

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

LETÍCIA MAROTTA



**FORMAS CINEMATOGRAFICAS DE
REMEMORAÇÃO DA DITADURA MILITAR PELAS
MULHERES: UMA ANÁLISE DO FILME RETRATOS
DE IDENTIFICAÇÃO**

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Letícia Marotta Pedersoli de Oliveira

**Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres:
uma análise do filme *Retratos de Identificação***

Versão Final da Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientadora: Profa. Roberta Oliveira Veiga

Co-orientadora: Profa. Anna Karina Bartolomeu

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001

Belo Horizonte

2019

301.16	Marotta, Letícia.
M355f	Formas cinematográficas de rememoração da ditadura
2019	militar pelas mulheres [manuscrito] : uma análise do filme
	Retratos de identificação / Letícia Marotta Pedersoli de
	Oliveira. - 2019.
	180 f. : il.
	Orientadora: Roberta Oliveira Veiga.
	Coorientadora: Anna Karina Castanheira Bartolomeu.
	 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
	Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia
	 1.Comunicação – Teses. 2. Arquivos - Teses. 3.
	Memória - Teses. 4.Mulheres - Teses I. Veiga, Roberta.
	II. Bartolomeu, Anna Karina Castanheira. III. Universidade
	Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
	Humanas. IV. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza – Bibliotecária - CRB-6/1390

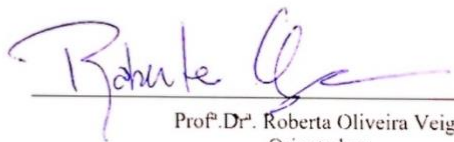
Letícia Marotta Pedersoli de Oliveira

**Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres:
uma análise do filme *Retratos de Identificação***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito para obtenção do Título de Mestre em
Comunicação.

Dissertação defendida e aprovada em

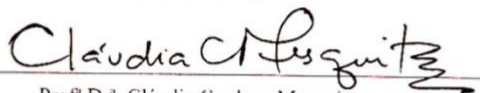
Banca examinadora



Prof.^a.Dr.^a. Roberta Oliveira Veiga
Orientadora
(FAFICH/UFMG)



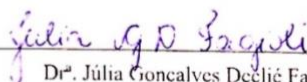
Prof.^a.Dr.^a. Anna Karina Castanheira Bartolomeu
Co-Orientadora
(EBA/UFMG)



Prof.^a.Dr.^a. Cláudia Cardoso Mesquita
(FAFICH/UFMG)



Prof.^a.Dr.^a. Glaucia Aparecida Siqueira Cardoso Vale
(FAFICH/UFMG)



Dr.^a. Júlia Gonçalves Declé Fagioli
(UFJF)

à todas aquelas que vieram antes de mim.

Agradecimentos

Talvez essa seja a parte mais importante dessa dissertação. Sem vocês, nada disso teria sido possível. Sou infinitamente grata por cada pessoa que atravessou meu caminho nesse percurso que me fez entender que, apesar da pesquisa ser um dos processos mais solitários que podemos passar, é também um dos mais engrandecedores por nos proporcionar encontros que nos abrem caminhos tanto para o mundo quanto para dentro de nós. Saio transformada e agradecida por tudo que me tornei junto a vocês.

Agradeço a Roberta Veiga pela orientação e dedicação durante esse percurso e, por trazer o olhar a nós, mulheres. Você me ensinou sobre ser forte e me fez ir fundo em mim mesma. Obrigada por me proporcionar uma transformação tão profunda e alargar meu horizonte. À professora Anna Karina, co-orientadora, agradeço o cuidado destinado ao trabalho, as leituras tão precisas e minuciosas sem deixar que o carinho e cuidado comigo, ficassem de lado. Sua doçura, dedicação e acolhimento foram fundamentais nesse processo.

Fazer o mestrado na UFMG sempre foi um sonho. Saí de Brasília determinada a voltar a Belo Horizonte e, me lembro como se fosse hoje, a primeira vez que entrei na FAFICH: a sensação de acolhimento logo me tomou o peito. Agradeço imensamente meus professores e professoras que me proporcionaram o descobrimento de tantos mundos e possibilidades: Claudinha, pela imensa inspiração. Obrigada pela leitura cuidadosa ainda na fase do desenvolvimento de projeto. André, pelos debates tão enriquecedores nas aulas. César, por ser essa força que nos move o pensamento. Luciana, pelas aulas que nos abriram para o sentir. Glaura, pela leitura cuidadosa na banca de qualificação. Edu, por sempre nos contagiar. Agradeço ainda a todos os funcionários da FAFICH, especialmente Elaine e Tatiana que tanto me auxiliaram. Aos amigos de turma com quem dividi esses anos, meu agradecimento no partilhar das alegrias e das angústias. Ana Siqueira, Álvaro, Julinha, Gui, Cícero, Tamires (e Flor): formamos uma turma incrível. Ao grupo Poéticas da Experiência que foi fundamental no meu caminho.

Agradeço aqueles e aquelas que encontrei também na UFMG e que se tornaram amigos queridos: Ana Luísa, por ser essa amiga que levarei pra vida e que soube me dar colo, bolos e alegrias como ninguém. Thiago, pelos momentos tão incríveis juntos (que me mata de saudade pela distância). João Rabelo, pelas ótimas conversas e trocas. Txai, por tantas memórias boas.

Carlinha Italiano por sempre me acolher. Léo Amaral, pela doçura do silêncio e da presença. Júlia Fagioli, pelos conselhos e por ser uma referência nesse trabalho. Victor Guimarães, por momentos tão felizes. Lu Moura, pela escuta e presença. Mariana Souto, Lu Flores, Hannah, Pedro Veras, Maria Inês, Cyro e Breno, pelo carinho comigo. Vocês me trouxeram fôlego e inspiração em momentos que vocês nem imaginam.

Ao grupo Poéticas Femininas que também me proporcionou encontros com mulheres incríveis. Agradeço imensamente Marina Fonseca e Isabela Finelli, amigas que me deram tanto apoio. Agradeço pelas trocas e risadas. Agradeço ainda Carol e Afonso, nessa empreitada em realizar o primeiro Colóquio do PPGCOM.

Às amigas de Brasília, Anna, Gabi, Flávia, Ci, Thaísa, Carol, Lygia, Bhya, vocês moram no meu coração. Ao Lucas, por sempre me entender. Agradeço a professora Cláudia Sanz por ser a mulher que mais me inspirou na vida e que me fez apaixonar pela pesquisa, ainda na UnB. Aos amigos de trabalho que tanto me ouviram ao longo desses anos entre um clique e outro: Márcia, Lucas, Gláucia, Marcelo, Ana, Bruna, Alê. Agradeço aos que estiveram sempre por perto: Marina, Lu Pretti, Clarissa, Affonso, Ewerton, Júlia Mesquita, Pedro Rena. Ao Victor Rosa por ter me mandado o link de inscrição do mestrado e ter me ajudado na escrita no projeto. À Laura, pela sutileza e amparo. Ao Dani, pelo carinho e cuidado.

Agradeço imensamente a professora Anita Leandro por ser essa fonte de inspiração no meu trabalho: desde a realização do filme, passando por seus textos e pela experiência inesquecível de entrevistá-la. À Dora, com quem tive longas conversas (imaginárias ou não) durante a escrita. Agradeço as mulheres que se dispõem a lutar de diferentes formas.

Aos que me sustentaram em outros níveis para além da amizade. Larissa, me faltam palavras para agradecer tudo que fez e faz por mim. Charles, Adriana, Cris, meus bruxinhos preferidos — deu tudo certo. Aos que atuam em outros níveis e outras existências.

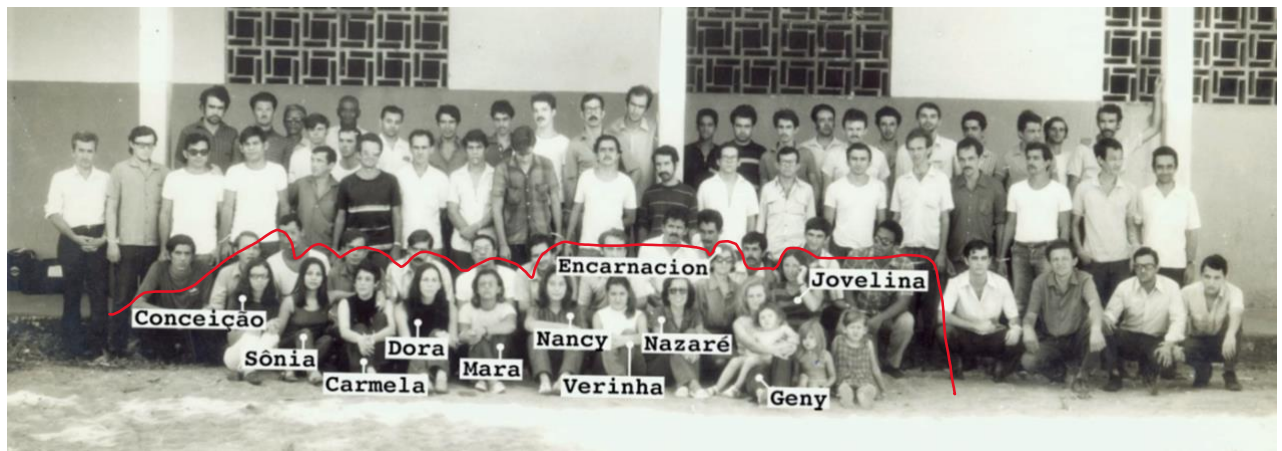
Agradeço a minha família. À minha mãe por ser a mulher mais forte que conheço. Ao meu pai pela vida e oportunidades proporcionadas. Ao meu padrasto, por seu silêncio amoroso. Agradeço aos meus avós, por me darem sempre tanto apoio em todas as fases da minha vida, minha fonte de inspiração e pra onde sempre retorno quando preciso de abraço. Agradeço as tias, primos e especialmente a Fátima. Vocês são a minha história e essa conquista é parte de vocês também.

Por fim, a pessoa que mais esteve ao meu lado ao longo de tudo isso: meu companheiro, meu amor, Samuel. Você é minha rocha, minha força, minha alegria e minha paz. Obrigada pela paciência, pelas noites em claro comigo, pelas ideias na escrita e por sempre fazer rir em todos os momentos, independente de tudo. Obrigada por me ouvir, por ser meu abrigo e por ser

a pessoa que mais acreditou em mim. À Dominga, nossa gatinha, que me deu tanto amor e ficou ao meu lado durante todo o processo.

À Capes, pelo financiamento da pesquisa sem o qual eu não poderia realizar.

À Dilma e ao Lula (livre), que transformaram a minha vida e a de tantas pessoas.



Esta revolução mina e mina sem parar o grande edifício erguido em benefício do mais forte (...) a fim de que um dia o fraco, como o forte, possa reclamar com a mesma facilidade o total de felicidade que todo ser social tem direito de pedir à sociedade.

[Claire Demar, Ma loi d 'avenir, (1833)]

Resumo

A proposta da dissertação “Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres: uma análise do filme *Retratos de Identificação*” é investigar em que medida o cinema feito por e com mulheres, ao rememorar a ditadura civil-militar brasileira, é capaz de – através da pesquisa dos arquivos, da montagem dos vestígios, e dos testemunhos – contar a história a contrapelo e reconstruir a memória daquelas que resistiram às formas de opressão do período. Focando na análise das estratégias formais e narrativas do filme *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, interessa particularmente às especificidades da presença feminina na história da ditadura civil-militar brasileira e como essa escrita cinematográfica aciona, estética e politicamente, a memória, o corpo e o olhar feminino.

Palavras-chave: rememoração; ditadura; vestígio; arquivo; testemunho; mulher.

Abstract

The proposal of the dissertation “Cinematographic forms of remembrance of the military dictatorship by women: an analysis of the film *Identification Photos*,” is to investigate to what extent the cinema made by and with women, by remembering the Brazilian civil-military dictatorship, is capable of - through from researching archives, vestige montage, and testimonies - telling the story in opposition and reconstructing the memory of those who resisted the forms of oppression of the period. Focusing on the analysis of the formal strategies and narratives of Anita Leandro's *Identification Photos* (2014), it is of particular interest to the specificities of women's presence in the history of the Brazilian civil-military dictatorship and how this against-the-grain filmic writing activates, aesthetically and politically, the memory, the body and the feminine.

Keywords: remembrance; dictatorship; vestige; archive; a testimony; woman.

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1- Entre o passado e o presente: a abertura da história pelo cinema de mulheres	18
1.1 A urgência da elaboração sobre a ditadura civil-militar brasileira	19
1.1.1 Trauma, sintoma e perlaboração	20
1.1.2 Políticas de redemocratização	24
1.1.3 Lei de Acesso à Informação	28
1.2 História a contrapelo	30
1.3 Rememoração	32
1.3.1 Cinema e rememoração	34
1.4 A presença das mulheres	37
1.4.1 Levantamento dos filmes das cineastas	40
1.4.2 Farejar os vestígios: introdução ao filme <i>Retratos de Identificação</i>	46
Capítulo 2 - O lado feminino da ditadura brasileira: panorama da participação das mulheres na resistência	49
2.1 O golpe e as “marchadeiras”	50
2.2 As cineastas no contexto da ditadura	54
2.3 O cenário político-social do golpe e a participação da mulher nos movimentos de resistência	56
2.3.1 Mulher e tortura	61
2.3.2 Invisibilidade na militância	68
2.3.3 Clubes de Mães e o Movimento Custo de Vida	74
2.3.4 Anistia e a participação das mulheres	77
Capítulo 3: Formas rememorativas entre o testemunho e o arquivo	83
3.1 Testemunho	84
3.1.1 Guinada subjetiva	84
3.1.2 Testemunho como sobrevida	85
3.1.3 Testemunho como <i>supertes</i>	88
3.2 Arquivo	95
3.2.1 Mal de arquivo	96
3.3 Montagem, rastro e fotografia	98

3.4	Arquivo e cinema.....	103
3.4.1	Fixar o movimento: a fotografia no cinema	106
3.4.1.1	A fotografia no cinema documental	111
 Capítulo 4 – Memória, corpo e olhar feminino: o testemunho		
	partilhado e a subversão dos arquivos em <i>Retratos de Identificação</i>	115
4.1	Testemunho	116
4.1.1	Testemunho filmado e montagem direta dos documentos	116
4.1.2	Invisibilidade da mulher	122
4.1.3	Os testemunhos e a função de arquivo dos filmes de 71	127
4.2	Arquivo.....	136
4.2.1	Os arquivos como atestação	137
4.2.2	Arquivos como sensibilização	143
4.2.2.1	Dora se despede	151
 Considerações Finais		154
Referências Bibliográficas		160
Referências Filmográficas.....		168
 Apêndice: Entrevista com Anita Leandro.....		170

Introdução

Nesse trabalho, busca-se investigar como cinema, ao rememorar a ditadura civil-militar brasileira, é capaz de – através do manejo dos arquivos, da montagem dos vestígios, e dos testemunhos – contar a história a contrapelo e reconstruir a memória daquelas mulheres que resistiram às formas de opressão do período. Focando na análise das estratégias formais e narrativas do filme *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, interessa particularmente um olhar às especificidades da presença da mulher em se rememorar a história da ditadura civil-militar brasileira e como essa escrita cinematográfica aciona estética e politicamente o feminino.

Para isso, no primeiro capítulo, como apresentação, propomos uma reflexão inicial sobre a urgência da elaboração da memória da ditadura civil-militar brasileira no presente e a necessidade de se elaborar o trauma. Contextualizamos o surgimento da Lei de Acesso à Informação, como uma importante medida tomada em relação ao conhecimento dos arquivos do passado, marco que circunscreve o recorte desta pesquisa. As referências teóricas benjaminianas, os conceitos de rememoração e de história a contrapelo, foram essenciais para propormos uma análise da história a partir de uma outra perspectiva, a da mulher. A partir de um levantamento dos documentários realizados com o tema da ditadura brasileira no período de 2012 - data que a LAI foi criada - até 2018, percebemos uma presença majoritária de diretoras na elaboração dessa memória e, ainda, uma significativa presença de personagens femininos como protagonistas das narrativas. Nesse recorte, trazemos o filme *Retratos de Identificação* da diretora Anita Leandro como objeto de análise da dissertação.

Já no segundo capítulo, propomos uma contextualização e retomada histórica do período ditatorial cercada por filmes realizados no contexto político do regime militar ou filmes que rememoram esse período, como alguns trazidos a partir do levantamento realizado e que amparam as discussões. Propomos, como foco desse capítulo, uma incursão na história da militância das mulheres em diferentes frentes de lutas e resistências, como o Movimento pela Anistia e os Clubes de Mães. Perceberemos que as mulheres se engajaram de formas distintas, mas que atuaram sempre em coletivos, contribuindo para conquistas e reflexões importantes. A participação ativa das mulheres na militância foi um processo histórico fundamental na luta de resistência à ditadura, invisível na história oficial. Consideramos, nesse sentido, que essa militância também se desdobra no presente, sendo uma dessas formas a reelaboração da memória da ditadura pelo cinema.

No terceiro capítulo, trabalhamos as discussões teóricas em torno dos conceitos de arquivo e testemunho – conceitos analíticos que nos guiarão também na análise. Eles evocam a discussão sobre os rastros deixados pela história, sobre a legibilidade e montagem desses vestígios, além de uma discussão sobre a necessidade de testemunhar após o trauma. Propomos ainda nesse capítulo um debate que consideramos pertinente sobre a presença dos arquivos no cinema e do arquivo fotográfico na montagem.

Finalmente, o quarto capítulo é dedicado à análise propriamente dita do filme *Retratos de Identificação*. Guiada pela questão da rememoração da ditadura pela mulher no cinema, a dissertação se lança a uma investigação sobre como o cinema possibilita uma sobrevivência aos ausentes e ausências da história da ditadura civil-militar brasileira a partir da presença da mulher no interior dos filmes, seja como realizadora, seja como personagem a partir do uso dos arquivos e testemunhos. Para pensar de que modo o cinema é capaz de elaborar um trauma como a violência da ditadura sofrida pelas mulheres, é preciso entender os diferentes procedimentos e estratégias do uso desses arquivos, principalmente fotográficos, e dos testemunhos utilizados em *Retratos de Identificação*. À luz dos conceitos, buscamos perceber de que forma são utilizados por Anita Leandro no filme para dar voz a Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), ex-militante da ditadura militar.

Do ponto de vista metodológico, a análise é desenvolvida a partir de dois conceitos discutidos teoricamente que vão funcionar como operadores analíticos: testemunho e arquivo. A partir do primeiro operador, o testemunho, teremos duas subdivisões: a primeira, de perceber o arquivo como mediador dos testemunhos e, a segunda, a maneira como os arquivos fílmicos são utilizados no filme e retomados para construir o testemunho de Dora. Já quanto ao segundo operador, o arquivo, propomos duas subdivisões trabalhadas como subversões: a primeira, consiste em analisar o modo como os arquivos tornam-se testemunhas da história, subvertendo sua função original. Na segunda subversão do arquivo, analisaremos o modo como os arquivos são utilizados em *Retratos* atingindo outras sensibilidades, principalmente com o corpo e a presença feminina de Dora.

Assim, a primeira subdivisão do operador testemunho, consiste em identificar o dispositivo utilizado por Anita Leandro nas entrevistas com os sobreviventes da ditadura brasileira, Antônio Espinosa e Reinaldo Guarany. Como procedimento de mediação entre duas temporalidades, a diretora utiliza arquivos fotográficos desse passado como interlocutores no presente, vestígios da história, acionando as memórias daqueles que testemunham. Esse modo provoca, como veremos a seguir, formas distintas de interpelar as lembranças, no sentido de dar ao relato outros níveis de subjetividade e leituras, principalmente quando este é perpassado

por silêncio, dor, violência e traumas. É através dos arquivos e com os arquivos que os personagens no presente testemunham. Já na segunda subdivisão, ainda sob o operador analítico do “testemunho”, analisamos a utilização de trechos de filmes, *Não é hora de chorar* (Chile, 1971), de Luiz Alberto Sanz e *Brazil: a report on torture (Brasil: Um relato de tortura, 1971)*, dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau que trazem o testemunho de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dora) em 1971. Seu testemunho é trazido ao presente através desses filmes que funcionam como importantes materiais de arquivos da história da ditadura militar. Analisamos o que eles trazem para a narrativa de *Retratos* ao serem retomados pela diretora. É através de filmes que funcionam como arquivos que o testemunho de Dora chega até nós.

O segundo operador analítico, o arquivo, é perseguido no documentário em função de sua materialidade arquivística. De que forma esses arquivos fotográficos, ao serem retomados por Anita Leandro, subvertem suas funções originárias do momento de sua concepção? Se as fotografias de identificação são tomadas para registrar, classificar e ordenar os prisioneiros durante a ditadura, no filme, esse sentido é deslocado por Anita Leandro, ora para comprovar outra versão da história – como o assassinato de Chael – ora para dar voz e subjetividade à Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), através de uma retomada sensível dos arquivos, trabalhando-os em articulação com os testemunhos.

Na primeira subversão dos arquivos proposta, em uma lida com a história à contrapelo, vamos analisar de que modo os arquivos tornam-se testemunhas da história desviando a função meramente identificadora e classificatória, para serem utilizados como denunciadores das torturas e da violência na ditadura, principalmente a feminina. Na segunda subversão dos arquivos, analisaremos como os arquivos são empregados a fim de atingir outras sensibilidades e legibilidades revelando algo da subjetividade de Dora. Nesse segundo movimento, vamos nos atentar mais especificamente para a forma como o filme propõe uma transformação de Dora, principalmente através do seu olhar nas fotografias e trechos de filmes utilizados. Analisaremos a presença do corpo feminino e de que maneira a memória e a imagem da militante Dora é construída a partir desses vestígios.

Como último gesto e não menos importante, propomos uma entrevista com Anita Leandro, diretora do filme, reafirmando a presença da mulher no cinema nacional e na reelaboração desse passado traumático. Refletimos entre tantas questões, sobre o dispositivo proposto, o encontro com os personagens e o uso dos arquivos.



Capítulo 1- Entre o passado e o presente: a abertura da história pelo cinema de mulheres

1.1 A urgência da elaboração sobre a ditadura civil-militar brasileira

Se a ditadura civil-militar (1964-1985) deixou um legado sombrio na história no Brasil, parte dessa contribuição deve-se à falta de elaboração desse acontecimento passado no presente. Como nos alerta Jeanne-Marie Gagnebin (2014), a própria identificação como “vítimas” daqueles que sofreram perseguição política do Estado não tinha aderido a nenhum texto oficial até a recente publicação dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade em 2014, marcando uma longa ausência do reconhecimento nas políticas de transição do Brasil dos que desapareceram ou foram assassinados durante o período ditatorial brasileiro. “Os desaparecidos, isto é, em sua maioria, vítimas da tortura e do assassinato durante a ditadura, são sempre designados como aqueles que foram 'atingidos' ou, no caso dos sobreviventes, como os 'anistiados’” (GAGNEBIN, 2014, p.253). Reconhecer o sobrevivente como vítima, principalmente na esfera política é, antes de tudo, dar-lhe condição fundamental de justiça.

A partir de informações do relatório final da Comissão Nacional da Verdade, foram reconhecidos oficialmente 434 mortos e desaparecidos políticos no Brasil entre 1946 e 1988, sendo a maioria no período da ditadura que vigorou entre 1964 e 1985. O número, comparado com outras ditaduras da América Latina, como do Chile e Argentina, onde o total de vítimas diretas reconhecido é cerca de 3 mil e 9 mil, respectivamente, é relativamente pequeno. Celebrada assim como “suave”, ou ainda chamada de “ditabranda”, por não ter assassinado tantas vítimas como nos países próximos, a ditadura brasileira é “objeto de uma violenta coerção ao esquecimento, mas também é um regime que se perpetua, que dura e contamina no presente (GAGNEBIN, 2014, p. 255).

Como dizem os autores Vladimir Safatle e Edson Teles (2010), a ditadura em nosso país deveria ser analisada em sua especificidade, como uma “exceção brasileira”. A medida dos “danos” não deveria se dar apenas na contagem dos mortos, mas sim nas “marcas que ela deixa no presente, ou seja, através daquilo que ela deixará para frente” (SAFATLE, TELES, 2010, p.10). Nesse sentido, os autores afirmam que a ditadura brasileira foi uma das mais violentas que o ciclo autoritário latino-americano conheceu. Contra argumentando a brandura, vista apenas pelo número de mortos¹, os autores colocam em questão uma outra contagem, muito mais profunda, olhando sobretudo para as feridas cravadas e ainda abertas no presente. O Brasil ainda continua sendo o único país na América do Sul no qual um número inexpressivo de

¹ Um número ainda não definitivo segundo os relatórios, principalmente no que se refere à repressão contra camponeses e indígenas. Mais para frente, detalharemos mais essa informação ao abordarmos os números da Comissão Nacional da Verdade.

torturadores foi julgado² e a tortura ainda continua a ser uma prática tolerada dentro das organizações militares – há um aumento significativo das práticas em prisões brasileiras em relação ao período da ditadura militar (SAFATLE, TELES, 2010). Nessa perspectiva, segundo os autores, a ditadura teria, pois, encontrado no Brasil formas de infiltrar-se em nossas estruturas jurídicas, em nossas práticas políticas e a permanecer de forma violenta, “como um fantasma a assombrar e contaminar o presente” (SAFATLE, TELES, 2019, p.10). Como diz Tales Ab’Saber “essa é uma situação pública e política real que simplesmente revela, como mínima, mas persistente marca simbólica, a natureza de exceção e particularidade, sempre guinado ao arcaico e antidemocrático” (2010, p.188).

1.1.1 Trauma, sintoma e perlaboração

O conceito de trauma é empregado, em muitos casos, para descrever uma lesão, uma fratura ou ainda, uma ruptura da memória. Com as formulações de Sigmund Freud e da psicanálise, o conceito adquiriu especificidades. No trauma, a recordação é reprimida e quem por ele passou, não consegue recordar, reinterpretar ou estabelecer nexos e lógicas. A vítima do trauma é levada à repetição da repressão como vivência atual, ao invés de um lugar no passado. Como uma violência à qual a mente é submetida, o trauma diz sobre a experiência que rompe com proteções da consciência, levando à dissociação e à repetição compulsória; rompendo com a capacidade de produzir significado, de fazer associação e de auto-prescrever pontos de orientação (ROSA, 2017).

A experiência traumática romperia ainda a possibilidade de um surgimento da memória, ou ainda, de uma condição na qual os sintomas recalcados ocupam o lugar das palavras, provocando uma conservação e reencenação persistente da experiência, atualizando-se constantemente, o que impossibilitaria sua representação. O trauma destrói o sentido, a simbolização e provoca a impossibilidade de narrar o ocorrido. A repressão e a violência do passado traumático interrompem a narração, o que dá ao trauma, segundo Rosa (2017) um caráter de *entorpecimento*, uma apatia e até mesmo uma insensibilidade:

Deste modo, o trauma é precisamente uma incapacidade; uma inaptidão para sofrer ou para assimilar a experiência. O trauma afeta a dissociação da realidade. Sua presença é indicativa da impossibilidade de se atribuir significado às ocorrências

² Em 2008, Ustra tornou-se o primeiro militar condenado pela Justiça Brasileira pela prática de tortura durante a ditadura. Disponível em: <https://www.oab.org.br/noticia/14836/juiz-condena-coronel-ustra-por-sequestro-e-tortura> Acesso em maio de 2019.

pretéritas; da inabilidade, como observa a socióloga argentina Elizabeth Jelin, de se incorporar tais ocorrências em uma narrativa coerente. (ROSA, 2017, p.172).

Freud estabeleceu em seu célebre texto *Recordar, Repetir, Elaborar* (1996) uma importante analogia entre o esquecimento e a repetição do sintoma; esta seria uma forma que o neurótico encontra para tentar trazer à consciência uma cena ou um pensamento recalado. O sintoma seria movido por uma compulsão à repetição de um trauma, a cumprir a função de promover um retorno ao que foi esquecido. (KEHL, 2013, s.p.)³. Ao dar vazão ao recalque, os sintomas configuram-se como “modos de recordar” encontrado por aquele que busca o tratamento da patologia. Na psicanálise, para o esquecimento e o sintoma da repetição, Freud (1996) propôs a elaboração do trauma como saída dessa condição e melhor modificador da situação, tarefa que exige sobretudo paciência na relação entre médico e paciente.

Para Maria Rita Kehl, a partir das teorias psicanalíticas freudianas, essa necessidade de elaboração pode ser observada tanto na esfera individual, no retorno do sofrimento psíquico, quanto nas “repetições de fatos violentos e traumáticos que marcam as sociedades governadas com base na supressão da experiência histórica” (KEHL, 2013, s.p.). Como afirma Rosa (2017), não existem memórias individuais sem experiência social, ao mesmo tempo que não existem memórias coletivas sem a participação de indivíduos na vida comunitária. Segundo o autor, “deve-se superar a tendência de se ver indivíduos e sociedades como coisas separadas” (ROSA, 2017, p.174). Ainda que a experiência seja vivida na subjetividade, ela é interpessoal e compartilhada culturalmente.

Maria Rita Kehl parte da tese de um “inconsciente social cujas representações recalçadas produzem manifestações sintomáticas” (2010, p.124). Quando a escolha é pelo apagamento da memória, o trauma produz efeitos de repetição uma vez que, impossibilitado de ser elaborado, “esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras” (KEHL, 2010, p.124). Como “sintoma social” da tentativa de apagar a brutalidade cometida pelo Estado durante a ditadura civil-militar, a autora, em consonância ao pensamento de Vladimir Saflate e Edson Teles (2010), aponta a presença de repetições cada vez mais assombrosas da violência sofrida. Segundo a autora (2010), o esquecimento da prática da tortura produz consequentemente a naturalização da violência como um grave sintoma social do Brasil:

O sintoma social se manifesta por meio de práticas e discursos que se automatizam, independentes das estruturas psíquicas singulares de cada um de seus agentes. Assim como ocorre quando o sintoma individual se torna crônico, sem tratamento, também o sintoma social tende a se agravar com o passar do tempo. (KEHL, 2010, p. 124)

³ Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/03/25/os-crimes-do-estado-se-repetem-como-farsa-artigo-de-maria-rita-kehl-sobre-o-trauma-da-ditadura/>

O fantasma da ditadura que sobrevive no presente brasileiro, portanto, tem nome. Trata-se da ausência da elaboração de um trauma social que permanece em forma de sintoma em nosso inconsciente coletivo. Essa não elaboração da memória, entretanto, parte de uma prática dos Estados totalitários que se apoiam na supressão do acesso às informações históricas. “Só assim conseguem silenciar, pelo menos por um tempo, a propagação das violações, dos abusos, das violências contra o cidadão praticadas em ‘nome da ordem’” (KEHL, 2013, s.p.). A imposição de um esquecimento forçado, significa, como afirma Gagnebin (2010), impor uma única maneira de lembrar, um não-lembrar ou, nos termos de Ricoeur, uma “memória impedida” (2007, p.83).

Isto posto, romper com esses “sintomas sociais”, partiria de um processo de cura. O ato de tornar pública a elaboração das experiências e as lutas esquecidas ou recalçadas na história seria fundamental para a superação dos traumas sociais. Para ser ultrapassado enquanto condição social, possibilitando a efetiva construção de novos laços políticos e, sobretudo, de uma nova maneira de lidar com o futuro, o trauma demanda o ato de elaborar como forma de retirar-se da condição de vítima, e de estabelecer no momento presente uma nova relação com o passado. Para Seligmann-Silva (2003), elaborar o trauma a partir de uma atividade psíquica entendida como *perlaboração* é, portanto, lidar com o passado de modo diferente. Segundo aponta o autor, *perlaborar* <working-through> trata-se de um certo “trabalho” a ser feito, pois é dele que resgatamos nossas identidades e nossa história.

Elisabeth Jelin (2002) explica que a repetição pode ser confrontada com o trabalho elaborativo (*working-through*). A noção freudiana de *perlaboração* (*Durcharbeiten*), pensada em um contexto terapêutico clínico, consiste em um processo no qual o analisado integra uma interpretação e supera as resistências, uma “especie de trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y librarse del dominio de los mecanismos repetitivos” (JELÍN, 2002, p.17). Essa noção pode ser aplicada e estendida fora do contexto terapêutico, afirma a autora.

No trabalho de *perlaboração*, para LaCapra (2001)⁴, a pessoa ganha uma distância crítica sobre o problema e pode fazer a distinção entre passado, presente e futuro. Para o autor,

⁴ “O historiador Dominick LaCapra defende uma historiografia luminosa, mais arejada pela psicanálise, que une o trabalho da memória - que para ele é mais ‘emocional’ - ao da História, que é mais crítico e que visaria um *work thought*, ou seja, uma *perlaboração* (*Durcharbeiten*, em termos freudianos) do passado. Ele nega tanto a postura positivista, que separa de modo rígido memória e História, como também descarta a absolutização da memória em detrimento da História. A sua postura psicanalítica vê no confronto com a História um processo paralelo ao de

é através dela que se adquire a possibilidade de ser um agente ético e político. Assim, perlaboração não significa esquecer o passado, mas reconhecer o dano e compreender o trauma de uma violência do passado à fim de uma libertação do futuro. O excesso de memória provocado pelo trauma, fixação que lembra a compulsão à repetição exige que a perlaboração, que é um trabalho sobretudo de simbolização, se faça presente.

A dimensão “feliz do esquecimento” faz parte de um longo trabalho de elaboração, no qual o passado passa a ser superado, não percebido mais como uma “pedra nos ombros”, mas quando é possível a invenção de “outras figuras de vida no presente” (GAGNEBIN, 2010, p.179). É essa dimensão positiva do esquecimento que não implica um apagamento ou recusa do passado, mas transforma a experiência no presente para se viver sem ressentimento. Não se trata de fixar um passado que não se resolve, mas de possibilitar a elaboração desse passado, para produzir também uma capacidade de bem viver no presente dando lugar àqueles sobreviventes que simbolicamente “não pertencem aos vivos e não podem, portanto, pertencer aos mortos, tornando seu luto tão difícil” (GAGNEBIN, 2010, p.54).

A necessidade da elaboração do trauma coletivo em relação às violências cometidas pelo Estado durante o período da ditadura civil-militar brasileira ainda se coloca como urgente em nosso presente. Seja pelas possíveis correspondências da atual crise democrática no país, seja pelos graves crimes ainda cometidos hoje (que incidem sob novas formas) como dito anteriormente. Se olharmos para os elos estabelecidos entre o passado e o presente histórico, as feridas continuam abertas, evidenciando a ausência de uma efetiva elaboração simbólica, e fomentando, assim, as repetições como sintomas sociais. Segundo Eliane Brum, em um artigo publicado no El País⁶, há uma clara correlação entre a crise democrática atual e as questões ainda não elaboradas sobre o golpe de 1964 e o período ditatorial, que está justamente no apagamento dos crimes da ditadura e na impunidade dos torturadores:

O Brasil retomou a democracia sem lidar com os mortos e os desaparecidos do período de exceção. Seguiu adiante sem lidar com o trauma. Um país que para retomar a democracia precisa esconder os esqueletos no armário é um país com uma democracia deformada. E uma democracia deformada está aberta a mais deformações. (BRUM, 2017, s.p.)

uma perlaboração do trauma” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p.76).

⁵ FREUD, S. [1914-1916] Luto e Melancolia. Ed. Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

⁶ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/26/opinion/1498488947_331660.html

Entender como a justiça de transição se deu, no Brasil, os modos de transição de um regime ditatorial para outro de viés democrático, significa tomarmos conhecimento sobre os alicerces em que a história brasileira foi construída e que hoje sustentam o nosso presente.

Se o estabelecimento da verdade histórica, em Estados democráticos, está sujeito a um permanente debate e disputas, o direito de acesso deve ser incontestável, afirma Maria Rita Kehl (2013). A verdade social não se coloca como acabada, mas tida sempre como um processo, dependente à disponibilização do acesso as informações. Passados mais de trinta anos da abertura política e do fim da ditadura, apenas recentemente, em 2012, com a instauração da Comissão Nacional da Verdade, o país passou a disponibilizar os arquivos que continham informações a respeito das práticas da tortura e assassinatos cometidos por agentes públicos no período contra militantes políticos, estudantes, camponeses, indígenas, jornalistas, professores, artistas. As provas, documentadas em arquivos públicos, alguns com teor “ultrassecratos” passam a configurar um novo capítulo da experiência política brasileira, a fim de que os “sintomas sociais” comecem a ser tratados como patologias reveladoras de crimes desse passado ainda não elaborado.

1.1.2 Políticas de redemocratização

Entre a Anistia e a Comissão Nacional da Verdade, em 2012, alguns projetos e medidas em prol da redemocratização aconteceram, ainda que lentamente. Na década de 1980, o projeto *Brasil: Nunca Mais* (BNM) foi desenvolvido pelo Conselho Mundial de Igrejas e pela Arquidiocese de São Paulo. A iniciativa tinha o objetivo de evitar que os processos judiciais por crimes políticos fossem destruídos com o fim da ditadura militar, tal como ocorrido no período do Estado Novo. Visava também obter informações sobre as torturas praticadas pela repressão. A partir do exame de 850 mil páginas de processos judiciais movidos contra presos políticos, foram publicados relatórios e um livro⁷ retratando as torturas e as graves violações aos direitos humanos durante o período da ditadura militar brasileira.

As principais informações foram obtidas a partir dos depoimentos prestados pelos acusados nos tribunais militares. Com efeito, quando interrogados na Corte, parte dos acusados denunciou e detalhou as práticas de violência física e moral sofridas ou presenciadas nos períodos de prisão nos cárceres das Forças Armadas ou da Polícia Política. Essa, aliás, é uma

⁷ O livro hoje está digitalizado para consulta na internet. Disponível em: <http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/digital.html>

das ideias eficazes do BNM: o uso de documentos oficiais do próprio Estado para comprovar a prática reiterada e institucionalizada da tortura como ferramenta de investigação e repressão durante a ditadura (fig.1). O livro foi lançado em 1985, quatro meses após a retomada do regime democrático, e é considerado a maior iniciativa da sociedade civil no Brasil em prol dos direitos à memória, à verdade e à justiça, tendo permitido reconstituir e sobretudo preservar parte das histórias das violações dos direitos humanos durante a ditadura militar.

-1-

601		Francisco de Sousa Barros	
PROF.			IDADE 9
LOCAL CE - Japuará			ANO 1971
APELAÇÃO 41.662	VOL. 50	PAG. 1188	LXXXII
PARTE Declarações de Maria José de Sousa Barros.			

(...)que a depoente informa que a polícia depois de tudo ocorrido fez a depoente se ajoelhar, diante de armas e ainda levaram seu filho para o mato, judiaram com o mesmo, com a finalidade de dar conta de seu marido; que o menino se chama Francisco de Sousa Barros e tem a idade de nove anos; que a polícia levou o menino às cinco horas da tarde e somente voltou com ele as duas horas da madrugada mais ou menos; que bateram nas cancelas da depoente com os fuzis para que a mesma desse conta de seu marido; que a depoente não informou por que não sabia onde o mesmo estava. Dada a palavra ao Dr. Mavanier, do Sindicato dos Trabalhadores, este fez as perguntas e a depoente respondeu que não sabe dizer se havia algum homem dos que haviam ido nos caminhões para Japuará, quando a polícia chegou lá com o delegado Cidéo Martins(...)

Fig.1: Um dos casos encontrado no livro BNM sobre a tortura de um menino de 9 anos, Francisco de Souza Barros, em 1971.

Após a importante descoberta da Vala de Perus⁸, foi apenas em 1995 que houve a criação da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos (CEMDP), para trabalhar na busca e na identificação dos mortos desaparecidos da ditadura. Em 1996, ainda sob o governo de Fernando Henrique Cardoso, dando seguimento às políticas de transição, foi criado o Programa Nacional dos Direitos Humanos (PNDH), contendo duas versões: a primeira com ênfase na garantia de direitos civis e políticos. A segunda, apenas em 2002, ampliou o debate aos direitos econômicos, sociais e culturais. Entretanto, foi apenas em 2009, com o PNDH-3, que o eixo “Direito à memória e a verdade” foi incorporado, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva que considerou de extrema relevância a criação de uma Comissão Nacional da Verdade (CNV), com a tarefa de promover o esclarecimento público das violações de direitos humanos por agentes do Estado. A CNV responderia, por fim, essa demanda histórica brasileira, que se colocava como pauta tardia e urgente aos processos de redemocratização de Estado de direito democrático. Em mensagem ao Congresso Nacional, no dia 12 de maio de 2010, o presidente da República em exercício, Luiz Inácio Lula da Silva declarou que:

A criação da Comissão Nacional da Verdade assegurará o resgate da memória e da verdade sobre as graves violações de direitos humanos ocorridas no período anteriormente mencionado [1946-1988], contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos.⁹

A Comissão Nacional da Verdade foi criada, então, pela Lei no 12.528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012 pela presidenta e ex-militante Dilma Rouseff¹⁰. Teve, como finalidade

⁸ Na manhã do dia 04 de setembro de 1990, centenas de sacos de ossos foram desenterrados do cemitério Dom Bosco, em São Paulo. A chamada “vala comum” seria, a partir daquele momento, a maior vala clandestina encontrada até então no país. Sabia-se, porém, que os corpos de militantes políticos desaparecidos também estavam ali. Até hoje, 24 anos depois, as ossadas ainda não foram identificadas em sua totalidade.

⁹ A mensagem citada foi feita junto ao encaminhamento do projeto de lei de criação da Comissão Nacional da Verdade

¹⁰ Dilma Rousseff participou da resistência à ditadura militar no Brasil. Aos 16 anos, em 1964 iniciou sua militância na Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (Polop). Em seguida, ingressou no Comando de Libertação Nacional (Colina), movimento adepto da luta armada. Em 1969, começou a viver na clandestinidade e foi obrigada a abandonar o curso de economia na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em julho daquele ano, o Colina e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) se uniram, criando a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Em 1970, Dilma foi presa e submetida a torturas em São Paulo (Oban e DOPS), no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. As torturas aplicadas foram o pau de arara, a palmatória, choques e socos, que causaram problemas em sua arcada dentária. No total, foi condenada a seis anos e um mês de prisão, além ter os direitos políticos cassados por dez anos. No entanto, conseguiu redução da pena junto ao Superior Tribunal Militar (STM) e saiu da prisão no final de 1972. Dilma ainda foi amiga de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dodora) e Iara Ivalberg, duas militantes que traremos nessa dissertação através dos filmes *Retratos de Identificação* e *Em busca de Iara*. Em seu discurso de posse como primeira mulher presidenta do Brasil, em 2010, ela recordou dos companheiros de luta: “Quero recordar três companheiros que se foram na flor da idade. Carlos

apurar os graves crimes e violações de Direitos Humanos ocorridas no período de setembro de 1946 e outubro de 1988¹¹. Foi entregue um relatório, em dezembro de 2014¹² baseado em documentos, arquivos e testemunhos – a CNV durante dois anos teve o poder de convocar pessoas a depor e prestar esclarecimentos sobre os casos, ouvindo mais de mil depoimentos (inclusive agentes públicos que teriam participado da repressão).

Segundo o relatório de 4.328 páginas¹³ constituído por três volumes, foram identificadas 377 pessoas como responsáveis diretas ou indiretas pela prática da tortura e assassinatos durante a ditadura militar brasileira. A indicação dos responsáveis não implicou, entretanto, uma responsabilização jurídica dos acusados, já que a CNV não tinha poder para puni-los. O relatório ainda consta recomendações ao governo, como a indicação que os responsáveis dos crimes contra a humanidade respondam à justiça¹⁴, bem como o reconhecimento das Forças Armadas de sua responsabilidade das violações dos direitos humanos.

Um GT específico sobre ditadura e gênero foi criado para pesquisar sobre a violência contra a mulher, como a violência sexual e também a violência contra crianças, suas consequências e impactos. Tinha como propósito dar visibilidade àquelas envolvidas diretamente no conflito, como as militantes resistentes, sendo impossível, como dito por Glenda Mezarobba, consultora da CNV “ignorar o protagonismo das mulheres na busca pela verdade, pela apuração dos crimes do período e na luta por anistia no fim da ditadura militar” (2013, s.p.)¹⁵. Para além da violência sexual, a proposta da CNV considerou o exame das graves

Alberto Soares de Freitas. Beto, você ia adorar estar aqui conosco. Maria Auxiliadora Lara Barcelos. Dodora, você está aqui no meu coração. Mas também aqui com cada um de nós. Iara Iavelberg. Iara, que falta fazem guerreiras como você. O exemplo deles me dá força para assumir esse imenso compromisso.” O discurso na íntegra pode ser consultado em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,integra-do-discurso-de-dilma-rousseff-no-congresso-do-pt,513842>

¹¹ Os arquivos da Comissão Nacional da Verdade foram entregues ao Arquivo Nacional em 2015 e encontram-se disponíveis para consulta online no <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>

¹² A Medida Provisória nº 632, de dezembro de 2013, prorrogou o mandato da CNV até dezembro de 2014.

¹³ Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=571

¹⁴ A responsabilização criminal, que implicaria rever a Lei da Anistia, de 1979, não foi unanimidade entre os conselheiros da comissão. O tema já foi tratado pelo Judiciário em 2010, quando o Supremo Tribunal Federal (STF) julgou uma ação da Ordem dos Advogados do Brasil que pedia que fosse declarada inconstitucional a Lei da Anistia. Por maioria absoluta, o Supremo apoiou a tese que garantiu a validade da Lei da Anistia para os delitos cometidos pelos dois lados durante a ditadura militar, beneficiando de forma recíproca tanto os agentes de estado quanto os que aderiram à luta armada contra a ditadura. Fonte: <http://g1.globo.com/politica/noticia/2014/12/comissao-da-verdade-responsabiliza-377-por-crimes-durante-ditadura.html>

¹⁵ Texto de apresentação da consultora Glenda Mazarobba ao GT ditadura e gênero (2013) da CNV. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/grupos_trabalho/CNV_REUNIAO_AMPLA_Genero_250313.pdf

violações de direitos humanos, mas também, como afirma Glenda, “a carga extra que a ditadura impôs as mulheres caso, por exemplo, daquelas que, sozinhas, tiveram de assegurar a sobrevivência de toda a família a partir da morte ou desaparecimento do marido” (MAZZAROBÀ, 2013, s.p). Assim, a CNV incorporou transversalmente a questão do gênero, o que implicou lidar diretamente com a dissolução da fronteira entre o público e o privado. No capítulo 10 da Parte IV do relatório da CNV, podemos encontrar as entrevistas transcritas dos depoimentos das militantes sobreviventes, mas também de filhos, mães e parentes próximos. Reconhecer as mulheres como vítimas da violência do período ditatorial é detectar, no presente, as persistências de padrões e arranjos institucionais que continuam permitindo que a violência contra a mulher continue a existir.

Foi a primeira vez na história, entretanto, que o Estado assumira oficialmente os crimes cometidos na ditadura, configurando-se um passo importante na busca pela memória e verdade dos mortos e desaparecidos. Com a apresentação do relatório final, o Brasil reconheceu os crimes contra a humanidade fruto de práticas de detenções ilegais e arbitrárias, como a tortura, violência sexual e execuções. A CNV tornou-se uma materialização de milhares de pessoas e famílias que sofreram e tiveram parentes que foram gravemente violentados ou desaparecidos.

1.1.3 Lei de Acesso à Informação

A Lei de Acesso à Informação (LAI), lei 12.527 de 18/11/2011, sancionada também por Dilma Rousseff na mesma data da instalação da CNV, regulamentou o direito constitucional de acesso aos cidadãos às informações públicas, aplicável aos três Poderes da União. A Lei instaurou como princípio fundamental que esta abertura ao público é regra e o sigilo, exceção: “não poderá ser negado acesso à informação necessária à tutela judicial ou administrativa de direitos fundamentais” (Lei Nº 12.527, art. 21). No mesmo sentido, a LAI assegurou, livre de restrições, a pesquisa em arquivos públicos detentores de acervos que contenham documentos sobre violações de direitos humanos praticadas por agentes públicos ou a mando de autoridades públicas:

Por força do parágrafo único do artigo 21 da LAI, documentos e informações que versem sobre condutas relacionadas a violações de direitos humanos não podem ser objeto de restrição de acesso. De maneira análoga, a LAI, em seu art. 32, penaliza a destruição de documentos relacionados a possíveis violações de direitos humanos por parte de agentes do Estado, e no inciso VII é afirmada a responsabilidade do agente público ou militar que “destruir ou subtrair, por qualquer meio, documentos concernentes a possíveis violações de direitos humanos”. (ISHAQ, MARTINS, 2016, p. 17)

A Lei define mecanismos e procedimentos para que registros de ações referentes à administração pública sejam disponibilizados aos cidadãos. Além disso, prevê que os órgãos e entidades públicas devem divulgar um mínimo de dados pela internet. Quanto às informações postas como sigilosas, as mesmas se justificariam pela segurança do próprio Estado e da sociedade. Além de assegurar o direito fundamental de acesso, a LAI determinou de forma específica que as restrições com relação às questões pessoais não deverão prevalecer quando estiverem em colisão com o interesse público e com a defesa de direitos humanos.

O acesso tem trazido uma transformação da historiografia brasileira sobre a ditadura militar. Se antes o que era produzido tinha como base depoimentos, entrevistas e materiais de imprensa, hoje conta-se com a possibilidade de consultar arquivos nunca antes revelados. Segundo o professor Carlos Finco (2012) em entrevista concedida a Rádio Câmara, nem 5% do acervo do Arquivo Nacional era conhecido, tendo em vista que a ditadura civil-militar brasileira tem como característica uma intensa documentação de seus atos. Produzida por órgãos da esfera federal, podem ser encontradas nos fundos documentais como o SNI (Serviço Nacional de Informação), o Fundo do Conselho de Segurança Nacional e o Fundo da Polícia Federal.

Uma outra característica que marca os arquivos da ditadura, segundo o professor, é o excesso de burocracia. Essa especificidade fornece aos historiadores uma grande fonte de consulta e de possibilidades de encontrar o mesmo documento em cópias de diversos fundos documentais, tornando-se mais difícil o aniquilamento desses materiais. O pesquisador ainda se atenta para a imensa dificuldade em acessar os arquivos até a LAI entrar em vigor “O Arquivo Nacional não abria esses documentos que estavam lá alegando que eles poderiam ser utilizados por jornalistas, historiadores invadindo a privacidade dos que ali são mencionados” (FINCO, 2012.p.127).

Há ainda outras ocorrências que o governo não conseguiu reaver: o fato de que uma parcela dos documentos permanece em mãos particulares e a consciência de que muitos arquivos foram queimados ao serem transferidos para o Arquivo Nacional. Ainda sobre as perdas, é sabido que documentações foram destruídas também no fim da ditadura no país, a fim de não se constituírem em provas que pudessem incriminar agentes do Estado:

Há muita coisa de fato em poder de militares e civis que participaram do governo (militar). Existia... existe no Brasil esse hábito de autoridades levarem documentos para casa. E também é verdade que alguns fundos documentais foram expurgados, no momento em que foram transferidos para o Arquivo Nacional. Sabemos que aconteceu isso com o fundo documental do antigo órgão de informações da Aeronáutica, chamado Cisa, Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica. (FINCO, 2012, p.127.)

Uma recente mudança na Lei de Acesso à Informação (LAI) no atual governo de Jair Bolsonaro¹⁶ (2018-2022) gerou preocupações em muitos especialistas no quesito da transparência. O decreto, publicado no dia 24/01/2019 no Diário Oficial da União (DOU) e assinado pelo presidente em exercício Hamilton Mourão¹⁷ permitiu que cargos comissionados, alguns sem vínculo com administração pública, possam classificar informações oficiais como secretas e ultrassecretas, variando de 5 até 25 anos. Essa alteração limita o acesso à informação, ampliando consideravelmente o número de pessoas que podem decidir sobre o sigilo de dados públicos, contrariando o princípio proposto pela norma. Se a Lei tinha como regra a transparência, o sigilo era uma exceção. Com a ampliação, o número de documentos que poderiam se tornar públicos diminuiu consideravelmente, pois, a restrição era justamente a possibilidade de dar mais acesso à população aos dados do governo. Para alguns especialistas, o atual governo vai na contramão dos discursos anteriores que abriria as caixas pretas, considerada um ataque a democracia e um “retrocesso”.

Entretanto, o acesso aos arquivos com a instauração da Lei de Acesso permitiu que muitos dos documentos estejam disponíveis à serviço de uma história ainda não contada sobre o passado. Para isso, é preciso que haja construção de uma narrativa bem fundamentada capaz de transformar esses restos traumáticos em experiência coletiva para que outras histórias da ditadura possam ser contadas, sobretudo, no que nos interessa nesta pesquisa, a história da mulher.

1.2 História a contrapelo

O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que “as coisas continuam assim” – eis a catástrofe.

Walter Benjamin [N9a, 1] Passagens

Sob o véu do progresso, na ausência de efetivas políticas de trabalho da memória, ainda estão as histórias soterradas, sobreviventes emudecidos, corpos sem nomes e desaparecidos políticos. Mesmo sem ignorar essa deficiência, arquivos produzidos em profusão durante a ditadura civil-militar e recém-abertos com a Lei de Acesso à Informação (LAI) tornam-se importantes aliados no processo de elaboração de outras histórias desse período histórico

¹⁶ É importante acentuar também que, Jair Bolsonaro prestou declarações, anteriores ao seu mandato e já como presidente, elogiando publicamente torturadores e militares anistiados responsáveis por mortes e desaparecimentos de presos políticos brasileiros como Carlos Alberto Ustra ex-chefe do DOI-CODI

¹⁷ Vice-presidente e general da reserve do Exército Brasileiro, possuindo uma longa carreira militar.

brasileiro. Se a grande quantidade de documentos produzidos pela repressão na ditadura militar foi, há pouco tempo, disponibilizada aos cidadãos e pesquisadores, esses arquivos permanecem relativamente pouco conhecidos, além de desorganizados e dispersos.

Há nos arquivos muitas histórias a serem contadas, muitos vestígios capazes de desmontar versões oficiais difundidas na época pelos militares sobre inúmeros casos e de comprovar os crimes cometidos. Há uma outra história da ditadura civil-militar brasileira que ganha mais ênfase a partir de documentos, testemunhos, imagens até então desconhecidos: histórias de sobreviventes e sobrevivências que se opuseram à ditadura e que ainda resistem em nosso presente através desses vestígios. O contato com esses arquivos possibilita uma elaboração que foi pouco viabilizada, sobretudo, através de outra abordagem da história, na contra escrita de uma história oficial, que anula aquilo que demanda outro tempo: a elaboração do trauma, que é também o tempo da memória, a história dos vencidos. Como diz Walter Benjamin (2012), trata-se de “escovar a história a contrapelo”, e, assim, pensar e propor formas de luta contra uma política que promove o apagamento.

Segundo Michel Löwy, a partir da VII tese de Walter Benjamin do texto “Sobre o conceito de história”, “escovar a história a contrapelo”, significaria, primeiramente uma recusa em se juntar “ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra. [...] Aqueles que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade” (2005, p.73). É contra um certo “historicismo servil” que Benjamin se opõe nessa tese, acusando-o de uma identificação com os chamados “vencedores” da história. Assim, Lowy (2005) nos apresenta o duplo significado de Benjamin para o termo “escovar a história a contrapelo”.

O primeiro, seria histórico e trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história. Desse ponto de vista, a continuidade histórica (*continuum*), como única possibilidade, um “enorme cortejo triunfal” seria interrompida por sublevações de classes subalternas; o segundo, político, seria que a redenção/revolução não acontece no curso natural, no “sentido da história”, no progresso; ao ser “acariciada no sentido do pelo”, a história somente produzirá novas guerras e catástrofes, novas formas de barbárie e opressão. Seria preciso lutar contra a corrente que insiste em ir na mesma direção (LOWY, 2005, p.74). Essa seria a tarefa do materialista histórico, “nadar contra as ondas da história” e “saber lutar contra elas” (NIETZSCHE, 1982, p.81 *apud* LOWY, 2005, p.73).

1.3 Rememoração

Como metodologia, Walter Benjamin defende o princípio de que os grandes e os pequenos acontecimentos estão lado a lado para a história, como na Tese III, das *Teses sobre o conceito da história*:

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só a humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um de seus instantes. Cada um dos seus instantes vividos por ela torna-se uma citation à l'ordre du jour – dia que é justamente, o do Juízo Final. (BENJAMIN, 2012, p.242)

Na leitura de Michel Löwy (2005) sobre essa tese, a redenção exige a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos e indivíduos, os grandes ou pequenos: “enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação” (LÖWY, 2005, p.54). O autor afirma que a redenção, o que Benjamin chamou de Juízo Final, é uma “apocatástase” no sentido em que cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação será salva do esquecimento e reconhecida, rememorada.

Georg Otte (1996) explica que o Historicismo – fruto do Positivismo do século XIX – procura restringir o trabalho do historiador à detecção do fato puro “positivo”. Evita a adoção de uma lógica que “estabeleça uma ligação entre estes fatos e que dê um sentido para a história.” (OTTE, 1996, p.213). Essa lógica peca, segundo o autor, justamente pelo fato de não levar em conta “a posição do historiador enquanto sujeito determinado presente” além de não incluir o presente como parte da história. Por isso, afirma Otte, a rememoração (*Eingedenken*) passa a ser para Walter Benjamin um instrumento que supera as falhas do Historicismo, já que possibilita o encontro entre o sujeito e o objeto da história. A cada repetição dos dias de festa – mencionado nas Teses – proporciona ao acontecimento sedimentação, solidez, *tradição* não deixando que o esquecimento se aproxime. “A ambigüidade do *Eingedenken*, como de qualquer conceito cíclico do tempo, consiste no fato de cada dia de rememoração ser novo e velho ao mesmo tempo, de fazer parte de um ano novo e de repetir o mesmo dia dos anos anteriores” (OTTE, 1996, p.213).

O tempo da rememoração (*Eingedenken*), como afirma Otte a partir de Benjamin, pode ser representado em forma de espiral:

vista de lado, cresce continuamente, mas, vista de cima, mantém sempre a mesma forma circular. A progressão da espiral, seu crescimento, implica um distanciamento entre dois pontos (entre os dias de dois anos distantes), evidenciando-os como pontos

diferentes; a repetição, ao contrário, anula este distanciamento evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição dentro da mesma espiral. (OTTE, 1996, p.213)

Trata-se de uma progressão vertical que acontece sob a origem. A restauração da *Origem* (*Ursprung*), no ponto de vista benjaminiano não é um suposto retorno unicamente às fontes, mas o estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente. Há um retorno ao passado que é simultaneamente uma mudança do presente e uma abertura para o futuro. O *Ursprung* designa a origem como um salto (*Sprung*) para fora de uma sucessão cronológica do tempo (GAGNEBIN, 2011). A reivindicação da rememoração do passado, para Walter Benjamin não implica somente restauração, mas abertura e incompletude, o que significa, portanto, uma transformação no próprio presente.

Rememorar, portanto, não significa evocar a lembrança de um passado, esquecendo o presente; nem de conservá-lo como petrificado, mas de “relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da 9ª *Tese* quer devolver a vida aos mortos.” (OTTE, 1996, p.215). A “revolução coperniana” que Benjamin propõe, é distante da “causa e efeito” historicista, que menospreza o presente, visto apenas como um ponto fixo de referência ao passado, para apresenta-lo como causa. Não se trata, segundo Otte, de uma inversão ao modelo historicista; nem de defender o presente em detrimento do passado, “mas de valorizar o presente como momento decisivo na compreensão da história” (1996, p.215). Já que o historiador não tem como se deslocar para o passado, ele volta-se para a análise das *ruínas* do passado, que:

analisadas à luz de um presente em mudança contínua, formam uma ‘constelação’ sempre diferente (...) É no presente que a constelação, formada por elementos do passado e do presente “relampeja”, na correspondência entre os tempos, e é este relâmpago do presente que “ilumina” (*Passagens*, V, 573; Ia, 2) o passado. (OTTE, 1996, p.214)

Benjamin ainda reivindica que os acontecimentos não devem ser distinguidos entre grandes e pequenos. O historiador precisa estar atento para aquilo que surge, irrompe como aparentemente insignificante, os rastros e vestígios (*Spur*) deixados pela história. Eles são tomados como “cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, uma sociedade, um país” (GINZBURG, 2012, p.108 *apud* BARTOLOMEU, 2016, p.96).

Não seria mais o passado que explica o presente, causa e efeito dos tempos, mas é o presente que possibilita a compreensão do passado. O passado não é mais imóvel, admitindo uma única compreensão da história, mas em uma relação dialética com um presente em

movimento, com os vários presentes, sempre em constante mudança. A rememoração não é um procedimento que conserva o passado, não existe um “passado em si”, mas um passado visto com os olhos do presente.

Relacionando o presente com o passado via 'verticalização' e reativando periodicamente este passado 'velho' através do enfoque sempre renovado de cada presente, a rememoração não só contribui para uma revisão permanente do passado, mas também para um controle consciente sobre o presente. A força política das *Teses* não reside numa duvidosa defesa de uma posição marxista, mas no fato de Benjamin questionar a idéia da continuidade. (OTTE, 1996, p.215).

Portanto, estamos partindo de uma construção histórica que sai de uma ordem linear e progressista para se observar o que se constrói através dos rastros do passado em relação com presente.

A rememoração propõe um olhar para esses vestígios; através da subjetividade e do cuidado, do testemunho pessoal e da escrita de si, dos rastros materiais, propondo uma remontagem daquilo que resta e do que escapa ao discurso oficial da história. Aquilo que a história, com seu ritmo do progresso não teve tempo de contar; o tempo das associações, da escuta, da espera, do choro. O tempo das imagens que testemunham, que contam. É essa história da ditadura militar que nos interessa aqui.

1.3.1 Cinema e rememoração

Nesse passado-presente, vemos nos meios televisivos, em reportagens, entrevistas e em filmes, diversas abordagens sobre a ditadura militar, percebendo muitas vezes, discursos que evidenciam uma maneira pouco aprofundada de lidar com esse passado. Ainda hoje, é cada vez mais frequente ouvirmos discursos políticos legitimando a violência, homenageando torturadores e vangloriando práticas de tortura. Assim, as experiências daqueles que viveram no período da ditadura civil-militar ainda são alvo de largo interesse de diferentes sujeitos sociais, e diversas narrativas disputam a construção das “verdades” sobre o que se deu na história.

Estaria na atitude do narrador e do historiador transmitir o que está fora, “na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2009, p.47). O cinema, mostra-se um mecanismo potente na produção dessa contra-história, na medida em que, ao acolher os arquivos produzidos pela ditadura e trabalha-los junto aos testemunhos, pode, através

da montagem, reverte-los contra sua função original de maneira a extrair de sua precariedade, de sua condição de resto, algo da história daqueles que foram vencidos. Assim, o cinema se engaja na elaboração dos traumas do passado a partir de diferentes procedimentos rememorativos.

A necessidade de rememorar encontra no cinema um motor da história, um dispositivo de rememoração, que incide sobre novas bases e que, portanto, pode ser visto como forma de combater as políticas de apagamento. A partir cinema e de seus procedimentos é possível delinear outras histórias que fazem frente ao discurso linear e progressista, possibilitando a projeção de outras formas de futuro. Como diz Cláudia Mesquita:

o cinema e outros artefatos culturais podem desempenhar papel constitutivo na elaboração e transformação da memória pública, fazendo-se espaço de reflexão sobre o vivido e instrumento contra o negacionismo e o apagamento das memórias de violências passadas. (MESQUITA, 2018, p.3)

Um importante cineasta que se dedicou a elaborar os traumas coletivos de sua comunidade e seu tempo, foi o cambojano Rithy Panh. Seus filmes, *S-21: a máquina de matar do Khmer Vermelho* (2003), *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011) e *A imagem que falta* (2013), são exemplos de uma cinematografia engajada em rememorar a história da ditadura comunista no Camboja com diferentes procedimentos, como o testemunho, o uso de arquivos e a reencenação. Rithy Panh, sobrevivente do genocídio cometido pelo Krahmer Vermelho ¹⁸ (Partido Comunista da Kampuchea), chegou à França em 1979, resgatado pela Cruz Vermelha. Viu sua família ser morta pelo regime de Pol Pot, líder do KV, responsável pela morte demais de dois milhões de cambojanos. O cineasta dedicou-se à busca por uma imagem “que pudesse resistir à destruição imposta por esse acontecimento terrível, contribuindo para a reconstrução da cultura e da história do Camboja” (FLORES, MAIA, 2013, p. 12). Como vai dizer o próprio diretor:

Sinto-me como um agrimensur de memórias e não como um criador de imagens. A tarefa do cineasta é saber encontrar a medida justa, a distância adequada: nem exploração política, nem complacência masoquista, nem sacralização. A memória deve ser um ponto de referência. Deve continuar sendo humana. O que busco é a compreensão da natureza desse crime e não o culto a memória. Para evitar a repetição através da recusa da cegueira e da ignorância. (PANH, 2013, p.66)

¹⁸ O genocídio cambojano aconteceu durante os anos em que Pol Pot e o Khmer Vermelho, partido comunista do Camboja, estiveram no poder desse país do sudoeste asiático. No período entre 1975 e 1979, Pol Pot impôs uma utopia agrária que resultou na morte de milhões de pessoas em fazendas de trabalho forçado ou em prisões do governo. Além disso, esse governo praticou uma perseguição intensa a minorias étnicas que viviam no Camboja.

O cinema se coloca na atividade rememorativa a partir de seus recursos expressivos e discursivos. Em *Duch, o mestre das forjas do inferno*, o diretor propõe um olhar para as testemunhas e testemunhos da história – as fotografias que são utilizadas como provas, podem ser vistas como testemunhos históricos (Fig. 2). Duch (Fig.3), personagem do filme, foi diretor de uma prisão controlada pelo Khmer Vermelho na década de 70, coordenando um sistema de torturas e execuções, sendo considerado responsável pelo assassinato de mais de 12 mil pessoas. Levado à corte internacional por seus crimes, ele foi uma peça chave na revelação de como o sistema de funcionamento do Khmer Vermelho agia. Neste filme, Duch, é entrevistado pelo próprio Rithy Pahn.



Fig. 2 e 3: fotogramas de *Duch, o mestre das forjas do inferno*

É justamente porque o cinema é capaz de se colocar em meio ao trabalho das ruínas e com as ruínas, a partir do que restou de um passado traumático, violento e tortuoso, que o trauma pode ser elaborado através das diferentes formas de sobrevivências. Não se trata de perceber, como afirma Gagnebin (2011), a partir das ideias de Walter Benjamin, uma reconstituição do passado como algo elaborado, acabado, mas como o presente retoma o passado, interrogando-o e oferecendo-lhe alguma legibilidade em momentos de perigo. Desse modo, compreendemos que o cinema, mais do que somente dar a ver imagens em sequência,

pode, através da montagem, fazer um trabalho rememorativo crítico e político, ao inscrever imageticamente o testemunho, de modo a destacar as singularidades, e trabalhar os vestígios, entrelaçando diferentes materialidades históricas no presente.

No contexto brasileiro, a urgência do trabalho de memória, em um país onde imperam o recalque e o esquecimento, encontra no cinema a possibilidade de dar sobrevida aos ausentes e desaparecidos da história. Daí sua importância enquanto dispositivo de rememoração, na retomada de um passado apagado e na construção das sensibilidades das novas gerações que não viveram os tempos da ditadura e que estão expostos, no Brasil atual, aos esquecimentos acerca da violência militar da época.

1.4 A presença das mulheres

A história da ditadura militar brasileira é permeada pela presença de mulheres. A participação feminina na política, seja na resistência do movimento estudantil, na luta armada, no exílio, nos comitês pela Anistia ou, ainda, nos movimentos de bairro lutando por melhores condições de vida. De diferentes formas, estavam em cena e presentes naquele momento – que confluía com a chamada “segunda onda” do movimento feminista mundial. Com isso, reflexões foram postas nos debates sociais, questionando comportamentos e igualdades entre os gêneros. Assim, na convergência do pensamento de Danielle Tega (2010), pensamos que é de extrema importância um estudo e debate sobre a ditadura militar no Brasil acerca das mulheres e ao ressurgimento do feminismo, sendo estas, como afirma a autora, situações estreitamente ligadas.

Como tratamos anteriormente, se a história da ditadura brasileira é pouco conhecida e a percepção sobre as consequências desse período é tão defasada, trata-se de pensar que talvez, uma versão da história parece ter mais força. E isso, para Danielle Tega (2010), configura-se como um problema político, pois, quem detém o poder sobre os acontecimentos do passado, detém também sobre o presente e, com isso, o futuro. Não é apenas uma compreensão da resistência à ditadura, mas como esse passado é representado em nosso presente e, sobretudo, reconstruído e, em alguns casos, rememorado. Há, portanto, interesses em jogo que são evidenciados a partir das propostas de apoio e oposição às reconstruções. Assim, como diz a autora:

Isso permite afirmar que as memórias sociais não são fixas, mas construídas, e estão em permanente conflito. As seleções realizadas sobre *o que mostrar e como mostrar* relaciona-se às lutas pela apropriação do passado, possibilitando encarar as

O que propomos, portanto, é um estudo sobre a memória da ditadura militar pela perspectiva da mulher no cinema, considerando que este pode proporcionar elementos e dispositivos fundamentais no reconhecimento da história da militância feminina. A tarefa, portanto, consiste em analisar a rememoração da mulher – como diretora e personagem - na resistência à ditadura militar em um documentário brasileiro – *Retratos de Identificação* (2014) – produzido contemporaneamente à Lei de Acesso (2012) e verificar como, nesse filme, a militância feminina é ressignificada e tensionada no presente através de procedimentos como o uso de arquivos e testemunhos, operadores de análise que guiarão a análise. Procuramos privilegiar uma abordagem do contexto histórico da ditadura a partir da perspectiva feminina perpassado por documentários, algumas vezes, contemporâneos à ditadura e outros, que rememoram o regime, já que se torna cada vez mais urgente o resgate histórico da presença das mulheres nas lutas e embates.

Assim, partimos de um pensamento feminista que luta para por fim aos silêncios da memória social, para buscar e recuperar a presença das mulheres na história. Partimos da visão da autora Danielle Tega (2010), que propõe pensar a dimensão de gênero na memória – considerado já um enfoque tradicional do feminismo, de fazer *visível* o *invisível* e dar voz para aquelas que foram caladas na história. Entretanto, esse trabalho de memória feito pelas feministas, diz a autora, fez mais do que dar visibilidade às mulheres, mas procurou também entender a situação destas como produto da história e da sociedade, denunciando “as marcas autoritárias e hierárquicas do processo histórico das relações de gênero” (TEGA, 2010, p.47).

Segundo Danielle Tega (2010), a denúncia de Walter Benjamin contra a historiografia clássica dos vencedores e a necessidade de propor uma compreensão “a contrapelo” da história que recuperasse a história dos vencidos se justapõe à crítica feminista, “preocupada com as partes silenciadas da memória social ela amplia essa denúncia ao expor o caráter sexista da historiografia burguesa” (TEGA, 2010, p. 39). Para a autora, a crítica feminista ao mesmo tempo que expõe a invisibilidade da mulher na história oficial, questiona o modo pelo qual a desigualdade entre os gêneros se estabeleceu e propõe formas de corrigir essa assimetria. O conceito de gênero não está circunscrito em um discurso vazio e sobretudo a-histórico, mas “marcado por contextos diversos e permeado por estruturas sociopolíticas as quais, numa relação dialética, o gênero não apenas faz parte, como também as produz” (TEGA, 2010, p. 45).

O feminismo demonstra que a hierarquia sexual é um processo histórico. Assim, pode-

se dizer que ele atua como uma contramemória que enfrenta o discurso hegemônico propondo diferentes relações de gênero. Como afirma Margareth Rago (2003), as mulheres foram suprimidas da história, “alocadas na figura da passividade, do silêncio, da sombra na esfera desvalorizada do privado” (RAGO, 2003, p.15). Não se trata, como afirma Margareth Rago (2003) apenas de recuperá-las em todos os grandes feitos da história – as informações, os nomes e os fatos contidos nos documentos históricos são fundamentais, sem eles não tem História, mas sabemos que não são suficientes. É preciso, examinar a história em uma perspectiva benjaminiana, no qual o passado deve ser lembrado e resgatado em uma relação com o futuro, “articulando a reconstituição desse passado a experiências políticas emancipatórias”.

Segundo Ana Maria Colling (2004), a presença da mulher na história é um acontecimento recente, estando ao lado de outras minorias marginalizadas pelo discurso oficial, como os negros, os índios, os homossexuais, as crianças. Para a autora, escrever a história das mulheres é, “libertar a história das amarras das metanarrativas modernas, falocêntricas” (VEIGA, R. 2017, p.228 *apud* COLLING, 2004, p.31). Levando para o campo das imagens, segundo Roberta Veiga (2017), poderíamos considerar a história das mulheres na perspectiva de um duplo contrapelo, no sentido benjaminiano, vendo no cinema uma possibilidade de reinscrevê-la:

Se a mulher foi apartada da história, o cinema, ao reinscrevê-la ao lado de outros sujeitos condenados pelos dispositivos de poder, reescreve o próprio devir histórico. Não se trata de desfazer o dano do passado, mas de redimir sujeitos ordinários do apagamento histórico, oferecendo redenção por uma outra forma de sobrevivência, a da imagem (VEIGA, R. 2017, p. 228)

A história das mulheres é designada a ser “menor”, ou ainda, uma história a não ser contada. O cinema, como dito anteriormente, através dos seus dispositivos pode oferecer uma redenção, uma sobrevivência para aquelas que foram apagadas e esquecidas. Para Roberta Veiga, “o gênero não é capaz de refundar paradigmas históricos, no entanto, interpela a história ao emprestar a ela outro olhar” (2017, p.230).

Para a autora, a tomada da história a contrapelo opera em duas viradas, a epistemológica e a subjetiva. A epistemológica, já tratada aqui, trata-se em renunciar ao historicismo positivista para qual a história é orientada: “seria ver o passado não como fato objetivo, mas como fato de memória – reminiscência, esquecimento, invenção – conectado ao material (arquivos, documentos, resíduos) e ao psíquico (imaginação, sonhos, desejos)” (VEIGA, R. 2017, p.230). Há também uma virada subjetiva, afirma Roberta Veiga, na qual o particular – que remete a experiências menores, logo, as mulheres com seus pequenos feitos “privados” – vai constituir

a história material e psíquica, baseado nos vestígios que movem o inconsciente histórico. Assim, como tratado anteriormente, a imagem que lampeja é a imagem que pode ser salva, os vencidos, os invisíveis, a imagem da mulher. Como afirma Roberta Veiga, “ela é um vestígio que só ganha materialidade na montagem do historiador-cineasta” (2017, p.231).

1.4.1 Levantamento dos filmes das cineastas

A partir das premissas até aqui apresentadas, que, no geral, se referem à urgente necessidade de rememoração da ditadura civil-militar brasileira, trazemos para a dissertação um levantamento de documentários que parecem operar como, aqui reivindicado, na contra-escrita da história pela mulher no cinema, e que se localizam historicamente no significativo período de abertura dos arquivos, a partir de 2012 com a Lei de Acesso à Informação. Enfatizamos que é expressivo o aumento do número de filmes que rememoram o período do regime militar, principalmente no documentário, em suas diferentes formas e dispositivos. Ainda que não falem filmes que iniciaram esse trabalho anteriormente a esse marco, seja através da ficção ou do documentário, percebemos, ao longo desta pesquisa, uma concentração de documentários nos quais a história da ditadura é lembrada e reconstituída a partir desses materiais que a LAI tornou acessíveis ao público e à sociedade brasileira – sendo essa relação direta ou indireta.¹⁹ São filmes que, a partir dessa abertura, ajudam a elaborar, através da forma fílmica, esse período vivido no Brasil.²⁰ Outras histórias da ditadura militar começam a ser contadas desde as políticas de acesso aos documentos e arquivos, principalmente, aqueles produzidos pela própria repressão. São eles que atestam, utilizados muitas vezes como provas e também subvertidos em sua função original, passam a testemunhar e amparam esta cinematografia.

Nesse sentido, destacamos esse período de abertura dos arquivos não só como um marco na história do Brasil, mas também no cinema brasileiro. O cinema pode a partir daí se engajar mais

¹⁹ Abro essa nota, pois, é preciso esclarecer que muitos documentários não utilizam dos arquivos diretamente, não estão presentes na forma fílmica. Entretanto, consideramos que a LAI possibilitou um acesso a histórias desconhecidas contidas nos arquivos, o que propiciou um momento de abertura a essas histórias, influenciando na realização dos filmes.

²⁰ Importante ressaltar aqui o projeto “Marcas da Memória”. O projeto surge como alternativa à concentração de iniciativas de memória no plano governamental, transferindo recursos para ações diretamente elaboradas e executadas por grupos da sociedade civil. Assim, viabiliza a insurgência de distintas narrativas no seio social. Entre as diversas ações, propõe chamadas públicas de fomento, por meio das quais a Comissão seleciona projetos de preservação, de memória, de divulgação e difusão advindos de organizações da sociedade civil. Desde 2010, mais de 60 projetos foram aprovados, gerando produtos como livros, documentários, materiais didáticos e informativos, exposições artísticas, peças teatrais, palestras, musicais e projetos de digitalização e/ou restauração de acervos históricos. Muitos filmes são financiados através desse projeto, entre 2010 e 2012.

incisivamente nas políticas da memória da ditadura em função justamente do intrínseco diálogo com as conquistas democráticas. Se no período da ditadura houve uma censura da produção cinematográfica nacional, temos também um exemplo desse avesso: quando a democracia ganha força, o cinema também se beneficia. E aqui estamos falando de políticas públicas que forneceram esse acesso, nessa pluralidade de construções de imagens e pensamento: as políticas de descentramento das produções, bem como um acesso mais amplo ao financiamento de produções cinematográficas. Nessa junção de acesso à produção e acesso à história, percebemos uma cinematografia brasileira engajada em dar voz e espaço a essa memória ainda em construção.

Como forma de melhor mensurar a força da produção cinematográfica, produzimos uma tabela que nos permite ver os números de longas-documentários realizados desde 2012²¹ até 2018, que trazem como eixo central o tema da ditadura civil-militar brasileira - objetos da pesquisa que contribuíram para o entendimento do cinema em seus processos, procedimentos e estratégias menemônicas.

Durante o levantamento, encontramos a presença majoritária de mulheres como principais diretoras e realizadoras na abordagem dessa temática. Desde o recorte de 2012, ano que a LAI foi promulgada, até 2018, percebemos um aumento não apenas no número de filmes sobre a ditadura brasileira como também, um aumento na porcentagem de realizadoras. Esses números contrastam com um importante levantamento bibliográfico realizado por Marcelo Ridenti (2001) - ainda que se trate do campo da literatura e da escrita. Segundo o pesquisador, dos mais de 230 livros ou teses publicadas até 2001 que abordam as lutas contra a ditadura no Brasil, apenas 15% dos títulos são autobiográficos e nenhum escrito por mulher. “Esses dados, levam a supor que há uma especificidade de gênero nos relatos sobre a ditadura no Brasil, pois, mesmo nas contramemórias, há ainda um domínio da fala e da escrita masculinas” (TEGA, 2010, p.1). Como também afirma Roberta Veiga, “por mais que histórias de mulheres tenham sido eternizadas pela literatura e pelo cinema, a perspectiva do ponto de vista feminino é quase nula” (. 2017, p.229). Assim, enfatizamos a importante mudança da presença de narrativas que começam a se dar pelo lado feminino, ainda que no campo do cinema e do documentário.

Para melhor compreendermos esses dados referentes aos filmes, o levantamento dos documentários é ordenado por ano de lançamento e, seguidos do nome de cada um dos diretores

²¹ A tabela compreende os filmes lançados comercialmente, mas também filmes feitos e lançados de forma independente. Para consulta de todos os filmes comerciais já lançados no período de 1995-2017: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>

e diretoras. No sentido de destacar a predominância da produção das mulheres, marcamos de vermelho o nome das diretoras e de cinza, os diretores. A cor azul corresponde as co-produções ou coletivos (que também contam com a presença de mulheres):

TABELA DE DOCUMENTÁRIOS 2012-2018 – DITADURA MILITAR		
TÍTULO	ANO	DIREÇÃO
<i>Uma Longa Viagem</i>	2012	Lucia Murat
<i>Damas da Liberdade</i>	2012	Célia Gurgel e Joe Pimentel
<i>A Mesa Vermelha</i>	2012	Tuca Siqueira
<i>Duas Histórias</i>	2012	Ângela Zoé
<i>Ainda existem perseguidos políticos</i>	2012	Coletivo Catarse
<i>Mariguella</i>	2012	Isa Grinspum
<i>Militares da Democracia: Os militares que disseram não</i>	2012	Silvio Tandler
<i>Eu me lembro</i>	2012	Luiz Fernando Lobo
<i>Em Nome da Segurança Nacional</i>	2012	Renato Tapajós
<i>O Fim do Esquecimento</i>	2012	Renato Tapajós
<i>Eu me lembro</i>	2012	Luiz Fernando Lobo
<i>Em busca de Iara</i>	2013	Flávio Frederico
<i>Repare bem</i>	2013	Maria de Medeiros
<i>Os dias com ele</i>	2013	Maria Clara Escobar
<i>Verdade 12.528</i>	2013	Paula Sacchetta e Peu Robles
<i>O dia que durou 21 anos</i>	2013	Camilo Tavares
<i>Memórias do Chumbo</i>	2013	Lúcio de Castro (série)
<i>Lua nova do penar</i>	2013	Leila Jinkings
<i>Os Advogados contra a Ditadura: Por uma questão de Justiça</i>	2013	Silvio Tandler
<i>Se cada um de nós se cala</i>	2013	Célia Maria Alves e Vera Cortês
<i>Subversivas</i>	2013	Fernanda Vidigal e Janaina Patrocínio
<i>Labirinto de papel</i>	2014	André Araújo e Roberto Giovanetti
<i>Os militares que disseram "não"</i>	2014	Silvio Tandler
<i>Retratos de Identificação</i>	2014	Anita Leandro
<i>Setenta</i>	2014	Emília Silveira
<i>Atrás de portas fechadas</i>	2014	Danielle Gaspar e Krishna Tavares

<i>Os bebês roubados pela ditadura argentina</i>	2014	Alexandre Valenti (produção brasileira sobre a ditadura argentina)
<i>1964 – Um golpe contra o Brasil</i>	2014	Alípio Freire
<i>Muros e pontes</i>	2014	Juliana Radler
<i>Nossas Histórias</i>	2014	Ângela Zoé
<i>Orestes</i>	2015	Rodrigo Siqueira
<i>Uma dor suspensa no tempo</i>	2015	Vera Rotta, Caco Schmitt e Stela Grisotti
<i>Um golpe, 50 olhares</i>	2015	ONG Criar Brasil
<i>Memórias Femininas da Luta Contra a Ditadura Militar</i>	2015	Projeto do Laboratório de Estudos do Tempo Presente (Instituto de História/UFRJ)
<i>Galeria F</i>	2016	Emília Silveira
<i>Construindo Pontes</i>	2017	Heloísa Passos
<i>Pastor Cláudio</i>	2017	Beth Formaggini
<i>Iramaya/Fico te devendo uma carta sobre o Brasil</i>	2018	Carolina Benjamin
<i>Torre das Donzelas</i>	2018	Suzanna Lira
<i>Histórias que Nosso Cinema (não) Contava</i>	2018	Fernanda Pessoa
Total = 40 filmes		
19 dirigidos por mulheres		
13 dirigidos por homens		
6 co-dirigidos		

*No caso de dois documentários, *Os bebês roubados pela ditadura argentina* e *Memórias do Chumbo*, deixamos os nomes dos diretores marcados em branco porque não entraram na contagem uma vez que são, respectivamente, um filme brasileiro sobre a ditadura argentina e uma série, não se encaixando no recorte aqui proposto. Entretanto, consideramos os filmes relevantes e optamos por deixa-los na tabela.

Total:

19 documentários dirigidos por mulheres	47,5%
13 documentários dirigidos por homens	32,5%
6 documentários co-dirigidos	15%

Fig. 4: informações da porcentagem de gênero dos longas-documentários entre 2012 e 2018 com o tema da ditadura brasileira.

Número de Diretores de longas-metragens lançados comercialmente em 2016 com recorte de gênero e raça/cor								
Filmes lançados em 2016	Homens	% Total	Mulheres	% Total	Gênero Misto	% Total	Total Geral	% Total Geral
Pessoas Brancas	107	75,4%	28	19,7%	3	2,1%	138	97,2%
Pessoas Negras	3	2,1%	0	0,0%	0	0,0%	3	2,1%
Informação de raça/cor não encontrada	1	0,7%	0	0,0%	0	0,0%	1	0,7%
Total	111	78,2%	28	19,7%	3	2,1%	142	100,0%

Obs: De 142 filmes, apenas 1 teve informação de raça/cor não encontrada para nenhum diretor(a), contabilizando 0,7% dos títulos.

Fig. 5: Porcentagem de longas-metragens lançados comercialmente em 2016, recorte gênero e cor. (Ficção e documentário). Fonte: Ancine

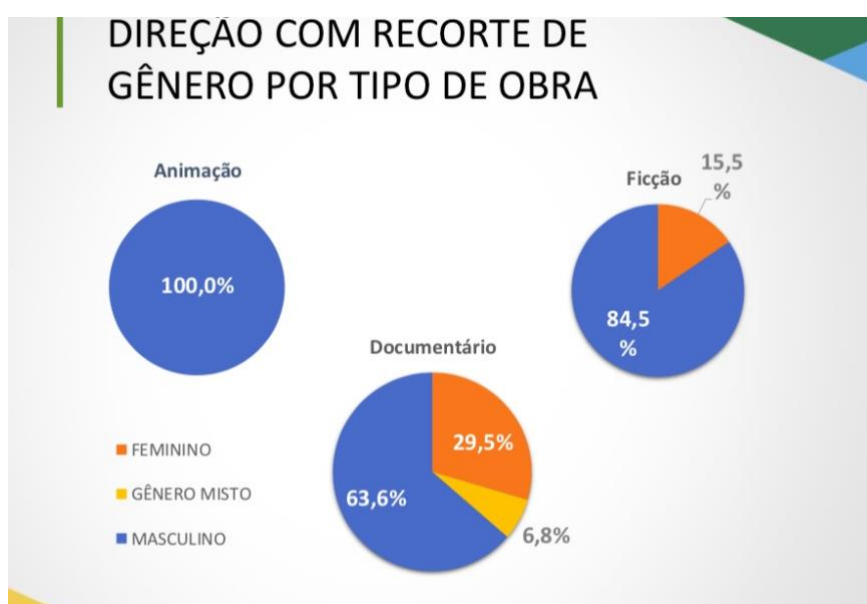


Fig. 6: Pesquisa realizada pela Ancine/ano de 2016. Informações de recorte de gênero por obra. Fonte: Ancine

Do total de 40 filmes encontrados, 19 são dirigidos por mulheres, o que compreende a uma porcentagem de 47.5%. Se levarmos em consideração as co-realizações que contam com a presença feminina, a porcentagem sobe para 67%. O que essas mulheres buscam? Por que essa concentração tão grande de mulheres que se dedicam a rememorar a história da ditadura pelo cinema? Algumas hipóteses permeiam essas questões, sobretudo como uma suposta correspondência entre as ex-militantes da ditadura e as cineastas do presente, como uma nova maneira de se fazer justiça através das imagens. Talvez possamos pensar em um “retorno” da presença da mulher engajada na luta através do cinema.

Ao compararmos esse número (47.5%) aos filmes realizados por mulheres no ano de 2016 (pesquisa mais recente feita pela Ancine²²), nota-se uma porcentagem significativamente menor, de 19,7%. O número cresce quando o recorte de gênero é pelo documentário, chegando a 29,5% dos filmes realizados naquele ano, como vemos nas tabelas acima. O encontro com esses números através desse levantamento nos fez perceber que há, na realização cinematográfica, um interesse majoritário de mulheres pelo tema da ditadura-militar. Dados bastante curiosos e raros ao compararmos a porcentagem de diretoras no cinema nacional, quase sempre em minoria em relação aos diretores.

O trabalho de rememoração e a possibilidade de reelaborar o passado são propostas comuns entre essas mulheres realizadoras, ainda que elas mobilizem uma heterogeneidade de procedimentos e métodos. Esses filmes formam, portanto, uma comunidade de mulheres que rememoram a ditadura de diferentes formas. São mulheres que possuem diferentes origens, mas que alinham entre si o encontro entre gênero, cinema e ditadura militar. Algumas diretoras foram militantes, outras tiveram seus familiares – pais, maridos, filhos - como combatentes. São diferentes demandas que as movem em direção a esse momento histórico e, obviamente, também diferentes propostas e dispositivos: umas reencenam os acontecimentos, voltam aos lugares onde os fatos ocorreram, outras vão aos arquivos, ou ainda, tentam reconstruir as histórias perdidas por entrevistas.

O tom confessional parece ser uma marca em alguns documentários contemporâneos trazidos na pesquisa que abordam a ditadura militar pelo viés daquelas que sofreram as consequências das violências sofridas. É o caso de *Mariguella* (2012), dirigido pela sobrinha do guerrilheiro, Isa Grinspum Ferraz, e também do documentário *Os dias com ele* (2013), dirigido por Maria Clara Escobar, filha do ex-militante Carlos Henrique Escobar. Como diz Carla Maia (2014), referindo-se aos documentários *Mariguella* e *Diário de uma busca*:

Fundados sobre a falta (de um tio, de um pai), eles dependem, em larga medida, do que está para sempre perdido, irrecuperável, uma porção da história que permanece irreconstituível. O esforço não é o de preencher, mas o de dar a ver essa falta, num exercício de rememoração que age contra o esquecimento. (MAIA, 2014, p.141)

Esses documentários dirigidos por mulheres, de uma geração distinta – sobrinha e filha - partem em nome de “seus fantasmas, como num esforço de ressuscitá-los na tela” (MAIA, 2014, p.141). Parece-nos lampejos, entre o passado e presente, entre os militantes - que se foram ou que

²² Consulta em:
<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentação%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>

sobreviveram à experiência da ditadura militar - e as cineastas. Atravessando o corpo das realizadoras, as imagens são feitas a partir de um olhar cuidadoso aos vestígios da história, como a escuta atenta aos testemunhos e o levantamento de arquivos oriundos de várias procedências, como os arquivos públicos, mas também os arquivos familiares e privados.

A notável presença feminina nesses trabalhos de elaboração, de resistência, do construir da história nos faz ir ainda mais fundo: como essas manifestações femininas transformam o olhar para a história? O que elas revelam, proporcionam, instauram de novo? A dissertação aqui proposta se lança a uma investigação sobre como o cinema possibilita uma sobrevida aos ausentes e ausências da história da ditadura civil-militar brasileira a partir da presença da mulher no interior dos filmes, seja como realizadora, seja como personagem a partir do uso dos arquivos e testemunhos.

1.4.2 Farejar os vestígios: introdução ao filme *Retratos de Identificação*

Para pensarmos sobre o processo de elaboração da ditadura militar no Brasil na perspectiva feminina, escolhemos pesquisar mais a fundo um dos filmes feito por mulheres do levantamento apresentado acima: o documentário *Retratos de Identificação* (2014) da diretora Anita Leandro. O documentário busca trabalhar o passado em sua intrínseca relação com as urgências de presente: a necessidade de elaborar o que foi a ditadura civil-militar no Brasil com o processo da reivindicação de uma política da memória que, ainda que a passos lentos, permite ressignificar o presente e elaborar o trauma, como propõe Maria Rita Kehl. Como já dito, a obra parte diretamente do uso dos arquivos trazendo questões pertinentes para o debate sobre o acesso a esse acervo por tantos anos enclausurado e inacessível, como a contribuição de uma história que é remontada a partir dos arquivos e provam outra versão, diferente da oficial.

O filme propõe questões específicas e aciona, ao nosso ver, formas pouco comuns de se trabalhar com a memória. Para pensar de que modo o cinema é capaz de elaborar um trauma como a violência da ditadura sofrida pelas mulheres, é preciso entender os diferentes procedimentos e estratégias de montagem e do uso de arquivos e dos testemunhos. Em *Retratos de Identificação* o uso dos arquivos e do testemunho colocam-se como procedimentos centrais na concepção do filme.

Retratos de Identificação é um filme feito pela cineasta Anita Leandro que, entre 2010 e 2014, realizou uma pesquisa nos acervos do DOPS da Guanabara/RJ, onde encontrou 90% do material utilizado no filme e uma pesquisa no Superior Tribunal Militar. Durante esse tempo, a diretora selecionou e buscou documentos que pudessem ser utilizados para recuperar histórias

sobre militantes que integraram organizações armadas no período da ditadura militar brasileira, sendo eles: Antônio Roberto Espinosa, comandante nacional da VAR-PALMARES, Chael Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), militantes da mesma organização, e Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ALN). *Retratos de Identificação* restitui uma história que liga os quatro personagens através dos seus testemunhos dos arquivos documentais e filmicos presentes nos filmes *Brasil: Um relato de tortura* (1971), de Saul Landau e Haskel Wexler e *Não é hora de chorar* (1971), de Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel. Quarenta e dois anos separam as falas de Dora, registradas no exílio, e o depoimento de seus ex-companheiros. Passado e presente compartilham um mesmo espaço, criado pela montagem.

É nesse entrelaçamento temporal que Maria Auxiliadora, 24 anos, estudante de medicina da UFMG, presa e torturada, torna-se a personagem que, segundo Roberta Veiga (2017), protagoniza o documentário de uma luta histórica e escova a história a contrapelo. Para a autora, “o cinema de Anita é feminista, nessa função de base, digamos, subcutânea que devolve a história à mulher sem o alarde do feminismo como ideologia” (VEIGA.R, 2017, p.229). Em *Retratos de Identificação*, a narrativa retoma cronologicamente a vida de Dora e são seus dois ex-companheiros e sobreviventes que dão os testemunhos no presente, Reinaldo e Espinosa. O filme inicia com o dia de sua prisão, em 21 de novembro de 1969, juntamente com Chael e Espinosa, no aparelho em que viviam na clandestinidade, no Rio de Janeiro. A narrativa também retoma, posteriormente, o dia de sua saída do país com os 70 presos políticos enviados ao Chile (para onde Reinaldo também foi enviado) como exigência para a libertação do embaixador suíço, Giovani Bucher - sequestrado pelo grupo liderado por Carlos Lamarca. O fim do filme se dá no relato do dia do suicídio de Dora por Reinaldo, em 1976, em Berlim. Importante perceber aqui, como disse Patrícia Machado, a maneira 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” (MACHADO, 2016, p. 188). Como afirma Roberta Veiga:

Em *Retratos de Identificação*, ser feminista por intermédio do cinema não é um a priori, mas um projeto que alcança subcutaneamente, quando, no embate com o Estado e com a violência policial, uma mulher se engendra. (VEIGA.R, 2017, p.229)

Através do filme de Anita Leandro, e principalmente da personagem Maria Auxiliadora, intentamos aprofundar num modo específico do cinema retomar o processo de redemocratização, ressaltando a presença histórica das mulheres.



Capítulo 2 - O lado feminino da ditadura brasileira: panorama da participação das mulheres na resistência

2.1 O golpe e as “marchadeiras”

No dia 13 de março, convocado pelo Comando Geral dos Trabalhadores, com o apoio da UNE e organizações de camponeses, João Goulart (Jango) anunciou, em um grande comício na praça em frente à Central do Brasil, a reforma agrária e outras reformas de base. Em um ato massivo com mais de 300 mil trabalhadores assinou dois decretos. “Um desapropriava as terras ociosas das margens das rodovias e açudes federais. Outro encampava as refinarias particulares de petróleo” (GASPARINI, 2003, p. 48). João Goulart era apontado como presidente incapacitado para governar, sob alegações de ser agente infiltrado comunista no Brasil. A direita brasileira rapidamente se articulou, reunindo uma “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, com cerca de 200 mil pessoas. Diversos governadores colocaram-se contra o governo; Jango era vice-presidente e assumiu o governo com a renúncia de Jânio Quadros. A imprensa repercutia a formação de uma opinião conservadora que facilitava a adesão do público, criticando abertamente as reformas de base do governo de Jango, colocando-se na linha de frente no processo de desestabilização do governo:

Os grandes jornais do eixo Rio-São Paulo vinham, simultaneamente à conspiração que avançava nos quartéis, ampliando a cada dia o espaço para respaldo ao movimento. Alguns desses veículos, como no caso de *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*, além do notório *Tribuna da Imprensa*, participavam ativamente da conspiração. [...] As grandes empresas jornalísticas cumpriam, assim, o papel que consideravam legítimo em defesa de seu capital. A mídia tornava-se poderoso instrumento ideológico na preparação e, mais tarde, no respaldo ao regime militar. (DANTAS, 2014, p.67)

Segundo pesquisa do Ibope revelada pelo historiador Luiz Antônio Dias,²³ poucos dias antes do golpe, João Goulart possuía apoio de 72% da população. O golpe fora vitorioso, ainda que a proposta de reforma agrária do até então presidente fosse aceita e aprovada pela maioria da população. “Quem derrubou Jango não foi o povo, foi a elite burguesa”, diz Denise Assis, jornalista e pesquisadora da Comissão Nacional da Verdade do Rio de Janeiro em entrevista para o site Último Segundo (2014). E continua: “Empresários e grandes industriais estavam unidos em torno do projeto de um Brasil mais avançado. Eles defendiam a livre iniciativa e o capital, antes do golpe e durante a ditadura.”²⁴ Outro fator significativo na legitimação do golpe,

²³ Disponível em: <https://amp-mg.jusbrasil.com.br/noticias/114441751/maioria-apoiava-jango-revela-pesquisa-inedita>

²⁴ O grupo, Ipês, financiado por 95 empresas e 125 doadores físicos, promovia massiva propaganda contra o governo por meio de cursos, palestras, propaganda em revistas e superproduções televisivas contrárias ao governo. Cinco empresas contribuíram com 70% da receita do Instituto: Listas Telefônicas Brasileiras, Light, Cruzeiro do Sul, Refinaria e Exploração de Petróleo União e Icomi. Fonte: Último Segundo -

segundo o historiador, foi a participação da imprensa, que fez uma clara oposição ao governo de Jango. Aos poucos, criou-se o apoio coletivo para o golpe militar e, também civil, que contava com diversas camadas sociais, sobretudo com setores interessados, como os empresários, igreja católica e latifundiários.

Uma parte significativa de mulheres de classe média e alta que organizava movimentos contra o governo - como o carioca Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), e os paulistas União Cívica Feminina (UFC) e Movimento de Arregimentação Feminina (MAF) - financiada por uma elite empresarial afim de derrubar João Goulart por suposta “ameaça comunista”,²⁵ liderou a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” que se articulou em 49 manifestações pelo Brasil constituídas majoritariamente por mulheres (TELES, 2014). Como explica a autora Maria Amélia Almeida Teles (2014):

Assim forjou-se uma ameaça de caos, o que levou às Marchas, principalmente a grande quantidade de mulheres pobres, negras e das periferias. Nas capitais, como Rio, São Paulo e Belo Horizonte, ajuntaram-se multidões de mulheres, a maioria pobre, chegando a espantosas cifras de 300 a 500 mil pessoas. São contingentes que até hoje, quando as mulheres já alcançaram uma igualdade formal de direitos, não são vistos em nenhuma das manifestações populares. (TELES, 2014, p. 10)

Segundo Sestini (2008) a presença do padre Patrick Peyton, que pregava o lema “família que reza unida, permanece unida”, foi fundamental ao apelo às mulheres a se mobilizarem pela marcha contra o comunismo.

As mulheres que organizaram as massas femininas eram, segundo Maria Amélia Almeida Teles²⁶ (2014), de classe média, brancas em sua maioria, donas de casa, esposas de militares e empresários, e fervorosas católicas. Entretanto, as que formaram a grande “massa” de mulheres eram pobres, empregadas domésticas, moradoras das periferias, enganadas,

<https://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2014-03-29/golpe-de-1964-so-deu-certo-porque-militares-tiveram-apoio-da-sociedade-civil.html>

²⁵ Antes do golpe militar, grupos de empresários, industriais, representantes da igreja e de veículos de comunicação se articulavam, desde 1961 em campanhas de desestabilização do governo Jango, com o receio que a pauta populista ganhasse maiores proporções na sociedade. A CNV apresentou documentos que indicavam o envolvimento de empresas privadas com a ditadura militar brasileira. Ver em:

<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/outros-destaques/534-cnv-apresenta-documentos-que-indicam-o-envolvimento-de-empresas-privadas-com-a-ditadura-militar.html>

²⁶ Conhecida também como Amelinha. Foi militante durante a ditadura militar e presa com o marido, a irmã grávida e os filhos pequenos pela Operação Bandeirantes em São Paulo. Foi uma das fundadoras da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos e integrou a Comissão Estadual da Verdade de SP. Em 2005, a família Teles moveu uma ação declaratória contra Carlos Alberto Brilhante Ustra, que em 2008 foi o primeiro agente da ditadura a ser declarado torturador.

segundo a autora, por um discurso religioso e anticomunista. As mulheres do campo progressistas e as da esquerda “não se encontravam organizadas de maneira autônoma e conscientes dos próprios direitos”, afirma Maria Amélia Almeida Teles, facilitando a aproximação das forças retrógradas às camadas populares através da “demonização” do discurso comunista. Podemos ver registros das manifestações das “marchadeiras”²⁷ em *A entrevista* (Fig.7), realizado em 1966, pela cineasta brasileira, Helena Solberg.



Fig.7: fotograma do filme *A entrevista* da Marcha da Família com Deus pela liberdade (1964)

O curta *A entrevista*, que teve como o maior incentivador o cineasta Glauber Rocha²⁸ (VEIGA.A, 2014), foi a estreia da cineasta e antecipa, segundo a autora Mariana Tavares “o ponto de vista temático e formal dos três filmes seguintes que integram a Trilogia da Mulher²⁹” (2017, p.89) realizados nos Estados Unidos, a partir da década de 1970: *The emerging woman* (*A nova mulher*, 1974); *The double day* (*A dupla jornada*, 1975); e *Simplesmente Jenny* (1977). “Solberg afirma seu diálogo com o movimento feminista, que a fez incluir questões de gênero, além de classe e da opressão militar, no que chamei seu “ciclo latino-americano” (VEIGA, A. 2014, p.73). Helena Solberg, que se manteve próxima aos diretores, roteiristas e fotógrafos do

²⁷ Nomenclatura utilizada por Maria Amélia Almeida Teles (2014) às mulheres que participavam das Marchas à favor da ditadura militar.

²⁸ Glauber Rocha disse a Helena Solberg que era muito importante que realizasse esse filme, que colocava em cheque, por meio de depoimentos de mulheres, os casamentos tradicionais (Solberg, 2010). Essa informação está presente no texto de Ana Maria Veiga (2014) sobre o “cinema de mulheres” no contexto da ditadura para o qual a autora realizou uma entrevista com Helena no ano de 2010.

²⁹ Segundo Mariana Tavares (2017), os filmes cobrem um extenso período de lutas e reivindicações femininas e tratam de temas como o sufrágio feminino; equiparação salarial e condições de trabalho entre gêneros; direitos à liberdade de expressão; controle de natalidade; legalização do aborto; divórcio e guarda dos filhos; exploração do trabalho feminino; violência contra as mulheres; o papel da Igreja católica e da mídia na imagem da mulher.

Cinema Novo, radicou-se nos Estados Unidos³⁰ durante o período ditatorial brasileiro, onde conseguiu realizar seus filmes com mais liberdade de atuação, como observado por Mariana Tavares (2007, p.33).

Em *A entrevista* surgem depoimentos de jovens mulheres brancas, da elite carioca (fig.8 e 9). Cerca de 30 mulheres são entrevistadas sobre os temas do casamento, gravidez, sexualidade e vida profissional e pedem para não serem nomeadas, como forma de garantir “com os pais e maridos, o status social, já que seus depoimentos evidenciam o questionamento da estrutura familiar, da educação que receberam e do próprio casamento” (TAVARES, 2017, p.89). Se as entrevistas dão a ver um perfil convencional de “mulher”, idealizada, a montagem entrelaça “questões da opressão feminina com a repressão militar vivida pelo país” (AMARAL, ITALIANO, 2018, p.24).

As imagens mostram parte da rotina dessas mulheres, o cuidado com o cabelo, com o corpo, as amigas na praia, as compras em lojas - ao mesmo tempo que ouvimos as diversas opiniões sobre os temas colocados em questão. Ainda que haja diferenças entre os discursos, o perfil composto revela comportamentos e opiniões tradicionais, confluindo, de certa maneira, com um ideal feminino valorizado pelo regime ditatorial. Esse recorte social é reforçado pela montagem do filme, principalmente quando um paralelo entre os discursos, em sua maioria reacionários, das jovens mulheres, e as cenas das marchas pró-ditadura que aparecem no final do curta (fig.7) é proposto.

³⁰ “Ela conta que passou um mês em Cuernavaca, no México, participando de um encontro sobre o feminismo e a “condição da mulher” antes da viagem de três meses pela América Latina, por volta de 1975, quando filmou as duzentas entrevistas das quais resultaram os filmes *La doble jornada/The double day* (1976) e *Simplemente Jenny* (1979). Relata que essa formação foi essencial para o seu trabalho no cinema. “Saindo de lá [do encontro], eu compus a minha equipe, acho que foi a primeira equipe de mulheres. Nós éramos seis mulheres: assistente de câmera, a parte técnica, tudo isso era mulher” (Solberg, 2010). Aparecem creditadas nos filmes produzidos pelo que foi chamado International Women’s Film Project Inc.” (VEIGA.A, 2014, p.73).



Fig. 8 e 9: fotogramas de *A Entrevista* (1966)

2.2 As cineastas no contexto da ditadura

Abrimos um parenteses aqui para abordar brevemente sobre as cineastas brasileiras que realizaram filmes no contexto da ditadura militar, como a diretora Helena Solberg, citada anteriormente. A década de 1960 foi marcada por uma intensa onda de transformações sociais no mundo, pela liberação sexual, surgimento da pílula anticoncepcional e de movimentos civis. Foi um salto paradigmático na história da luta feminista em geral, momento de reconfiguração do papel social da mulher que lutava para romper com o lugar de “mãe” e “dona de casa”, conquistando espaço em ambientes majoritariamente masculinos, com atitudes que rompiam com padrões vigentes e esperados pela sociedade até então. As mudanças ocorridas convergiram para que as mulheres, sobretudo brancas³¹, adquirissem novas formas de enfrentar

³¹ Djamila Ribeiro (2017), afirma que a insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que parte desse ser mulher não seja visto. Através do pensamento da autora Lélia Gonzalez a autora reflete sobre a ausência de mulheres negras e indígenas no pensamento hegemônico sobre o feminismo. “O não reconhecimento de que partimos de lugares diferentes, posto que experienciamos gênero de modo diferente, leva à legitimação de um discurso excludente, pois não viabiliza outras formas de ser mulher no mundo” (RIBEIRO, 2017, p.51)

a vida e o trabalho, possibilitando um maior acesso aos estudos, como por exemplo, a entrada nas universidades.

No cinema, já na década de 1960,³² no Brasil, as mulheres já estavam fazendo seus próprios filmes, diferentemente do contexto argentino, cubano e mexicano.³³ O chamado “cinema de mulheres”³⁴ – focado em temas concernentes ao feminismo – foi de grande relevância para a discussão das mulheres no continente latino-americano, como vai afirmar Ana Maria Veiga (2014). Entretanto, no Brasil, e também em outras partes da América Latina, no contexto das ditaduras, as cineastas tiveram outras barreiras para além da chamada “condição feminina” (TEGA, 2014).



Fig. 10: cartaz do filme Teresa Trautman, *Os Homens que eu tive* (1973)

Como afirma Ana Maria Veiga (2014), com a chegada da década de 1970, as mulheres tomam a cena de maneira mais representativa, ganhando novos contornos e nuances em torno

³² “As raras diretoras na história do cinema brasileiro, anterior à concepção dos “novos cinemas”, foram Cléo de Verberena e Carmen Santos, nos anos 1930; Gilda de Abreu, na década de 1940; as italianas que dirigiram filmes no Brasil, Maria Basaglia e Carla Civelli, nos anos 1950; e Zélia Costa, que dirigiu um longa metragem no começo dos anos 1960 *As Testemunhas não Condenam* (1962).” (VEIGA.A, 2014, p.230).

³³ Talvez seja importante pontuar alguns trabalhos de cineastas latinoamericanas influenciadas pela crítica feminista no cinema, como: a diretora cubana Sara Gomes (*De cierta manera*, 1974-1977), a mexicana Rosa Martha Fernandez (*Cosas de mujeres*, 1975-78; *Rompiendo el silencio*, 1979) a colombiana Eulalia Carrizosa (*Y su mama que hace*, 1980) e a argentina Maria Luisa Bemberg (*Momentos*, 1980; *Señora de nadie*, 1982). “Todas essas cineastas elaboraram algumas obras que questionaram os valores patriarcais sem, portanto, sistematicamente adotar uma etiqueta feminista” (SILVA, 2012, p.16).

³⁴ O “cinema de mulheres” dialogava com a crítica feminista do cinema, tendo como principais expoentes do movimento as britânicas Laura Mulvey e Claire Johnston. O movimento, também era ligado ao feminismo europeu e estadunidense, e dava o tom das teorias nas práticas fílmicas que se buscavam naquele momento representadas nas telas por algumas diretoras. (VEIGA.A, 2014)

de reinvidicações específicas. Além de Helena Solberg, outros nomes femininos vieram a ganhar espaços significativos na produção cinematográfica no contexto ditatorial, como Teresa Trautman (fig.10) e Ana Carolina, lidando com os termos da igualdade e oportunidades de maneiras distintas. Segundo Ana Maria Veiga, sobre os filmes realizados pelas diretoras:

Os trabalhos das três cineastas encontram poucas linhas de contato, mas foram produzidos durante a ditadura civil-militar no Brasil e trabalhavam questões caras ao feminismo, o que a geração atual chamaria questões de gênero. São as biografias de cada cineasta que as une, se pensarmos em termos de profissão, contexto e geração. Viveram uma dupla opressão e a ela responderam com representações fílmicas. (VEIGA.A, 2014, p.72)

Esse conjunto de mulheres³⁵ que se colocou a produzir naquele momento não foram as primeiras da história brasileira, mas, de certa forma, foram as primeiras a focarem em seus trabalhos os lugares e a posição da mulher dentro da sociedade.

Segundo Sumaya Lima (2010), o momento da chamada “retomada” do cinema brasileiro pós-ditadura configurou-se como um novo momento para as mulheres no cinema brasileiro sendo, direta ou indiretamente, influenciado pelo movimento feminista, como as discussões teóricas feministas sobre as contribuições conceituais das obras de Laura Mulvey, seus textos³⁶ e filmes a respeito da representação da mulher no cinema.

2.3 O cenário político-social do golpe e a participação da mulher nos movimentos de resistência

No dia 31 de março de 1964, o golpe militar se concretizou a partir do envio das tropas do Exército que saíram de Juiz de Fora em direção ao Rio de Janeiro. Ao se mobilizarem, instauraram o terror, impondo a desarticulação de movimentos populares e sindicais, cujas lideranças começaram a sofrer graves ameaças e perseguições, sequestros e prisões. Capitais como Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre passaram por momentos de pânico e medo, já que era o próprio Estado, a quem é designado o papel de proteção da sociedade, que reprimia os movimentos sociais.

A ditadura duraria 21 anos, de 1964 até 1985, desde o golpe até o início da redemocratização, havendo diferenças quanto ao grau de repressão entre os governos dos

³⁵ Suzana Amaral, Tânia Saviotto, Vanja Orico, Lenita Perroy, Vera Figueiredo, Maria do Rosário, Mariza Leão, Ana Maria Magalhães, Lygia Pape, Eliane Bandeira e Marília de Andrade são outros nomes levantados por Ana Maria Veiga em sua tese (2014). Além dessas, Tizuka Yamazaki é trazida no artigo de Alberto Silva (2012) como mais uma cineasta a somar nesse contexto.

³⁶ Principalmente o seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)

gerais escolhidos para a presidência do país. Podemos dividir a ditadura em três fases, marcadas por medidas e ações tomadas ao longo dos anos. A primeira, decorrente do golpe no dia primeiro de abril de 1964, estende-se até a consolidação do novo regime. A segunda, conhecida como os anos de chumbo, foi o momento em que a repressão atingiu seu mais alto grau de violência, com a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5). A terceira tem início com a posse do general Ernesto Geisel, em 1974, quando se iniciou uma lenta abertura política até o fim do período de exceção, em 1985.

A ditadura militar brasileira teve como alvo principal, com base na doutrina de segurança nacional, “eliminar e/ou destruir o potencial criativo e mobilizador do *inimigo interno*” (TELES, 2015, p.508). Inimigo interno, como propõe a autora, poderia ser qualquer pessoa ou grupo que se encontrasse pelas ruas. Inverte-se assim, o princípio do Estado de Direito, e todos passam a ser considerados então, suspeitos. A repressão política enfrentou mulheres e homens que tentaram resistir e criar formas de organização e de luta.

No Brasil, o movimento feminista chamado de “segunda onda” encontrou questões específicas que configuravam o debate. Nessa grande efervescência das organizações feministas ao redor do mundo, a conjuntura brasileira configurava uma grande tensão: por um lado, a imposição da ditadura civil-militar, em 1964, e seu recrudescimento a partir do AI-5, reprimindo qualquer manifestação e, ao mesmo tempo, uma ampliação do debate feminista na esfera social:

As mulheres que optaram por participar ativamente da vida política do país, além de lutarem por um mundo mais justo do ponto de vista da distribuição de renda e da participação política de amplos setores sociais, integravam o esforço no sentido de redimensionar o papel da mulher na sociedade. O grande aumento da participação das mulheres no mercado formal de trabalho, o crescimento do movimento feminista e a revolução de costumes, que se seguiram à disseminação da pílula anticoncepcional, começavam a alterar radicalmente o antigo quadro social. (JOFFILY, 2005, p.129)

Para as mulheres, participar de movimentos de resistência à ditadura significava se emancipar das relações de poder nas quais estavam submetidas. Se tornar uma mulher engajada politicamente era se colocar contra uma feminilidade construída e esperada.

Como afirma Maria Amélia Teles (2014), as mulheres foram à luta de forma mais autônoma e por sua própria vontade, nas greves operárias, nos movimentos populares, nas periferias e áreas rurais. Muitas viveram clandestinamente, precisando optar pela invisibilidade nos momentos de perseguição. Durante a repressão enfrentaram os riscos de sequestro, tortura, da morte e do desaparecimento forçado. Mesmo assim, optaram por se colocarem no lugar do protagonismo da cena política, ao questionar os papéis tradicionais até então a elas destinados, inclusive dentro dos próprios movimentos de resistência, enfrentando a misoginia da ditadura

e também dentro dos movimentos de esquerda.

Em 1964, Leonel Brizola havia mostrado interesse na resistência armada contra a ditadura: foi criado o “Movimento Nacionalista Revolucionário”, iniciando a relação com os guerrilheiros cubanos. Entretanto, é a partir do endurecimento da repressão em 1968, com o AI-5, que algumas organizações de esquerda escolhem a luta armada como uma estratégia de enfrentamento. Nesse momento, diferentes grupos guerrilheiros são formados por estudantes, em sua maioria, mas também por sindicalistas, intelectuais, militares nacionalistas e religiosos. Essas organizações adotaram diferentes técnicas e ações, desde assaltos a bancos, sequestros de diplomatas estrangeiros em troca de presos políticos e atentados a quartéis.

Entre os principais movimentos de guerrilha armada contra a ditadura, está o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), que surgiu em 1964, no meio universitário, em Niterói. O MR-8 iniciou seu engajamento na luta armada em 1968 e, em 1969, foi desarticulado pelo recrudescimento da ditadura. Os sobreviventes e ainda libertos juntaram-se aos integrantes da Dissidência Comunista de Guanabara, criando um novo MR-8. O movimento teve seu maior reconhecimento com o sequestro do embaixador americano no Brasil, Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969 - ação realizada em conjunto com a Ação Libertadora Nacional, a fim de libertar seu líder, Vladimir Palmeira. Os membros do movimento foram duramente perseguidos e reprimidos. Ainda assim, as operações armadas do MR-8 continuaram.

Outro importante grupo foi a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), formada em 1966 a partir da união da Política Operária (POLOP) com militares do Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR). Em 1970, no Vale da Ribeira (SP), a VPR começa a organizar um campo de treinamento. Entre seus principais integrantes está Carlos Lamarca, considerado um dos principais inimigos da ditadura militar. Entre suas ações para financiamento da guerrilha, estavam expropriações como roubos a bancos. Participou do sequestro do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, em dezembro de 1970, e também do cônsul-geral do Japão no mesmo ano. Outra organização, a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-PALMARES), nomeada em homenagem ao maior quilombo do período da escravidão, surgiu em julho de 1969, como resultado da fusão dos grupos Comando da Libertação Nacional (COLINA) e Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

A maior incidência de mulheres na militância dentro de organizações aconteceu sobretudo a partir do movimento estudantil, com professoras e estudantes. Nas coligações, a participação feminina foi fruto de exigências das próprias mulheres que trouxeram debates sobre seu ingresso no movimento de resistência de esquerda. Segundo o sociólogo Marcelo

Ridenti (1993), a partir de dados coletados no projeto *Brasil: tortura nunca mais*, as organizações de luta armada possuíam 18% de mulheres em sua composição. Desse número, 75% eram compostos por mulheres de camadas médias intelectualizadas,³⁷ entre professoras, estudantes e profissionais com formação superior. Segundo Lucila Scavone, esse dado sugere que as mulheres “se identificavam com uma proposta de ação política radical, tanto do ponto de vista da militância como de suas vidas pessoais” (2010 *apud* TEGA, 2010, p.2). Contudo, esses números podem ainda ser bem maiores do que os divulgados, já que estão embasados nos registros oficiais de processos de presos políticos. Já nos relatórios sobre desaparecimentos e mortes, segundo Ivan Seixas,³⁸ entre 437 pessoas, constam que 11% são mulheres.

Embora esse número pareça relativamente pequeno, alguns pressupostos devem ser levados em conta. Segundo as observações de Marcelo Ridenti (1997 *apud* TEGA, 2010), deve-se levar em consideração a posição que as mulheres tinham nas estruturas sociais até o final da década de 1960. A exclusão da mulher na política era a regra determinada, exceto quando as mulheres se manifestavam reafirmando seus lugares, como “mães-esposas-donas-de-casa, como ocorreu com as mobilizações conservadoras femininas de apoio ao golpe na ocasião das Marchas da Família com Deus pela Liberdade” (TEGA, 2010). Portanto, essa porcentagem de 18% reflete, de certa maneira, um progresso na liberação feminina no final da década de 1960, como vai apontar Danielle Tega, quando muitas mulheres tomaram lugar nas lutas políticas para questionar a ordem:

ainda que suas reivindicações não tivessem explicitamente um caráter feminista, que ganharia corpo só nos anos 70 e 80, em outras conjunturas. Não obstante, a participação feminina nas esquerdas armadas era um avanço para a ruptura do estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino. (RIDENTI, 1997 *apud* TEGA, 2010, p.2)

O maior número de mulheres vinculadas à resistência armada estaria no grupo ALN (Ação Libertadora Nacional). Surgida em 1967, com a saída de Carlos Marighela do PCB, a ALN era uma ação guerrilheira urbana, considerada uma das mais estruturadas, e que adotava como métodos de divulgação das ideias comunistas a panfletagem e os discursos realizados em locais públicos. Seu objetivo era o imediato aniquilamento da ditadura militar através da luta armada e da guerrilha.

Os diversos grupos armados foram rapidamente dizimados pelo aparato repressivo da ditadura. A experiência da militância perpassou, além da clandestinidade, a tortura, a prisão, o

³⁷ Segundo Ridenti (2003), grande parte dessas mulheres ingressaram na militância pelo movimento estudantil e depois ligou-se à luta armada.

³⁸ Ex-preso político e assessor da Comissão Estadual da Verdade “Rubens Paiva”.

exílio, a morte. Apenas no momento posterior à resistência armada, já fora do país, que a elaboração da memória da ditadura pode ser contada. Nesse sentido, segundo Danielle Tega, a experiência do exílio teria sido fundamental, principalmente para as mulheres, oferecendo elementos diferenciais, como o contato com o feminismo europeu, nos anos 70, que estavam no seu auge político.

As mulheres, portanto, sempre foram presentes nas mobilizações e nas contestações ao longo da história. Na ditadura brasileira, também marcaram sua presença resistindo de diferentes maneiras: na organização em clubes de mães, associações, movimentos contra o custo de vida e por creches. Desafiaram o papel tradicional da mulher, nos movimentos estudantis, partidos e sindicatos. Estiveram presentes nas ações de resistência armada, na cidade e no campo, na tentativa de derrubar o regime militar. Foram elas, ainda que iniciaram o movimento de retorno à democracia, com a articulação da Anistia.

À luz do trabalho de Olívia Joffily (2005),³⁹ sobre a resistência feminina à ditadura militar no Brasil, podemos considerar algumas formas específicas de inserção da mulher na luta contra a ditadura. São elas: 1) *as mães, esposas, tias e avós* – que apoiaram seus familiares; 2) *as militantes* – que participaram efetivamente dos partidos a duras penas, introduzindo o feminino nas organizações clandestinas; 3) *as exiladas* – obrigadas a deixarem o país para garantir sua sobrevivência e sua sanidade; 4) *as presas e torturadas* – que tiveram seus corpos transformados pela repressão; 5) *as guerrilheiras urbanas e rurais* – que ousaram pegar em armas. Como afirma a autora, era frequente que estas cinco “funções” estivessem entrelaçadas, como a mãe militante que também se torna presa política ou a militante que é torturada e depois exilada.

Ao ingressarem nas lutas, sobretudo nas que possuíam estruturas partidárias e possibilidade de resistência armada, “as mulheres contrariavam a tese da conexão, aparentemente natural, entre sua capacidade de dar à luz e sua responsabilidade pelo cuidado dos filhos, e a manutenção da vida” (JOFFILY, 2005, p.104). O aparente destino do gênero, de dar à luz e a vida na militância colocavam-se como lugares sociais contraditórios, mas que foram tensionados e debatidos por essas mulheres. No período da repressão, foram muitas as militantes que romperam com os contratos sociais, principalmente no que se refere aos casamentos. Elas afrontavam os valores patriarcais e machistas, pagando muitas vezes com a própria vida o preço

³⁹ Olívia Rangel Joffily atuou contra o regime militar e se exilou na Albânia, onde trabalhou na Rádio Tirana, redigindo e apresentando um programa sobre as notícias do Brasil.

dessa “desobediência”. Como diz Cynthia Sarti (2001):

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 60 e 70, implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio às mulheres. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens”, pegando em armas e tendo êxito neste comportamento. (SARTI, 2001, p. 34)

2.3.1 Mulher e tortura

As mulheres militantes passaram por situações difíceis, tanto na clandestinidade quanto nas prisões, sendo pouco lembradas e reconhecidas.⁴⁰ Sobre a questão da tortura, Maria Amélia Almeida Teles (2015) defende a versão de que a tortura seria imensurável tanto para homens como para mulheres, dilacerando a dignidade humana de ambos os sexos. Entretanto, as mulheres, por serem historicamente discriminadas, sofrem efeitos específicos. Se o conceito de gênero está embasado em uma “estrutura social que constrói relações desiguais e legitima a desigualdade na participação política, social, econômica e cultural entre mulheres e homens” a necessidade de investigar os crimes da ditadura militar sob a perspectiva de gênero coloca-se como necessária, pois tais crimes, “embora sejam graves violações de direitos humanos de homens e mulheres, são praticados de forma distinta quando se trata de violações de direitos humanos das mulheres” (TELES, 2015, p.507).

As condições específicas do corpo feminino como a gravidez, o parto, o aleitamento materno, o aborto, a menstruação e até mesmo ser mulher, como diz Maria Amélia Teles, foram usados pela repressão política como um recurso para torturar e violentar as mulheres:

Ou seja, os agentes do Estado ditatorial utilizaram da condição feminina para acirrar todo o processo de repressão contra a população, inclusive para executar os sequestros, as torturas e os assassinatos. Conspurcaram a dignidade das mulheres que participaram da luta contra a ditadura e isso trouxe um legado à história política de nosso país que não pode ser ignorado, como tem sido até os dias de hoje, sob pena de não superá-lo. (TELES,2015, p.507)

Assim, para a autora, a investigação histórica da luta de oposição à ditadura na perspectiva de gênero significa, sobretudo, a inclusão das mulheres na medida de sua participação, desde

⁴⁰ “Quando pensei, juntamente com outras ex-presas políticas, em tratar do tema “verdade e gênero”, encontrei resistência por parte de integrantes da Comissão da Verdade, profissionais e ativistas que lidavam com as questões relativas à verdade. Alegavam que tanto homens como mulheres foram igualmente torturados, assassinados e desaparecidos. *Por que dar destaque às mulheres?*” (TELES, 2015, p.506)

suas ações nas organizações dos aparatos repressivos da ditadura, mas também trazer à tona a atuação das militantes.

A ditadura tinha uma clara posição sobre o gênero, com valores conservadores, incidindo principalmente sobre o lugar que a mulher deveria ter na sociedade brasileira. Nas condições de tortura e de prisão, as militantes, tanto urbanas quanto rurais, na luta armada ou não, enfrentavam violências específicas pelo fato de serem mulheres, como sevícias sexuais, estupros e abusos físicos e morais – essa situação de extrema violência acontecia sob uma absoluta desigualdade das partes desse encontro. O machismo, nas relações de poder de Estado, manifestava-se em proporções ainda maiores. As relações de superioridade instituídas eram potencializadas na desigualdade entre os sexos sendo reproduzidas pela prática dos agentes de segurança, no embate com as militantes de esquerda. Como diz Ana Maria Veiga (2014):

A imagem da “verdadeira brasileira” era aquela da mulher de camada média, religiosa, dona de casa, mãe zelosa, esposa compreensiva e disponível para seu marido; a mulher patriota, responsável pela economia, pelo consumo e pela criação dos filhos da Nação. Assim como no tratamento aos militantes combativos de esquerda, as mulheres que estivessem fora desse padrão e o desafiassem também estavam fora do sistema e poderiam ser livremente consumidas. (VEIGA.A, 2014, p. 258)

Portanto, a mulher militante dentro dos partidos cometia uma dupla afronta à repressão: “de insurgir contra a política golpista fazendo-lhe oposição e de desconsiderar o lugar destinado à mulher, rompendo os padrões estabelecidos para os dois sexos” (TOMAZONI, 2015, p.43). Para a repressão, essa quebra de papéis destinados à mulher trouxe o conceito de “mulher subversiva”, dividindo-se em duas categorias: a de prostituta objeto sexual dos homens, e a terrorista; comunista, que transtornava a política. A mulher militante, portanto, designada como “puta comunista”, nomenclatura utilizada pelos próprios militares, segundo relatos das militantes, sofriam torturas incidindo diretamente sobre o gênero, pela dupla afronta que representavam:

No confronto entre torturadores e militantes mulheres, à oposição de idéias políticas e visão do mundo somavam-se as desigualdades de gênero. Para o agente de segurança, a alteridade que o distanciava do inimigo não poderia ser mais completa. A militante de esquerda, no seu sistema de referências, não está associada à figura mais próxima da mãe, esposa, filha ou irmã, ela ocupa um lugar que se encontra na margem oposta, o de puta, vaca, vadia. Daquela que não se contenta com o espaço privado que lhe cabe de direito, e quer ocupar aquele destinado aos seus pares, os homens. A condição de mulher das oponentes é tomada como um dado a mais a aumentar o fosso que os separa; e utilizada como ferramenta de humilhação e de destruição da auto-estima do outro. (JOFFILY, 2005, p.129)

Como militantes, o corpo da mulher era foco e alvo dos torturadores. As torturas incidiam no corpo feminino, sobre seus órgãos sexuais. Segundo Maria Auxiliadora Arantes, “a tentativa de destituir a mulher de seu lugar feminino, de mulher, de mãe, não encontrou nos porões da ditadura qualquer trégua” (2010, p.30). As mulheres eram mutiladas, sujeitas a violências psicológicas e estupro: “na tortura, as mulheres enfrentam uma dupla relação de poder: a do opressor contra o oprimido e a hierarquia de gênero – o não ser possível admitir que a mulher possa ter uma postura de igual para igual, a utilização de mecanismos de humilhação usando os atributos de gênero” (JOFFILY, 2005, p.124). No livro *Luta, substantivo feminino: mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura* (2010), de Tatiana Merlino, fruto do relatório *Direito à memória e a verdade*, podemos ler a biografia de várias mulheres que participaram da resistência feminina, contendo os difíceis testemunhos das situações que viveram na tortura, como o de Dulce Maia, sobrevivente e ex-militante da VPR:

Muitos deles vinham assistir para aprender a torturar. E lá estava eu, uma mulher franzina no meio daqueles homens alucinados, que quase babavam. Hoje, eu ainda vejo a cara dessas pessoas, são lembranças muito fortes. Eu vejo a cara do estuprador. Era uma cara redonda. Era um homem gordo, que me dava choques na vagina e dizia: ‘Você vai parir eletricidade’. (2010, s.p.)

Outra referência importante no que se trata de testemunhos femininos sobre as sessões de torturas durante a ditadura militar é o filme *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat. Lançado poucos anos depois do fim da ditadura civil-militar, trata-se de um importante registro cinematográfico ao trazer o depoimento de oito ex-militantes políticas, associado às fotografias pessoais, reportagens e ao monólogo de Irene Ravache (fig.10) que interpreta uma ex-prisioneira política que conduz a narrativa. Logo no início, ela questiona “*Vejo e revejo as entrevistas e a pergunta permanece sem resposta. Talvez o que eu não consiga admitir é que tudo começa aqui, na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta. Em vez de ‘Por que sobrevivemos?’ , seria ‘Como sobrevivemos?’*”



(Fig. 11. Fotograma de *Que bom te ver viva* com Irene Ravache)

A questão da tortura é uma constante na fala das mulheres no filme, dando ênfase mais à forma como elas vivenciaram ou tentam superar as sequelas da violência sofrida do que propriamente às técnicas de tortura às quais foram submetidas.

Não resta dúvida, portanto, que as técnicas de tortura empregadas nas mulheres eram diferentes daquelas destinadas aos homens, uma vez que elas eram alvo sistemático de violência sexual. Várias mulheres militantes foram assassinadas a sangue frio, ou morreram em decorrência da tortura, outras enlouqueceram frente ao horror da violência sofrida, e não suportaram o trauma que levaram algumas ao suicídio. Todas, tiveram seus corpos despidos à força em algum momento. As grávidas também não eram poupadas e sofriam abortos provocados pelas sessões de tortura. Choques elétricos em seus órgãos genitais também eram frequentes, com intimidações como a de que jamais conseguiriam engravidar. Outra maneira de torturá-las, técnica específica contra mulheres, dava-se através da tortura moral e psicológica. Encurralando-as em uma situação sem saída, cuja única opção era de trair os companheiros de luta, maridos, irmãos ou pais, e colocar em risco a vida e a integridade de familiares, tal tortura, muitas vezes, envolvia também os filhos e de modo ainda mais cruel, incidia sobre a responsabilidade e o amor maternal. Miriam Goldenberg ao tentar definir essas mulheres militantes, exiladas, perseguidas, presas, torturadas, assassinadas, o faz através de vários atributos, porém todos eles implicam em vidas profundamente afetadas pela própria atuação ou por acompanharem os companheiros e parentes.

Mulheres que abandonaram os estudos ou perderam seus trabalhos, que se afastaram de seus amigos e de suas famílias. Mulheres que não puderam ter filhos ou os tiveram na clandestinidade, na mais absoluta precariedade e solidão. Mulheres que foram obrigadas a se separar de seus filhos. Mulheres que tiveram suas casas invadidas, revistadas, destruídas. Mulheres que tiveram seus companheiros assassinados, torturados, desaparecidos. Mulheres que assistiram seus filhos e filhas serem

estuprados, torturados com choques elétricos, queimados com cigarros, pendurados no pau-de-arara. Mulheres que, na maioria dos casos, integraram-se na política em função de suas relações afetivas. Mulheres que teimaram em lutar pela liberdade em tempos de ditadura militar. Militantes em um mundo quase que exclusivamente masculino, estas mulheres enfrentaram todos os tipos de discriminações e violências, dentro e fora de seus partidos e organizações. (GOLDENBERG, 1997, p.13)

No documentário *Setenta* (2013), dirigido por Emília Silveira e roteirizado por Sandra Moreyra, podemos compreender mais intimamente muitas das histórias dessas mulheres militantes que entraram na luta de resistência – incluindo a própria diretora que foi presa durante dois anos, e torturada em um quartel da polícia do exército, passando pelo Dops do Rio de Janeiro e pela penitenciária de Bangu. Emília também foi casada com o militante, Marco Maranhão (PCBR) um dos personagens do filme.⁴¹

Nesse processo de colocar em obra sua experiência pessoal e abri-la coletivamente, Emília ouve os testemunhos de 18 entrevistados do grupo dos 70 militantes que foram exilados no Chile, em troca da soltura do embaixador suíço, Giovanni Enrico Bucher, no Rio de Janeiro, sequestrado por um comando da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), liderado por Carlos Lamarca. A VPR exigia a libertação de 70 presos políticos, com a divulgação dos nomes em um manifesto, o congelamento dos preços em todo o país por 90 dias e a liberação das catracas no Rio de Janeiro. O governo negociou apenas a libertação dos presos: o primeiro nome na lista era de Eduardo Leite, Bacuri, torturado e assassinado no dia seguinte do sequestro de Giovanni Bucher, pela equipe do delegado Sérgio Panhanos Fleury. Seu nome foi substituído na lista. Entre os personagens de *Setenta*, cinco são mulheres: Mara Curtis Alvarenga, Nancy Mangabeira Unger e Vera Rocha Dauster foram entrevistadas para o filme; Maria Auxiliadora Lara Barcelos (a Dora) e Carmela Pezzutti, já falecidas, retornam através dos depoimentos dos amigos e familiares, mas também por arquivos filmicos da época da militância.

Setenta possui uma estrutura clássica, cuja narrativa cronológica retoma as circunstâncias do sequestro do embaixador suíço até o mês posterior à partida dos setenta prisioneiros para o Chile, ainda sob o governo de Allende, através de inserções de imagens da época alternadas ao testemunho dos ex-militantes. Depoimentos filmados à época do exílio, em 1971, como os de Dora, Nancy, Jaimão e Carmela, são trazidos na montagem para o presente do filme a partir de cenas retiradas dos documentários *Brasil: Um relato de tortura*, dirigido por Haskal Wexler e Saul Landau, e *Não é hora de chorar*, de Luiz Alberto Barreto Leite Sanz.

⁴¹ Marco Antônio Maranhão Costa era fotógrafo e militante do PCBR, quando foi preso, durante a ditadura. Trocado pelo embaixador suíço em janeiro de 1971, ele voltou ao Brasil, com a anistia, e suicidou-se no Rio de Janeiro em 18 de março de 2015 dois anos após as gravações de *Setenta*.



Fig. 12: fotograma de *Setenta*



Fig. 13. fotograma do filme *Não é hora de chorar* utilizado em *Setenta*, onde vemos Carmela.

Em uma das sequências de *Setenta* vemos uma mulher idosa abrir uma caixa de papelão e dizer: “*Até hoje eu não mexi nessas coisas*”. A câmera se afasta e podemos ver que outras caixas também estão ali, junto a outros materiais, papéis e arquivos, empacotados. Ela abre os pacotes com certa dificuldade, tremendo as mãos ao fazer força para retirar a fita que os envolve, mas segue determinada na tarefa de redescobrir o que ali se guarda há tanto tempo. “*Ah, as fotos da gente na Itália. Ô meu deus do céu. As coisas aqui estão muito misturadas, tá vendo?*” Junto a esse comentário, com as mãos já velhas, segura uma fotografia de dentro da caixa. “*Eu e ela na Fontana di Trevi*”. Vemos pouco da imagem que mostra para a câmera mas logo se percebe o corpo de duas mulheres na fotografia. Ao fundo do quadro, podemos ler duas placas com dois nomes: Ângelo Pezzuti da Silva e Maurílio Pinto da Silva. Já segurando outra fotografia, vemos agora um retrato (fig.12): “*Essa é a Carmela em seus tempos de estudante*. A câmera permanece ali por alguns instantes e podemos observar o rosto daquela jovem. A cena seguinte é de Carmela em Santiago, no Chile, com os cabelos mais curtos em um depoimento do documentário *Não é hora de chorar* (fig.13), em que ela diz: “*Comigo entraram uns oito policiais, torturadores, e aí começou a pancadaria, né, violentíssima. Pontapés, socos*

e choques elétricos. Os socos eram tão violentos que me quebrou os dentes. Já bastante ensanguentada me colocaram no pau de arara, onde a gente fica imobilizada e me deram choques nas orelhas (ela aponta para as suas próprias), na língua e em todo o corpo. Isso durante horas intermináveis.” Pode-se perceber a dificuldade de Carmela em encarar a câmera enquanto fala, desviando sempre o olhar - que ganha ainda mais destaque pelo preto e branco da película. A sequência conecta um retrato da juventude, nas mãos da irmã no presente da filmagem, a um depoimento no exílio, em 1971. A aproximação entre o retrato anterior e as imagens da militante, paradoxalmente, criam uma lacuna, não apenas temporal, mas uma distância transformadora entre aquela jovem da fotografia e aquela outra que testemunha para a câmera. Parecem mulheres diferentes, separadas pelo acontecimento da tortura e da prisão.

Após o testemunho de Carmela sobre a tortura, a cena de arquivo feita em 1971, a idosa que vimos abrindo as caixas, reaparece. É Angela Pezzuti, irmã da militante já falecida, que diz: *“Carmela era uma pessoa muito alegre. Muito alegre, muito cheia de vida. Muito bonita, muito vaidosa.”* Uma imagem de infância e uma outra da juventude, retratos formais, comuns da época, revelam a mulher antes de militância. A irmã continua:

Ela sempre foi muito avançada em suas posições para a época. Então ela separou do marido dela em 1962 ou 1963, em uma época que não usava a separação. E aí conseguiram um emprego para a Carmela de oficial de gabinete no palácio, com o governador. Era a efervescência do movimento estudantil que o Ângelo também estava participando, o Murilo também. Nós íamos em passeata, íamos nos debates. E a Carmela se reunia com as namoradas e colegas do Ângelo no sábado na casa dela para estudar o marxismo.

Carmela Pezzuti foi presa e torturada em 1969, na mesma época que seus filhos, ambos militantes da organização Colina. Ângelo Pezzuti faleceu no exílio, em um acidente de motocicleta, em 1975. Já Murilo suicidou-se após uma crise de depressão, por sequelas das torturas sofridas. Carmela entrou no movimento de resistência à ditadura tardiamente por influência dos filhos. A história de Carmela destoa da de outros militantes dos 70: enquanto esses eram bem mais jovens, na faixa dos 20 anos, ela se engaja na militância com seus 40 anos, quando já era mãe e separada. Trata-se de uma maternidade que rompe com padrões normativos, na qual “maternar passa pelo fazer político, por pensar a política e lutar contra a

ditadura de um país junto aos filhos” (VEIGA, BARTOLOMEU, MAROTTA, 2019, p.119). Diagnosticada com Alzheimer, faleceu em 2009.⁴²

Em *Setenta* (2013), outra mulher e mãe⁴³ que nos é apresentada é Mara Curtis Alvarenga. Ela começa seu depoimento contando sobre o casamento e a maternidade que chegaram ainda na juventude: “*fiquei noiva com 16 e casei com 18. Fui mãe aos 19, aos 20, aos 21, 22, 25 e 27. E com 27 anos eu já tinha seis filhos*”. Mara resolveu entrar na clandestinidade junto com a família. Ao relembrar o passado, ela admite não ter dimensão, na época, do perigo que corria. Entretanto, a separação forçada dos filhos por precaução e para segurança deles, foi, segundo ela o começo do seu fim: “*eu murchei, como uma flor. Murchei.*”

2.3.2 Invisibilidade na militância

O documentário *Em busca de Iara* (2013), dirigido por Flávio Frederico e roteirizado e narrado por Mariana Pamplona (sobrinha de Iara) relata a trajetória de Iara Iavelberg (1943-1971) militante do grupo MR-8, morta aos 27 anos, em 1971. Trata-se da história de uma jovem paulistana de família rica que abandona os estudos em psicologia e engaja-se no movimento armado contra a ditadura militar. O filme, através da presença de Mariana, sua sobrinha, vai em busca da reconstituição de seus passos e escolhas, conversando com familiares mais próximos e amigos, até a sua morte - que ainda em 2003 era registrada como suicídio, motivo de contestação da família desde a entrega de seu corpo em 1971.

⁴² Memórias de uma mãe guerrilheira: entrevista com Carmela Pezzuti. Sua última entrevista antes de sua morte, em 2005.

⁴³ Em *Que bom te ver viva* (1989), a maternidade também se coloca como elemento central no testemunho de muitas das militantes. O número de filhos aparece em todas as cartelas que as apresentam. Tornar-se mãe, para muitas, era uma estratégia de sobrevivência, tanto dentro das prisões quanto no retorno à vida comum. Era uma condição de vida que permitia seguir em frente e superar o trauma da ditadura através da geração de uma nova vida.



Fig.14: fotograma do filme *Em busca de Iara* (2013); foto de Iara Iavelberg

O filme também aborda o romance entre Iara e Carlos Lamarca, militar desertor, guerrilheiro, forte liderança da luta armada, e, por isso, um dos alvos mais procurados na ditadura militar. Na montagem, são utilizados arquivos fotográficos de diferentes procedências: desde fotos de família, como as de seu casamento (fig.14 e 15), e retratos com suas irmãs e familiares, até imagens retiradas de um cartaz com o título de “terroristas”. Há ainda trechos de filmes da época, como o de Renato Tapajós, *Universidade em crise* (1966), onde Iara aparece de relance dirigindo seu olhar para câmera (fig.16): um dos seus últimos registros antes de entrar para a clandestinidade.



Fig. 15: fotograma do filme *Em busca de Iara* (2013)



Fig.16: fotograma de *Universidade em Crise* (1966), Renato Tapajós

Iara casou-se aos 16 anos com um médico judeu, separando-se três anos depois, quando entrou na Universidade. Como diz sua irmã Rosa em depoimento no filme sobre a infelicidade do matrimônio: *“Eu lembro dela muito sozinha, a pessoa que ela era casada viajava muito. Lembro de um estado de angústia, de contradição do casamento. Script de um casamento judaico e entrar FFLCH e ter outro tipo de ambiente cultural, hábito de frequência.”* O rompimento com a união, por não tolerar a angústia e a solidão, pode ser considerado o seu primeiro ato de resistência como mulher que buscava sua própria autonomia. Iara ingressou no curso de psicologia de São Paulo, atitude também vista como transgressora para a época, tendo em vista a pouca incidência de mulheres em ambientes acadêmicos. O contato com outras pessoas na universidade faz dela uma mulher mais ativa, envolvendo-se com questões políticas e sociais da época, reconfigurando seu papel de mulher através da militância.

Iara se transformou e ingressou na luta pela resistência. No testemunho de uma amiga da época, ela se recorda de uma fala de Iara, que marca, de certa maneira, a condição feminista da estudante: *“Você não é só militante. Antes disso, você é militante, você é mulher.”* Em pouco tempo, Iara entra para a clandestinidade e se torna uma das mulheres mais procuradas durante a ditadura devido ao seu romance com Carlos Lamarca. No filme, podemos ver trechos de cartas trocadas entre os amantes que evidenciam a grande influência de Iara nas decisões de Lamarca, compartilhando de suas ideias revolucionárias e garantindo-lhe solidez nos discursos.

A autora Mirian Goldenberg (1997) em seu texto *Mulheres Militantes*, utiliza a ideia de “invisibilidade” para designar aquelas que participaram ativamente das organizações, mas eram tidas como secundárias, escondidas em rótulos como “companheira de” ou “filha de”. Com isso, ela enfatiza o papel principal da história concedida aos maridos, companheiros ou pais que ocuparam posições dominantes dentro das organizações, sendo considerados importantes ou, ainda, figuras históricas. As militantes, raramente foram vistas e tomadas pela história como

precursoras, mesmo que se fizessem sempre presente nas lutas. Iara Ivelberg foi uma dessas histórias invisibilizadas, contadas somente a partir do protagonismo de seu amante, Carlos Lamarca, ainda que tenha sido ela a cabeça de várias de suas ideias, ações e discursos. É através da presença de sua sobrinha Mariana Pamplona, que o cinema retoma a história de Iara Ivelberg e a reescreve.

Se a presença da mulher em grupos de resistência armada proporcionava uma certa liberação em relação à normatização social patriarcal, não havia, entretanto, uma discussão de caráter feminista dentro das próprias organizações de resistência. Mesmo em menor número que os homens, as mulheres se mobilizaram dentro das lutas de esquerda que, embora abertas à integração feminina, guardavam rígidos códigos de condutas para homens e mulheres, revelando uma desigualdade de gêneros estruturante. Como afirma Margareth Rago (2013), as mulheres tiveram papel ativo não só na luta contra o regime militar, mas contra a estrutura masculina que dominava a vida política dentro também dos partidos.

Olivia Joffily (2005) também fala sobre as discriminações na luta armada por parte dos próprios companheiros, tanto pela superproteção quanto pela subestimação das capacidades físicas e intelectuais das mulheres. Se nas estratégias militares as mulheres executavam as tarefas de observação, levantamento de informações e apoio logístico, o comando, segundo a autora, ficava a cargo dos homens. A antropóloga Mirian Goldenberg (1997) nos alerta sobre os papéis destinados às mulheres dentro das organizações, formulando a hipótese de que aquelas com capital social e cultural mais farto, desempenhavam funções mais importantes, enquanto as de classes mais baixas, estavam destinadas a trabalhos domésticos reproduzindo uma lógica machista e patriarcal. Segundo a autora, o “capital cultural, político e social parece ser determinante no tipo de atividades desempenhadas pelas mulheres militantes” (1997, p.6). O fato de ser mulher era visto como um empecilho para se conquistar posições mais valorizadas dentro das organizações.

A desigualdade entre os sexos no interior das organizações não era percebida como um problema, principalmente por parte dos homens, mesmo tendo em vista a luta por uma sociedade futura mais justa. As militantes muitas vezes deixavam de serem esposas-mães tradicionais para cumprirem nas organizações funções domésticas, afirma Goldenberg (1997). A luta, para os homens, justificava qualquer desigualdade entre os gêneros e as reivindicações feministas eram tratadas como burguesas, principalmente as que almejavam um espaço maior dentro das organizações. Como afirma Maria Amélia Almeida Teles em um depoimento sobre a luta das mulheres na ditadura militar:

Vivíamos numa ditadura, as mulheres participaram efetivamente na luta contra a ditadura e, evidentemente, que nós sentimos o peso da discriminação histórica contra nós. Seja na vida clandestina, seja nas prisões, nas sessões de tortura, enfim, na luta guerrilheira, na luta urbana, na luta rural, em todos os espaços nós fomos aprendendo a ter consciência de que a nossa luta era maior, é bem maior que a dos homens, é mais longa [...] Essas mulheres foram muito revolucionárias. Elas fizeram uma dupla revolução, tanto na luta política do país, como na luta do cotidiano (TELES, 2014, s.p.).

Se pouco sabemos das histórias das mulheres resistentes ao regime militar, a invisibilidade atinge também aquelas mulheres que se mantiveram próximas aos militantes e envolvidas indiretamente na resistência: são *mães, esposas e filhas* que sofreram também as consequências, como as perseguições, sequestros e, em alguns casos, sessões de tortura. Foram essas também as que permaneceram, frente as perdas e desaparecimentos de seus entes queridos. São mulheres que, em sua maioria, tiveram que lidar com o luto e com as ausências de seus familiares como, por exemplo, criando seus filhos sozinhas ou lidando com a ausência dos pais. Os documentários *Repare Bem* (2012) e *Os dias com ele* (2013) são exemplos que trazem reflexões acerca das ausências familiares durante a ditadura a partir de uma perspectiva feminina dessa história.

O filme *Repare Bem* (2012) dirigido pela cineasta portuguesa Maria de Medeiros, aborda a experiência de perseguição política e tortura no período da ditadura civil-militar brasileira a partir de três gerações de mulheres através dos testemunhos presentes da mãe e dos escritos do diário de Encarnacion Lopes Peres, avó. Denize Chrispim (mãe) (fig.17) e Eduarda Leite (filha), eram companheira e filha, respectivamente, do guerrilheiro Eduardo Leite Bacuri. O filme evoca as construções mnemônicas entre as diferentes gerações, vivências e experiências políticas. O testemunho de Bacuri é também protagonizado no filme através de um diário, lido por Denize (fig.18), sua filha.

Assim, poderíamos falar em três vozes geracionais femininas que compõem a narrativa. *Repare bem* foi feito a partir do projeto *Marcas da Memória*, que buscava construir alternativas de reparação individuais que iam além das ações da Comissão da Anistia. É, portanto, um filme que nasce a partir de uma urgência do presente, como uma política que visa dar a ver histórias de mulheres contadas por elas mesmas, apagadas da história da ditadura.



Fig.17, 18 e 19. Fotogramas do filme *Repare Bem* (2012)

Já o documentário *Os dias com ele* (2013) é dirigido pela cineasta Maria Clara Escobar, filha de Carlos Henrique Escobar (fig.20). Lançado em 2013, é um filme que surge de um encontro entre pai e filha na cidade de Aveiro, interior de Portugal, onde Carlos Henrique Escobar vive há mais de uma década exilado voluntariamente, após abdicar das funções de filósofo e dramaturgo. Na solidão do exílio, Escobar resguarda sua história como intelectual, militante e preso político, quando em 1973 foi duramente torturado pela ditadura civil militar brasileira. A partir de uma relação de pouco conhecimento sobre o passado paterno, Maria Clara arrisca um diálogo através do cinema. O filme surge de uma dupla ausência: uma íntima e familiar – a ausência paterna em sua história pessoal -; e outra histórica e coletiva - a escassez de um conhecimento sobre a militância de Escobar na ditadura civil militar brasileira. É a partir dos silêncios do passado, e a fim de obter um testemunho de Escobar sobre a(s) história(s), que Maria Clara propõe-se a uma incursão de entrevistas realizadas no período de quatro meses, que resultaram em 200 horas de material gravado.

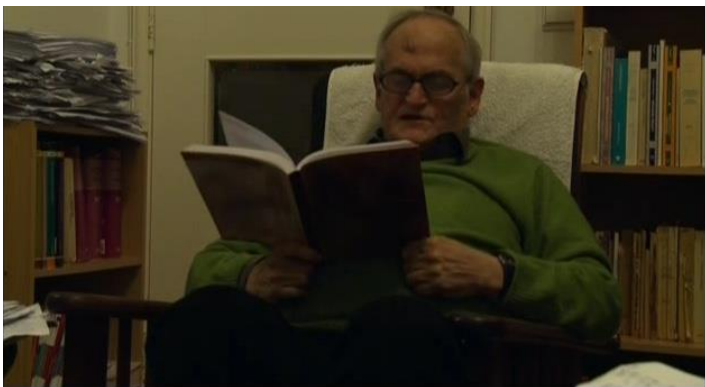


Fig. 20. Fotograma do filme *Os dias com ele* (2013)

2.3.3 Clubes de Mães e o Movimento Custo de Vida

Outro setor importante que demonstrou grande resistência ao governo ditatorial, como mencionado anteriormente, foram os sindicatos de trabalhadores, fortemente golpeados pela ditadura nos primeiros dias de abril. Em 1968, realizaram greves importantes em Osasco (SP) e Contagem (MG). A de Contagem foi a primeira greve em que uma mulher fez parte da diretoria, Conceição Imaculada de Oliveira, diretora do Sindicato dos Metalúrgicos (TELES, 2014, p. 26). Amordçar o movimento sindical foi fundamental para a implementação da política econômica assentada no arrocho salarial e na redução dos direitos sociais.

Com a crise do petróleo, em 1973, e o fim do milagre econômico, o Brasil, termina os anos 70 extremamente fragilizado. Se o grande crescimento que os militares exaltavam beneficiavam principalmente as camadas médias da sociedade, principalmente com os bens de consumo duráveis, eletrodomésticos e automóveis, a maioria da classe trabalhadora fora completamente excluída do processo de desenvolvimento, acirrando ainda mais as desigualdades econômicas no país. Necessidades básicas como alimentação e moradia ainda eram lugar de conquista e disputa para essa camada da sociedade.

Foi então em 1970 que os movimentos e organismos de luta pautaram e tensionaram a transição política, ao mesmo tempo em que a ditadura militar perdia sua força e bases de apoio frente à grave crise econômica. As reivindicações ganharam maiores dimensões, principalmente com os movimentos grevistas. O apoio de outros setores civis que até então defendiam a ditadura, como a própria Igreja Católica, também ganhava novos contornos. Foi no início dos anos 70, ainda sob a vigência do AI-5, que vemos as mulheres da periferia protagonizarem movimentos sociais importantes ao saírem às ruas.



Fig.21: Imagens e outros arquivos podem ser encontradas no Cedem Centro de Documentação e Memória, localizado na Praça da Sé. 44

Um dos movimentos mais importantes e significativos desse momento foram os Clubes de Mães (1972). Na região sul de São Paulo, pequenos clubes dedicados à convivência e ao ensino de alguns trabalhos manuais como costura e bordado se tornaram lugares de mobilização. Discutindo a busca de melhores condições de vida e de serviços básicos, os Clubes foram ganhando caráter político, surgindo assim o grande Movimento Custo de Vida que, em 1978, passou a contestar a forma de organização social que excluía grande parcela da população, principalmente nos anos de arrocho salarial. Autodenominadas “mães de periferia”, em sua maioria negras, reuniram mais de 20 mil pessoas na Praça da Sé, em protesto (fig.21). O movimento ainda fez um abaixo-assinado ao então presidente da época, Geisel, com cerca de 1 milhão e 300 mil assinaturas, reivindicando principalmente os congelamentos dos preços de itens de primeira necessidade, o aumento dos salários acima do aumento do custo de vida e um abono salarial de emergência imediato sem desconto para todas as categorias de trabalhadores.

44 Fonte: <http://movimentossociaisde1970.blogspot.com/2013/09/movimento-contra-carestia.html>



Fig. 22 e 23: fotogramas de *A luta do povo*

O Movimento Custo de Vida, conhecido a partir de 1980 como Movimento Contra a Carestia (MCC), ramificou-se em vários outros movimentos sociais que marcaram o período, sendo “responsável pela reocupação e repolitização do espaço público, em plena ditadura militar” como afirma o historiador Thiago Monteiro (2019) em entrevista para o site *Mulherias*.⁴⁵ O filme, *A luta do povo* (1980), de Renato Tapajós,⁴⁶ é um importante registro,⁴⁷ que conta com o testemunho de mulheres (fig.22) engajadas no movimento, além de trabalhadores, operários e de imagens captadas nas manifestações. O curta inicia com cenas do enterro do líder sindical Santo Dias, que mobilizou mais de 30 mil pessoas em protesto pelo livre direito à associação sindical, à greve, e contra a ditadura. Ele teria sido morto por um policial na greve dos metalúrgicos em 1979, um ano depois de Ana Dias, sua esposa, ter

⁴⁵ Ver: <https://mulherias.blogosfera.uol.com.br/2019/03/30/maior-movimento-feminino-contraditadura-veio-de-clube-de-maes-da-periferia/?fbclid=IwAR0z6pARTvArUCoSnbn53N-M6lNaSKZfVKmbnmwRKWlEaSelDZEyD-Milmk&cmpid=copiaecola>

⁴⁶ Renato Tapajós nasceu em Belém do Pará em 1943. Iniciou sua carreira como jornalista e, já em São Paulo, começou a trabalhar com cinema até se envolver na luta armada. Atuando entre a literatura e o cinema, a marca de Tapajós é o engajamento político e o inconformismo. Foi um dos principais documentaristas ligado ao sindicalismo operário dos anos 1970 e realiza documentários até recentemente.

⁴⁷ Outro filme que contém o registro do Movimento Custo de Vida é o *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Sérgio Toledo Segal.

participado da manifestação da Praça da Sé. Ana foi uma das primeiras lideranças do grupo do MCC, e aparece nas primeiras sequências do filme, durante o enterro de seu companheiro (fig.23). Sobre a luta do Clube das Mães, na mesma matéria publicada no site *Mulherias*, Ana Dias relata: ⁴⁸

"O mais bonito era ver que aquilo que aprendi na rua e na luta não ficava só para mim, ia tipo fervilhando. Começou um clube de mães, depois 10, 20, 30, foram para outros estados além de São Paulo. E sempre liderado por donas de casa que não tinham conhecimento, mas que de repente começaram a enxergar que faziam parte dessa sociedade que só ia mudar quando tivesse muita gente, juntas, lutando pelos mesmos direitos." Mas o aparato militar não deixou passar despercebida essa movimentação. "Fomos xingadas, humilhadas, e era pela família, pelos irmãos. Nós éramos terroristas, comunistas. A igreja também jogava pedra. Nós íamos pra rua, e os homens se perguntavam: 'Essa é a mulher que saiu do fogão? Analfabeta?'" (MARTINELLI, 2019, s.p)

O Clube de Mães teve um papel essencial na resistência à ditadura civil-militar brasileira, ao estimular as mulheres a deixarem o espaço privado, de casa, para assumir lideranças na esfera pública, para se engajar na luta das por melhores condições de vida para suas famílias. Resgatar a construção da memória do Clube de Mães significa sobretudo resgatar a memória do movimento social brasileiro no processo de redemocratização do Brasil. São mulheres periféricas, negras, trabalhadoras que vão às ruas reivindicar sua sobrevivência e de sua família, questionando a ordem social vigente imposta pela ditadura.

2.3.4 Anistia e a participação das mulheres

Mais uma importante mobilização iniciada por mulheres contra a ditadura foi a luta pela Anistia. O Movimento Feminino pela Anistia surgiu no Brasil em 1975 (considerado também o ano internacional da mulher) por iniciativa de várias mulheres, entre elas, Therezinha Zerbini.⁴⁹ Este movimento reunia mães e esposas, de classe média, em sua maioria brancas, que tiveram seus filhos e companheiros exilados ou presos na vigência da Lei de Segurança Nacional. Foi a primeira iniciativa em prol da anistia no país e, posteriormente, iria se organizar

⁴⁸ Entrevista concedida para o site Mulherias.

Ver mais em: <https://mulherias.blogosfera.uol.com.br/2019/03/30/maior-movimento-feminino-contra-ditadura-veio-de-clube-de-maes-da-periferia/?fbclid=IwAR0z6pARTvArUCoSnbn53N-M6lNaSKZfVKmbnmwRKWlEaSelDZEyD-Milmk&cmpid=copiaecola>

⁴⁹ Entrevista com Therezinha Zerbini: DUARTE, Ana Rita Fonteles. O Movimento Feminino pela Anistia na luta contra a ditadura no Brasil: entrevista com Therezinha Zerbini. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019.

em Comitês Brasileiros pela Anistia (CBAs). É o trabalho determinado de mães, irmãs, esposas e companheiras que vai atrair outras mulheres para dentro do movimento, para militar e exercer solidariedade aos presos, exilados e às famílias devastadas pela ditadura.



Fig.24: Sede do comitê em São Paulo, 1979. Fonte: Memorial da democracia

O filme *Damas da Liberdade* (2012), também do projeto *Marcas da Memória*, dirigido por Célia Gurgel e Joe Pimentel, traz o testemunho de mulheres que participaram do movimento em prol da Anistia, entre as quais algumas que tiveram seus filhos torturados e mortos. O movimento tem grande paralelo com o grupo argentino Movimento das Mães da Praça de Maio, que denunciava as prisões e torturas sofridas na ditadura argentina e o desaparecimento de filhos, maridos, irmãos e familiares.



Fig.25: cartaz do Movimento pela Anistia. Fonte: EBC.

Apenas em 1979 que as leis da anistia 6.683/79 e 9.140/95⁵⁰ são promulgadas. A lei impôs o esquecimento dos crimes de tortura praticados pelos agentes do Estado e o reconhecimento dos desaparecidos políticos como mortos, estabelecendo indenizações aos familiares. Permitiu também o retorno do exílio dos acusados de crimes políticos pela ditadura militar brasileira. Políticos e intelectuais puderam retornar ao Brasil e, alguns, reaverem seus postos de trabalho. Mais tardiamente, foi incluído o perdão aos “atos terroristas” de esquerda.

A Lei da Anistia, também foi conhecida como uma lei de “duas vias”, em nome de uma suposta reconciliação nacional. A anistia aos crimes de natureza política, concedida pelo Poder Legislativo, elaborada pelos próprios militares, apagava os processos que investigavam também os assassinos e torturadores da ditadura civil-militar. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2010), a política da lei – política antiga e utilizada em várias circunstâncias por vários estados – serve para, no máximo, tornar imediata a sobrevivência e a convivência na sociedade, mas não garante uma coexistência comum duradoura, nem pretende ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica. Ela se configura como uma “trégua, uma calmaria provisória, motivada pelo desejo que continuar a vida, mas não é nenhuma solução, nenhuma reconciliação, menos ainda um perdão” (GAGNEBIN, 2010, p. 180). A anistia funciona como uma condição mínima de retomada da vida em comum, sem nenhum benefício a longo prazo.

Seguindo o pensamento de Jeanne Marie Gagnebin, “a memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – às vezes também manipular, mas volta” (2010, p.183). Ela retorna, sem se deixar controlar pelas ordens conscientes, como “bichos selvagens” que reaparecem quando menos queremos. Acolhê-la, destiná-la a um lugar e elaborá-la são medidas muito mais efetivas ao invés de lutar contra ou apaga-la, gerando o recalque. Assim, o argumento de que a Lei de Anistia (autoconcedida) garantiria esse espaço democrático é meramente insustentável e interessado. O crime de tortura viola os direitos humanos e é imprescritível segundo a ordem internacional, exigindo as devidas atribuições de responsabilidades no campo das reparações e das investigações. Para Ab’Sáber:

a Lei da Anistia autoconcedida pela ditadura a seus próprios agentes (...) foi a clara norma de recalque imposta à nação, acintosa a qualquer ordem de democracia efetiva. Essa lei da força impediu o julgamento e a punição dos crimes de Estado praticados pelo regime (...), perdurando até a tardia criação de uma mínima Comissão da Verdade

⁵⁰ Anistia é o ato jurídico em que crimes políticos cometidos dentro de um determinado período de tempo são esquecidos. Ela foi sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo, em 28 de agosto de 1979.

O enfraquecimento da ditadura pode ser associado, entre outros fatores, ao movimento sindical dos operários brasileiros, que em 1978, em São Bernardo do Campo, reuniu mais de 2 mil metalúrgicos que reivindicaram 20% do aumento salarial⁵¹. A onda grevista alastrou-se para outras cidades, até que em 1980, um número expressivo de metalúrgicos foi mobilizado: 300 mil trabalhadores receberam apoio de grande parte da sociedade. As lutas sociais tiveram papéis relevantes no enfrentamento à repressão, desde ações armadas até atuações políticas junto aos setores populares. Todas essas manifestações foram fundamentais para o enfraquecimento da ditadura e retirada dos militares do poder. As mobilizações do movimento estudantil ganharam articulação a partir de 1965 em todo o país, até atingir seu ápice nas passeatas de 1968. Desarticulada, a ditadura tem seu fim em 1985, com o marco do movimento “Diretas Já”.

⁵¹ Esse movimento iniciou-se no movimento grevista de Contagem, MG.



Capítulo 3: Formas rememorativas entre o testemunho e o arquivo

3.1 Testemunho

3.1.1 Guinada subjetiva

A historiografia que mostrou “como as coisas efetivamente aconteceram” foi o narcótico mais poderoso do século.

Walter Benjamin, [N 3, 4] Passagens

O passado, para Beatriz Sarlo (2007), é sempre um campo conflituoso. Nele, se referem e disputam entre si, a memória e a história. Nem sempre a memória consegue confiar na história; a memória é aquela que desconfia de uma reconstituição que não “coloque em seu centro direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça e de subjetividade)” (SARLO, 2007, p.15). As “visões do passado” são, para Beatriz Sarlo, antes de tudo, construções. Como o tempo passado não pode ser eliminado, ele se transforma em um perseguidor que pode “escravizar ou libertar”. Sua irrupção no presente depende de uma organização de procedimentos narrativos que se tornam interpretáveis no tempo: o passado é retomado por um tipo de relato, personagens, relações, inconscientes ou conscientes, fraturas.

Há alguns anos, historiadores voltaram-se o olhar para os vestígios e subjetividades que se opõem as normatizações e se apresentam como “refutação às imposições do poder material ou simbólico” (SARLO, 2007, p.16). Esse olhar voltou-se também para os sujeitos “normais” que protagonizavam acontecimentos, situações e negociações. A partir dos conceitos de Michel de Certeau, Beatriz Sarlo nos apresenta a ideia dos “novos sujeitos” do *novo passado*, como aqueles que modificam sem muito serem vistos. São “histórias da vida cotidiana” que trazem uma outra história que valoriza os detalhes, as singularidades, as exceções. Nesse lugar do cotidiano, segundo a autora, as mulheres, especialistas na dimensão mais ordinária da vida, onde se manifesta o familiar e o doméstico, o pessoal e o privado ocupariam uma dimensão considerável nessa parcela da história. São esses sujeitos marginais que, ignorados de outros modos de narração do passado, “demandam novas exigências e método e tendem à escuta sistemática dos discursos da memória: diários, cartas, conselhos e orações.” (SARLO, 2007, p.17)

A ideia de entender o passado a partir de sua lógica – fragmentária e vestigial - é possível, segundo Beatriz Sarlo (2007), e amenizaria a complexa necessidade de uma reconstituição. Isso apenas seria possível, segundo a autora, quando reconhecemos a subjetividade e “os modos de subjetivação do narrado” – em consonância com o chamado relato em primeira pessoa que a literatura desenvolveu desde o século XIX. A reconstituição da vida

e das experiências pelos processos de rememoração, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, as reivindicações de uma dimensão cotidiana, ordinária e pessoal formam um conjunto de inovações que acompanharam - o que nos anos de 1970 e 1980- se configurou como *guinada linguística* ou *guinada subjetiva*. Esse reordenamento ideológico e conceitual, para a autora, coincidiria com uma renovação análoga aos Estudos Culturais em que a identidade dos sujeitos voltou a ter centralidade, antes destinada às estruturas. A história oral e o testemunho ganharam assim novas dimensões e depositaram maior confiança nesse sujeito que narra sua própria vida e experiências no sentido de “conservar a lembrança ou reparar uma identidade machucada” (SARLO, 2007, p.19).

3.1.2 Testemunho como sobrevida

Durante a transição democrática das ditaduras militares na América Latina, a memória foi colocada como um dever em alguns países que retornavam dos regimes autoritários. Cada país contou com suas especificidades em relação à maneira de lidar com esse passado. Os atos de memória e, entre eles, o testemunho, foram centrais para que muitas ações do Estado fossem julgadas: “nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas não tivessem existido.” (SARLO, 2005, p.20).

Na concepção do filósofo Jaques Rancière (2006), a noção de testemunha articularia dois aspectos: o primeiro é da ordem da experiência sensível, a presença no acontecimento e o sofrimento vivido pelo sujeito; o segundo diz respeito ao universo discursivo, e se refere à palavra credível desse sujeito. Nesse sentido, a testemunha encarnaria, segundo o autor, uma relação problemática entre duas autoridades:

Por um lado, ela atesta uma incondicional da verdade, a sua factualidade irreduzível, indiferente às diversas autoridades ligadas ao poder, ao saber, ao prestígio. Mas a testemunha é, inversamente, aquele ou aquela que tem a qualidade para responder por esta irredutibilidade do verdadeiro. (RANCIÈRE, 2006, p.179).

A testemunha está, portanto, diretamente ligada ao acontecimento através da experiência, e também como uma interlocutora do vivido, capaz de comunica-lo com autoridade de quem sofreu, sendo assim uma conectora entre o passado e o presente.

No Brasil, país em que as vítimas foram ouvidas mais parcamente e, por meio da literatura, do cinema e de cartas de denuncia, a memória veio a se tornar pública aos poucos e as experiências assumiram um papel ainda que tímido, fundamental de contraposição às versões propagadas pelos militares. No entanto, a experiência compartilhada dos horrores vivenciados durante a ditadura brasileira não garantiu que houvesse uma compreensão desse passado ou

uma acolhida social. Os “atos de memória” tiveram pouca ou nenhuma relevância social, bem como escasso apoio do Estado, salvo em um curto período de tempo, entre 2009 e 2014, conforme contextualizado no primeiro capítulo desta dissertação. Como mencionado ali, a memória da ditadura permanece amortecida, eclipsada, provocando repetições sinistras e sintomáticas da ausência da elaboração de um passado traumático. “A reconstituição desses atos de violência estatal por vítimas-testemunhas é uma dimensão jurídica indispensável à democracia” (SARLO, 2005, p.20).

Também, como já visto,⁵² Seligmann-Silva nos lembra do compromisso entre o trabalho da memória individual e o da sociedade sobre memórias traumáticas. Em seu artigo *Narrar o trauma: a questão dos testemunhos em catástrofes históricas* (SELIGMANN-SILVA, 2008), o autor escreve, através da referência ao livro de Primo Levi, *É isto um homem*, sobre o tema do testemunho em situações de genocídios e perseguições violentas. O testemunho é abordado como carência elementar do ser humano e condição de sobrevivência para aquele que retorna do evento traumático ou de uma experiência radical. Nas palavras de Primo Levi, trata-se de “uma necessidade tão imediata e também mais forte do que sua necessidade de cálcio, açúcar, sol, carne, sono, o silêncio” (LEVI, 2005, p.15 apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68). Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este “sentido primário de desejo de renascer.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.66)

A transmissão aos outros, segundo Seligmann-Silva, permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, enfrentando, entre os principais desafios, o de estabelecer uma ponte com a outridade; de resgatar aquele que sobreviveu de um certo isolamento e de uma incompreensão. Assim, como nos propõe Jeanne Marie Gagnebin (2009), o conceito de testemunha precisa ser reformulado e ampliado. Não seria testemunha apenas aquela que viveu, que viu com seus próprios olhos, a testemunha direta. Testemunha é também aquela que escuta a narração insuportável do outro, que aceita que suas palavras levem adiante, não por compaixão ou culpabilidade, mas porque é apenas a transmissão, somente a retomada reflexiva do passado que pode nos ajudar a não o repetir infinitamente “sintomas sociais” (KEHL, 2010).

Para Hélène Piralian (2000 apud SELIGMANN-SILVA, 2008), a *incomensurabilidade* entre as palavras testemunhais e a experiência traumática, de onde derivam os testemunhos, está na origem de várias questões centrais, sendo, uma delas, o *negacionismo*⁵³. A autora tratou dessa questão em um livro sobre o genocídio armênio em 1915-16, que atingiu cerca de

⁵² C.f. p. 23

1.200.000 cidadãos e que até hoje é negado pela Turquia. O desafio do testemunho sobre esse genocídio é o de construir espaços, para além dos desejos de vingança, que permitam finalmente proceder o *trabalho de luto* impedido por conta da negação. Para a autora, o genocida sempre visa à total eliminação do grupo inimigo, ação que impede as narrativas futuras e os atos de vingança.

Segundo Seligmann-Silva, quando se trata da percepção da memória do trauma, o sobrevivente “desconstrói o próprio teor de realidade do restante do mundo” (2010, p.10), dado ao absurdo do acontecimento experimentado, e teme não ser crível. Aquele que escuta a testemunha, encontra, dessa maneira, um sentimento comum referente à “impossibilidade de que algo tão excepcional” tenha de fato acontecido (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.10). O apagamento dos vestígios e das marcas das atrocidades - como a queima dos arquivos da ditadura brasileira, ou ainda, dos campos de concentração nazistas⁵⁴ - corresponderia também à construção de um imaginário negacionista, ou seja, que nega a veracidade do evento traumático. Este sentimento rodeia o sobrevivente, gerando uma visão conturbada da realidade:

No Brasil até hoje se cerceiam as tentativas de apresentação das provas. Os arquivos estão fechados e os cadáveres, desaparecidos. No caso dos que procuram testemunhar, eles não encontram eco na sociedade. Mesmo ocorrendo a publicação, estes testemunhos não se tornam públicos, no sentido de que não entram na esfera pública. Sem um ouvido, não se dá o testemunho. Testemunhar é um ato que ocorre no presente. Nosso presente ainda não se abriu para estes testemunhos. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.15). ⁵⁵

Uma outra questão que impossibilita muitas vezes que o sobrevivente testemunhe, é o que Seligmann-Silva (2008) chama de “impossibilidade de narração” ou ainda, “impossibilidade do testemunho”, a partir da análise das experiências da *Shoah* no livro de Primo Levi. Para o autor, a capacidade de conseguir transmitir a experiência estaria, a seu ver, intrínseca ao grau de violência sofrido. Aqueles que menos se envolveram ao acontecimento, às condições de violência, teriam mais lucidez e capacidade de fornecer um testemunho, ou seja, aqueles que se distanciaram do acontecimento. O grau de violência seria um fator determinante para que um testemunho ocorra ou não. Como vai dizer Primo Levi, sobre a escrita da história dos campos: ela não teria sido feita por aqueles que estiveram tão próximos das violências, mas sim, por aqueles que, “não tatearam o fundo” em suas palavras. “Quem o fez

⁵⁴ Para apagar os vestígios do Holocausto antes da chegada do Exército Vermelho, a SS implodiu as câmaras de gás em 1944 e evacuou a maioria dos prisioneiros.

⁵⁵ A publicação desse artigo foi anterior a CNV, entretanto, as medidas e ações tomadas pela Comissão pouco alteraram esse panorama, sobretudo em relação à esfera pública.

não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (LEVI, 2005, p.5 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 68).

Ainda a partir dos relatos de Primo Levi, Seligmann-Silva aborda uma outra característica do conceito de testemunho: a de se dar sempre no tempo presente. Na situação testemunhal, o passado se coloca sempre como presente, uma vez que o trauma – no paralelo com a psicanálise freudiana – é caracterizado por ser “uma memória de um passado que não passa”.

3.1.3 Testemunho como *supertes*

Passando da cena do testemunho para uma cena jurídica, Seligmann-Silva questiona se esta seria capaz de permitir uma construção comum entre os indivíduos traumatizados e a sociedade, ou seja, uma reintegração do passado. O autor afirma que há, na esfera do direito e na instituição do tribunal, a potencialidade de criar fóruns para a construção dessas passagens, para a reconstrução desses “eus danificados”. Contudo, o testemunho ainda é concebido em uma estrutura “falocêntrica calcado no discurso da comprovação e da atestação”, que seria o testemunho como *testis*, contrário à fala testemunhal mais fragmentada e “plena de reticências”, denomina como *supertes* (SELIGMANN-SILVA, 2005). Para a esfera jurídica, abrir-se de fato para a potência histórica do testemunho significaria abrir-se para as fraturas e os silêncios.

A imaginação, por exemplo, seria, segundo Seligmann-Silva, uma forma de se enfrentar a crise própria ao testemunho. Ela viria em auxílio do simbólico para responder aos buracos do trauma, construindo um meio possível para a narração, já que o choque da violência sofrida, muitas vezes, a inviabiliza. Para Hélène Piralian (2000), os meios para narração do trauma implicam a reconstrução de um espaço simbólico de vida: “Esta simbolização deve gerar uma retemporalização do fato antes embalsamado. Ele se junta, assim, ao fluxo dos demais fatos da vida” (PIRALIAN, 2000 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69). A simbolização concederia também, segundo a autora, uma tridimensionalidade ao choque traumático, contrária a uma imagem esmagada e plana do passado. Conquistar essa nova dimensão, significaria sair da “posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobrevida à vida” (PIRALIAN, 2000 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p.69).

Diante do exposto, não resta dúvidas que a simbolização nunca é integral e completa, e que o testemunho funciona como uma ponte para fora da sobrevida e de entrada (de volta) na vida:

Falando na língua da melancolia, podemos pensar que algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. Na cena do trabalho do trauma, nunca podemos contar com uma introjeção absoluta. Esta cena nos ensina a ser menos ambiciosos ou idealistas em nossos objetivos terapêuticos. Para o sobrevivente, sempre restará este estranhamento do mundo, que lhe vem do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.11).

Nessa perspectiva, o testemunho mistura fragmentos do passado traumático, proporcionando à narrativa certa instabilidade e imprecisão, que, ao mesmo tempo, permite criar a tridimensionalidade e uma nova possibilidade de retornar a viver.

Jeanne Marie Gagnebin (2011) retoma o texto “O Narrador”, de Walter Benjamin, para tentar esclarecer o que seria essa narrativa testemunhal que não encerraria o passado como tal, uma vez que não preencheria seus silêncios e suas faltas. Segundo a autora, seria uma narração cuja dinâmica não deixa de se associar ao “movimento paradoxal de restauração e abertura que descreve o conceito benjaminiano de origem” (2011, p.63)⁵⁶ Para que a história consiga ser narrada de forma aberta e lacunar, seguindo as pistas benjaminianas, ela deve ser contada não de maneira definitiva e exaustiva, mas através das “hesitações, das tentativas e até das angústias de uma história ‘que se desenvolve agora’ e que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis” (GAGNEBIN, 2011, p.63). Entretanto, esse tipo de narrativa enseja uma discussão que embaralha a cena: se o testemunho que se coloca como “primeira atestação” ou “fonte original da realidade” já é tido como inválido pela historiografia clássica, não sendo considerado uma fonte fidedigna, a escrita imaginativa - o testemunho que parte da imaginação - é desconsiderada ainda mais. Seligmann-Silva defende, portanto, uma aproximação da imaginação com o testemunho a fim de que essa possibilidade, tanto para a literatura quanto para o campo testemunhal, ganhe novos contornos e possibilidades de representação:

Mas ao invés de negarmos ao testemunho a possibilidade de ver na imaginação e em seu trabalho de síntese de imagens um potente aliado, devemos, com Derrida, ver nesta aproximação entre o campo testemunhal e o da imaginação a possibilidade mesma de se repensar tanto a literatura, como o testemunho e o registro da escrita autodenominado de sério e representacionista. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.107)

Levar em conta a grande dificuldade da narração, da experiência em comum, da possibilidade de transmissão e do lembrar, é aprender como ouvir o que os sobreviventes de situações brutais tem a nos contar. Como afirma Shoshana Felmann:

⁵⁶ C.f. p.33 sobre conceito de *Origem*

O que o testemunho, no entanto, não oferece, é um discurso completo, um relato totalizador desses eventos. No testemunho, a linguagem está em processo e em julgamento, ela não possui a si mesma como conclusão, como constatação de um veredicto ou como saber em si transparente. (FELMANN, 2000, p.18)

Assim, o processo de readaptação à vida cotidiana daqueles que retornam de situações de extrema violência, como o caso das mulheres brasileiras que viveram as sevícias da ditadura civil-militar, passa por trabalhar as políticas da memória de forma a religar memória individual e coletiva, e permitir uma sobrevivência à vítima do trauma. “Esta *passagem pelo testemunho* é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.12). As artes, segundo o autor, parecem ser o lugar onde essa voz, fragmentária, cambaleante, pode ser melhor acolhida. O cinema, como já dito, constitui um mecanismo possível de instituição dessas políticas da memória. Entretanto, é preciso perguntar: como filmar aquele que precisa testemunhar, mas que sofre ao fazê-lo?

3.1.4 Testemunho e cinema

Anita Leandro inicia um de seus artigos sobre *Retratos de Identificação* (2014), com a seguinte pergunta: “Como filmar as testemunhas da história?” (LEANDRO, 2018, p.221). A questão assinala a difícil tarefa do cinema de abrigar em cena narrativas orais, construídas a partir de um passado extremamente doloroso e, portanto, difícil de ser elaborado. Nas sobrevivências da ditadura militar, trabalhadas nos filmes “de mulheres” aqui propostos, cabe ao testemunho o elo com uma história que se apagou frente a uma ideia de progresso insensível às individualidades. Cabe ainda ao testemunho a escrita de uma história duplamente à contrapelo, como já abordado no primeiro capítulo da dissertação: que traz a luta das mulheres contra a ditadura, e contra a história de apagamento dessa luta e delas próprias.

Os filmes, mais ainda aqueles que primam pela abordagem documental, parecem, portanto, se colocar como um lugar de escuta desses outros – aqueles que foram vítimas de violência não apenas pessoal, mas coletiva - que retornam no presente e precisam ser ouvidos. Escutar faz parte de um ato de partilha que pode se dar na cena fílmica, abrigando experiências de outros tempos, de difícil elaboração, por seu caráter traumático e pela natureza lacunar da memória. Jean-Louis Comolli, então, propõe outra pergunta: “Quem escuta quem? Por quanto tempo?” (2008, p.60). Filmar, para o autor, equivaleria a escutar. Quem escuta alguém falar por um período tão longo, não é a televisão, sobretudo, que impõe um tempo rápido, o da urgência,

com fórmulas preparadas. No cinema documentário, segundo o autor, se há um plano de sequência de longa duração sabemos que a palavra “daquele que encena é desejada, respeitada, esperada (...) Quando um plano dura, ele dói” (COMOLLI, 2008, p.60)”. Há uma relação estabelecida entre aquele que filma e aquele que é filmado que demanda tempo.

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a mise-en-scène deles. A mise-en-scène é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. (COMOLLI, 2008, p.60)

Assim, o tempo do cinema pode se abrir à duração e ao acolhimento daquele que precisa e deve ser ouvido, principalmente no caso de traumas históricos e coletivos.

Shoah (1985), filme do cineasta francês Claude Lanzmann, constroí sua narrativa a partir de testemunhas⁵⁷ (fig.26) do Holocausto. Nesse acontecimento paradigmático da história, ele propõe, em quase dez horas de duração do filme, ouvir aqueles que sobreviveram ao horror da guerra, mas também aqueles que indiretamente testemunharam⁵⁸, como pessoas que viveram nas cidades próximas aos campos de extermínio, além de carrascos, como os maquinistas e um general. Com o objetivo de disseminar a história da perseguição ao povo judeu para que ela não se repita, o diretor propõe na montagem um entrelaçamento temporal entre a elaboração do passado - através dos testemunhos para o filme, - e a revisita também no presente aos lugares de memória onde funcionavam os campos de concentração (as cidades e os guetos) pelos personagens. Assim *Shoah* cria um comum a partir desse passado traumático e das histórias singulares. Na impossibilidade de uma síntese sobre o que foi o holocausto, a produção de Lanzmann parece reatualizar o horror histórico fazendo ressoar o que Shoshana Felman (1992) chama de “*colcha de retalhos*”, ou seja, a conexão de histórias individuais perfazendo uma história maior, coletiva.

⁵⁷ O filme é feito com depoimentos de sobreviventes de Chelmno, dos campos de Auschwitz, Treblinka e Sobibor e do Gueto de Varsóvia. Possui também entrevistas com ex-oficiais nazistas e maquinistas que conduziam os trens da morte. São depoimentos registrados com a colaboração de três intérpretes – Barbara Janicka, Francine Kaufman e a senhora Apfelbaum – presentes na filmagem para a tradução simultânea das falas em línguas que o realizador não dominava.

⁵⁸ Segundo a autora Shoshana Feldman, Lanzmann entrevista apenas testemunhas indiretas pois aqueles que verdadeiramente testemunharam morreram nas câmeras de gás.



Fig. 26: fotogramas retirados do filme *Shoah* (1985)

A obra tornou-se um marco e referência cinematográfica sobre o procedimento do testemunho, já que seu diretor recusou qualquer uso de imagens de arquivos. *Shoah* provoca uma ampliação do conhecimento da história através dos relatos dos sobreviventes para a câmera cinematográfica, possibilitando, entre os pesquisadores, novas abordagens para a questão do trauma judeu. O testemunho da *Shoah* foi diferenciado, segundo Mariluci Vargas, tanto pelo conhecimento quanto pela justiça em duas esferas: “a de *supertes*, como produtor de prova oral/escrita/documental para a história e a de *testis*, como acusador e motivador para a condenação dos crimes contra a humanidade (2018, p.62).

O dispositivo de rememoração de *Shoah*, centrado nos testemunhos e revistações, incitou um longo debate entre Claude Lazmann e Didi-Huberman, que aparece no livro *Imagens Apesar de Tudo* (DIDI-HUBERMANN, 2012). Lançado em 2003, trata-se de uma intensa produção “do problema da visualidade da Shoah, ou Holocausto, a partir de quatro fotografias capturadas em agosto de 1944, no crematório V do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, por membros do Sonderkommando”⁵⁹ (FELDMAN, 2016 p.136). Naquele ano, em 1944, alguns integrantes conseguiram, com a vida em risco, captar e transmitir os “únicos testemunhos visuais do genocídio” (FELDMAN, 2016 p.136). Foram encontrados os negativos de quatro fotografias e alguns manuscritos que denunciavam a existência dos campos, traficados dentro de um tubo de pasta de dente. As imagens, “do mais inimaginável e infernal dos eventos, tão singulares quanto precárias, tão reveladoras quanto faltantes” (FELDMAN,

⁵⁹ Um grupo de judeus obrigados a executar inúmeras tarefas dentro dos campos de concentração sob a ameaça de pena de morte.

2016, p.137) se tornaram objetos de muitos debates e reflexões após serem exibidas em uma exposição realizada em Paris, em 2001⁶⁰.

Como afirma Ilana Feldman, Didi-Huberman salienta nessas fotografias seu aspecto lacunar e vestigial:

Suas precárias e perigosas condições de produção, suas marcas visuais como vestígios incompletos e seus testemunhos tão necessários como lacunares [...] é justamente por isso que *devemos olhar*, apesar de tudo, para aquilo que restou. Como percebe-se ao longo dessa primeira parte do livro, a imagem de que se trata aqui é *lacunar*, testemunho tanto de uma violência demencial como de uma *ausência*; restituição de uma *desaparição*; pedaço, traço ou farrapo de uma resistência. “Para saber”, Didi-Huberman salienta tantas vezes, “é preciso imaginar”. (FELDMAN, 2016, p.137)

Opondo-se a essa visão, Lanzmann acreditava que os arquivos são um conjunto de documentos do passado que, “ao contrário dos testemunhos verbais no presente da filmagem, ancorados na verdade de seus corpos, de seus traumas e de suas vozes, poderiam ser falsificados ou refutados” (FELDMAN, 2016, p.137). A rejeição às imagens de arquivo – especificamente, as quatro fotografias feitas em Auschwitz - foi sintetizada por Lanzmann na afirmação de que seriam “*imagens sem imaginação*”. Elas petrificariam o pensamento, segundo ele. Essa contraposição aos arquivos pelo diretor de *Shoah* está no fato de, como afirma Ilana Feldman, ele absolutizar os documentos, vendo-os como imagens encerradas em si, “encobridoras da realidade e manipuladoras da verdade”. Entretanto, o que Didi-Huberman defende é que as imagens não são portadoras de uma verdade, mas um vestígio, incompleto:

Nesse sentido, o grande engano de Lanzmann é tomar as quatro fotografias capturadas pelos membros do Sonderkommando como “documento” ou “prova”, como se essas imagens testemunhassem diante de um tribunal, e não como *testemunhos visuais* do genocídio, fragmentários e parciais, como todo testemunho. (FELDMAN, 2016, p.145)

⁶⁰ “Uma semana após a abertura da exposição, Claude Lanzmann, jornalista e realizador do monumental documentário *Shoah* (1985), concede uma entrevista ao *Le Monde*, onde critica enfaticamente o projeto da exposição e recusa a exibição pública de imagens da Shoah, fazendo sérias ressalvas aos textos contidos no catálogo, entre eles o de Didi-Huberman. Posteriormente, o debate é abrigado e desenvolvido nas páginas da *Les Temps Modernes*, revista editada pelo próprio Lanzmann, sendo protagonizado pelo psicanalista Gérard Wajcman e por Elisabeth Pagnoux. É então em resposta a essa polêmica, que Georges Didi-Huberman escreve seu livro.” (FELDMAN, 2011, p. 137)

Para Didi-Huberman, para que a imagem diga alguma coisa, ela precisa ser trabalhada com outros materiais, em uma abordagem dialética dos documentos e restos da história: “a imagem de arquivo é apenas um objeto nas minhas mãos, uma tiragem indecifrável e insignificante enquanto eu não estabelecer a relação – imaginativa e especulativa – entre o que vejo aqui e o que sei por outras vias” (2012, p.146). É preciso manusear em conjunto “a palavra e o silêncio, a falta e o resto, o impossível e o apesar de tudo, o testemunho e o arquivo” (DIDI-HUBERMAN, 2012 p.136).

Ao pensarmos em *Shoah* como esse material filmico rico e extenso em fragmentos testemunhais que reúne discursos, paisagens, reconstituições, vozes - a uma distância temporal relativamente próxima da abertura dos campos⁶¹ -, arriscamo-nos a vê-lo, talvez, como um arquivo para a história da Shoah. Quanto mais nos distanciamos da história dos campos de extermínio, mais o filme ganha status de um importante documento narrativo a ser consultado e referenciado. Reunindo os sobreviventes e os filmando, os relatos passam a compor um regime imagético, associando voz à imagem de um corpo que testemunha para a câmera. No avançar da história, *Shoah* se consagra como um retrato do genocídio nazista – o que não significa a representação definitiva contra a qual o diretor tanto lutou, mas, talvez, como um arquivo do irrepresentável para o futuro.

⁶¹ *Shoah* foi lançado em 1985, entretanto, o diretor levou mais de uma década para realizá-lo.

3.2 Arquivo

A história se decompõe em imagens, não em histórias.
Walter Benjamin [N11,4] Passagens

O conceito de arquivo e testemunho se delineiam na pesquisa como um lugar central sobre um debate acerca das políticas da memória. A recém abertura dos arquivos da ditadura civil-militar brasileira traz à tona imagens, documentos, registros sonoros ainda desconhecidos que por muito tempo permaneceram sob a tutela de um poder que insistia em apagar esses *rastros*. Esses vestígios do passado contêm histórias escondidas que emergem e tornam-se *legíveis* em nosso presente. Eles instigam possíveis elaborações, como nos filmes que se propõem trabalhar a memória da ditadura, através de diversos procedimentos cinematográficos, na *montagem* ou na *mise-en-scène*, entrelaçando, em muitos casos, os testemunhos orais de sobreviventes.

Para essa dissertação, focamos, em especial, na análise da utilização dos arquivos textuais, sonoros, fotográficos e filmicos que aparecem na montagem do filme *Retratos de Identificação*. Questões como: o que essas imagens conseguem nos dizer sobre nosso presente? O que elas testemunham, sobretudo, quando pensamos esses arquivos em articulações com nossos tempos, com outras imagens e novos discursos? Como esses arquivos contribuem para a escrita feminina da história da militância na ditadura?

Para Arlette Farge (2009) o arquivo parece se configurar como uma materialidade específica e difícil de ser entendida: não são textos, nem relatos, correspondências, diários ou autobiografias. A sua desmesura, aproxima-o do “movimento das marés dos equinócios, das avalanches e das inundações” (FARGE, 2009, p.11). Para aquele ou aquela que trabalha com os fundos arquivísticos, como os historiadores, a associação com os fluxos naturais das águas – sempre imprevisíveis - parece dialogar intrinsecamente com o movimento exigido à essa tarefa: mergulhar, inundar ou até mesmo, como diz a autora, afogar. Os fundos de arquivos comportam diferentes materiais, algumas vezes homogêneos, outras vezes repartidos em categorias: “fundos de arquivos cuja definição científica não esgota nem seus mistérios nem suas profundezas” (FARGE, 2009, p.12). Na imensidão, o arquivo abre-se para um mundo desconhecido:

Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se reunir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará de história. O arquivo não escreve páginas de história. Descreve com as palavras do dia a dia, e no mesmo tom, o irrisório e o trágico, onde o importante para a administração é saber quem são os responsáveis e como puni-los. (FARGE, 2009, p.14)

O arquivo, portanto, não contém em si a história. Para vê-la, é preciso articular os arquivos com outros elementos a fim de que a história desse anônimo, desconhecido, possa ser contada.

A função original do arquivo, para Farge, não é a de agradar ou informar, mas, muitas vezes, de servir uma polícia que vigia e oprime. Configura-se uma coleta de palavras – verídicas ou não, este seria um outro problema – em que os autores se pronunciam em situações de coerção. “É nesse sentido que ele obriga a leitura, 'cativa' do leitor, produz nele a sensação de finalmente *captar o real*. E não mais examiná-lo através de um *relato sobre discurso de*” (FARGE, 2009, p.15). O arquivo carrega consigo traços da realidade documentada e registrada, criando um efeito de real que nenhum outro registro suscita. Assim, o sentimento ingênuo muitas vezes toma conta e os fragmentos são vistos como verdade e “saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade” (FARGE, 2009, p.15). Se o arquivo petrifica momentos de acaso, na desordem, na sua imensidão, aquele que o encontra é sempre tomado primeiramente pelo efeito da certeza: o vestígio deixado torna-se representação autêntica, “como se a prova do passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima” (FARGE, 2009, p.32).

3.2.1 Mal de arquivo

Quando pensamos o conceito de arquivo, nos deparamos muitas das vezes com uma abordagem clássica, de um ponto de vista da materialidade de um conjunto fixo e petrificado, encerrado em sua própria existência. Reflexo de um pensamento histórico, talvez, o conceito de arquivo foi construído nas bases de uma objetividade moderna que transforma e paralisa, muitas vezes, o passado em “fato” (GAGNEBIN, 2013). Essa perspectiva do arquivo que vai ao encontro de uma visão historicista – e sua visão da história como relação de causa e efeito entre os tempos – o colocaria em uma esfera de imobilidade, principalmente em relação ao conceito de verdade, não admitindo aberturas e questionamentos acerca do passado. O arquivo se constrói, nesse sentido, como um conjunto de materiais distantes e inacessíveis ao presente, desarticulado e cerrado nele mesmo. Jacques Derrida (2001) defende que é enganoso e ingênuo acreditar que o arquivo seja constituído por uma massa documental fixa, considerando apenas o passado como referência temporal, de modo a conceber o presente e o futuro como inoperantes no processo de arquivamento:

Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria efetivamente arquivado sem rasuras e sem lacunas, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer esquecimento (DERRIDA, 2001, p.24)

Como discorre Derrida (2001), o arquivo deve se caracterizar justamente na produção de virtualidades, no movimento e nas múltiplas temporalidades que ele abriga, sem que se encerre nele mesmo.

O autor abre dois caminhos para afirmação da natureza lacunar e sintomática do arquivo. A primeira seria que ele é descontínuo perpassado pelo esquecimento. A segunda, e crítica, seria que o arquivo é incessantemente trabalhado pelo “mal de arquivo”, como instrumento de poder. Isto quer dizer que a constituição do arquivo implica necessariamente apagamento e esquecimento de seus traços, fazendo de sua sobrevivência consequência direta desses processos. Dificilmente poderíamos pensá-lo sem considerar as imagens que foram um dia produzidas, mas também aniquiladas para serem para sempre esquecidas, como os muitos arquivos queimados depois da Segunda Guerra (pelos nazistas) ou das ditaduras latino-americanas. Nesse caso, como explica Jean-Marie Gagnebin (2014), o esquecimento é produzido não como elaboração, mas como apagamento político do poder, como vontade de destruir uma outra possibilidade de escrita da história. Nos arquivos sobreviventes – desse aniquilamento de corpos pelo esquecimento do tempo e pelo *mal de arquivo* – foram reservados fragmentos de uma outra narrativa possível.

Em situações como as de genocídios e guerras, ao dizimar uma população, apaga-se também a sua memória. As reflexões sobre o conceito de *rastro* trazidas na historiografia crítica de Walter Benjamin representam um embate contra as políticas de esquecimento, pois, é a partir de elementos residuais que é possível construir uma história voltada contra aqueles que a destruíram. A história que foi eliminada pode encontrar ressonâncias em elementos que irrompem e que fraturam a linearidade do tempo. Essa abordagem benjaminiana, que se opõe ao historicismo, procura por *rastros* deixados pelos ausentes da história oficial, os vencidos, mas também por *fragmentos* que possibilitam uma outra interpretação do passado, tal como é transmitida pela história em vigor; “aquilo que escapa ao controle da visão dominante da história, introduzindo na epicidade triunfante do relato dos vencedores um elemento de desordem e de interrogação” (GAGNEBIN, 2012, p.33).

Observar o que sobrou dos arquivos da ditadura, as fotografias de identificação, os documentos - contendo assinaturas dos militares - , os relatórios, os registros de óbito, entre tantos outros materiais dispersos nos porões dos fundos arquivísticos, nos colocam em contato com *rastros* que nos permitem entender a história também de forma mais ampla a partir das minúcias, e, mais ainda, a entender o tempo como um processo.

Os processos históricos demandam cada vez mais condições renovadas de interpretações, dando voz àqueles que não tiveram chance de testemunhar, lendo a história a contrapelo e propondo novas perspectivas do passado. No Brasil, a visibilidade dos *rastros* deixados coloca-se como um elemento importante para a memória, principalmente quando falamos sobre o desconhecimento de lutas históricas, como o genocídio indígena, a destruição dos povos escravizados e as violações dos direitos humanos durante o período ditatorial. A compreensão desses acontecimentos da história brasileira parte de um entendimento que uma parcela dessa memória foi dizimada através do apagamento de importantes vestígios que ajudariam a contar e a legitimar outras versões. Propomos então, entender os arquivos – fotográficos, sonoros e escritos – enquanto *rastros* da história, segundo o conceito de Walter Benjamin.

3.3 Montagem, rastro e fotografia

Walter Benjamin articulou a *legibilidade* à *visibilidade* histórica. Para o autor, abrir os olhos sobre um acontecimento histórico não significa escolher uma significação que o esquematizaria de uma vez por todas, mas temporalizar as imagens que nos restam dele (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.31). Continuaremos a fechar os olhos para essas imagens enquanto não encontrarmos o “ponto crítico”, como disse Walter Benjamin, de onde surgiria uma possibilidade de que fossem lidas, isto é, temporalizadas, reatadas.

Didi-Huberman afirma que para ouvir das imagens o que elas dizem é preciso entender os tempos heterogêneos que as constituem e colocá-los em relação a outros elementos (outras imagens e temporalidades). “A legibilidade implica que o arquivo traz consigo traços do acontecimento, seus vestígios, sendo dele um testemunho; mas, sozinho, não é capaz de produzir conhecimento” (FAGIOLI, 2017, p.104). Construir uma legibilidade para as imagens de arquivo seria, portanto, restituir, recontextualizá-las em uma montagem de outro tipo, com outro tipo de texto. É saber olhar as imagens desses terríveis arquivos – o autor se refere aqui aos arquivos da Shoah - sem deixar de se colocar à escuta dos testemunhos deixados pelos sobreviventes nesse momento tão decisivo e ao mesmo tempo tão complexo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.30-31).

A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador remonta os restos, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.133)

Como dizem Andrea Martins e Patrícia Machado sobre o pensamento do autor, toda imagem de arquivo seria um campo de conflitos, sempre passível de novas leituras. Em cada imagem há sempre um mínimo de complexidade exigindo que, para despertar as virtualidades adormecidas, seja necessário um trabalho que faria agir uma imagem sobre a outra. (FRANÇA, MACHADO, 2014, p.7). Assim, segundo as autoras, se as imagens são campos de tensões, a montagem seria uma resposta à construção de uma historicidade vista como sucessão de acontecimentos, podendo oferecer uma outra imagem do tempo, fazendo “explodir a narrativa da história e da disposição das coisas” (FRANÇA, MACHADO, 2014, p.7).

Resgatar os restos e os rastros através de uma remontagem dos arquivos e das imagens deve ser entendido como a captura de uma lembrança que cintila, a percepção do brilho da história dos vencidos, dos heróis pela rememoração. A presença dos rastros é indicação de convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra. O olhar atento para aquilo que foi destruído e perdido se articula com o que é preciso construir. Assim, as imagens de arquivo não devem ser compreendidas como provas para validar um saber histórico, mas ao reconhecermos suas aberturas, fragilidades, podemos trabalhar com história que constrói e desconstrói as representações dos acontecimentos.

O *rastro*, conceito caro a Walter Benjamin, tem como característica a pouca visibilidade, tanto por não se destacarem como traços dominantes de uma época, como também, por estarem contidos em pormenores, que parecem insignificantes, restos, que poderiam ser jogados fora. Os rastros são materiais, segundo Didi-Huberman: “vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, “quedas” ou “irrupções”, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos fatos passados” (2015, p.117). Assim, o historiador deve renunciar as hierarquias entre os fatos da história e adotar um olhar atento aos detalhes e, sobretudo, aos pequenos detalhes. Benjamin também exige uma arqueologia psíquica: “pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalques e dos retornos do recalque, das latências e das crises, que o trabalho da memória se afina, antes de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.117). O historiador materialista deve renunciar também aos fatos objetivos contra os subjetivos, adotando uma escuta de um psicanalista, sempre atento aos detalhes, “às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.117).

O *rastro*, como “testemunho material de algum objeto ausente, simboliza tanto a perda desse objeto quanto a possibilidade de sua evocação por um sujeito” (OTTE, 1996, p.216). Em um universo de fugacidade, o *rastro* da história é uma chave de conhecimento, estando

ambigualmente entre a presença e ausência. Quando os acontecimentos passam por um determinado lugar, deixam ali seus vestígios, as ruínas da história. O que sobreviveu de um acontecimento serve de base para tentar compreender o que foi o passado. Os restos, contém, em si, o trabalho do tempo, uma síntese do passado e do futuro. Entretanto, não são apenas sinais de desaparecimento dos acontecimentos, mas também, da sua sobrevivência. “Sua arqueologia material evidencia, de fato, nada mais do que uma estrutura mítica e genealógica: uma estrutura de sobrevivências e anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.120).

A história benjaminiana, propõe, então, não uma volta ao passado para recolher os fatos e dominar o saber, mas um movimento mais complexo e dialético: através dos saltos que responde a uma tensão nas coisas e nos tempos. A epistemologia de Benjamin tem um componente irruptivo e aberto à ambiguidade que destrói o *continuum* histórico no qual está inserido ao mesmo tempo que o remove do *continuum*. Nesse sentido, não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, ao contrário, é a ruptura. O “salto” desfaz a linearidade e, em seu movimento de corte abrupto produz um conhecimento renovador. A riqueza dos fragmentos é o material para a reconstrução histórica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.120). Os restos do passado, portanto, retornam de outra maneira por aquele que olha do presente. Quando o *continuum* da história se quebra, o que estava perdido reaparece de maneira deslocada, diferente, “isso que retorna, retorna como coisa descontínua e muda a relação com o passado e presente, pois o passado como foi já não faz mais sentido, por isso exige que seja reelaborado” (LOMBARDI, 2016, p.74). A temporalidade que constitui o *rastro* se forma justamente pela fragilidade do aviso que nele se condensa. Pela fagulha do passado que há no interior de cada rastro, sempre em vias de desaparecer, podemos tocar, à luz daquilo que já se perdeu através do presente, uma imagem do futuro.

Outra característica do *rastro* através da leitura de Benjamin é a relação estabelecida entre os tempos. O passado traz um índice enigmático, que impele à salvação. Não se trata de um deslocamento para o passado, de forma historicista, mas uma *correspondência* entre os tempos:

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2012, p. 241)

Benjamin nos mostra que a verdadeira continuidade da história não é garantida por uma suposta linearidade, mas pela presença infindável dos ecos, do sopro do ar, que sobrevivem ao passar

do tempo e possibilitam uma redenção possível quando relacionados com o presente. Compete ao presente uma disposição em receber os sinais do passado, como se “passado e presente fossem fragmentos de um todo anteriormente inteiro” (BENJAMIN, 2012, p. 241). Nesse sentido, há uma espera do passado por um presente que revele suas correspondências. Como diz o filósofo na célebre formulação: “a verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade” (BENJAMIN, 2012, p.243). A imagem se configura como esse condensar dos tempos que só se torna visível no momento em que reconhece sua sincronicidade.

A imagem teria a capacidade de desagregar e, ao fazê-la, mostra, deixa ver. Ela faz explodir, segundo Didi-Huberman, um conjunto de modalidades ontológicas contraditórias: presença e representação, mudança e permanência:

Potência de relâmpago, como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para tornar visível a autêntica historicidade das coisas. Fragilidade disso tudo, uma vez que visíveis, as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu desaparecimento, pelo menos de sua virtualidade. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.128).

O interesse, portanto, nos vestígios da história está na possibilidade de uma formação sobrevivente tornar-se visível na fratura.

Segundo Ginzburg (2012), a teorização da fotografia é convergente com a reflexão sobre o *rastros*. Trata-se de uma “pequena centelha do acaso” onde a foto capta algo secreto e efêmero, constituindo-se como cifra, produzindo significação em um universo efêmero e fugaz. Nesse sentido, a fotografia seria um caso extremo de concretização do *rastros*: o objeto que nela está presente está ausente diante de nós. Como diz o autor, a marca do tempo de sua produção (tempo cronológico) “cruza o tempo dissociativo, em que aparecem expectativas de mudança” (GINZBURG, 2012, p.). Por seu caráter instantâneo, único, a fotografia tem um papel de ruptura: a partir de sua produção, a imagem do passado se altera; sua percepção condiciona as expectativas quanto às hipóteses de futuro.

Em *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin* (1995), Maurício Lissovsky propõe um cruzamento entre os temas fundamentais de Walter Benjamin tratados no texto da *Pequena História da Fotografia* e as “ranhuras” por onde a fotografia se infiltra. O autor explana a ideia de fragmento e de centelha, caras tanto ao pensamento benjaminiano quanto à fotografia. Que tipo de história – pequena história – surge do acontecimento? Aquela que faz saltar pelos ares o *continuum*. A descontinuidade de um salto agora, um salto do tigre (BENJAMIN, 2012, p.245) em relação ao passado. A correspondência, o salto do tigre, segundo

o autor, não seria um movimento unidirecional até a presa e nem um movimento neutro em relação à história. “O tigre sente-se igualmente visado por ela. Ele também foi escolhido. Tigre e presa são, no salto, um só movimento.” (LISSOVSKY, 1995, p.27). O lugar de onde o tigre salta é o presente – que é sempre um agora “no qual se infiltram estilhaços do messiânico”. O tigre com os olhos de anjo que explode o *continuum* da história junta os cacos e recolhe os estilhaços: de forma alguma, afirma o autor, uma coisa após a outra.⁶² Essa passagem revela a fotografia – a pequena história da fotografia - como imagem dialética.

Nessa perspectiva, a montagem é sobretudo uma desmontagem da história, religando os acontecimentos que foram jogados para fora da história oficial, as ausências, as incompletudes. Assim, as imagens, ao serem colocadas em relação uma com as outras, se abriam para seus anacronismos, para outros tempos possíveis e outras possibilidades de escrita da história. É nessa abertura, incompletude que é própria também dos arquivos, que o cinema propõe brechas, rasgaduras e resistências à história oficial. É esse paralelo entre as imagens, sempre descontínuo que descobrimos as marcas do tempo, em que o arquivo acrescentaria ainda outros sentidos, estabelecendo outras sobreposições temporais e, portanto, outras virtualidades.

Como diz Anita Leandro (2017), a montagem exporia o arquivo em sua materialidade, tanto visual quanto sonora, associando materiais distintos e justapondo tempos diferentes (o passado e o presente). Diante dos documentos e dos arquivos, a montagem propõe uma “poética das ruínas, do fragmento, da falta, do silêncio” (LEANDRO, 2017, p.4), sem renunciar, por conta disso, um contar de histórias:

o cinema resgata as tradições narrativas, sem escamotear a descontinuidade do tecido documental do mundo, o intervalo incontornável entre duas imagens. Então, de que história se trata, quando é o cinema de montagem, com essa dupla capacidade de cortar e colar, e não mais a historiografia dos historiadores, que narra o acontecimento histórico? (LEANDRO, 2017, p. 4)

As narrativas menores, as micro-narrativas, dos pequenos, de uma outra história, surgem como resposta à historiografia clássica. Trazem luz ao acontecimento, propondo novas perspectivas do passado.

⁶² Os estilhaços e cacos, então, propõem um modo de considerar os vestígios com a ideia de parte, existindo dois modelos de se pensar a parte em relação ao todo. “A natureza dessa relação é primariamente uma divisão. Pode ser um corte, então a parte é um **detalhe**, ou pode ser uma ruptura, e a parte é um **fragmento**” (LISSOVSKY, 1995, p.15). Esses dois modelos tratam de estratégias distintas de aproximação, o que remete a modos diferentes de investigação.

3.4 Arquivo e cinema

A partir da historiografia de Benjamin, onde os rastros deixados pelos ausentes da história oferecem possibilidades de interpretação de uma imagem imutável dos acontecimentos do passado, podemos reflexionar sobre como, no documentário, especificamente nesses filmes feitos e protagonizados por mulheres, a montagem, a partir desses restos, se coloca como uma possível invenção da memória. Contudo, o que significa estética, política e historicamente, para essas mulheres que retornaram aos vestígios do passado ou deles vieram, um filme de arquivo?

Muitas vezes a imagem não é gravada para ser arquivo, como diz Sylvie Lindeperg (2010), “uma imagem torna-se arquivo”. Quando o intuito é o de gravar a fim de conservar, alguma coisa será destruída. Primeiramente, as imagens de arquivo se inscrevem em um novo contexto de leitura e, ao revê-las, novos signos até então invisíveis, ressurgem. No momento em que a imagem foi captada, tanto pela fotografia quanto pelo cinema, pode haver elementos não escolhidos do acontecimento que ficam à espera de alguém que possa desvendá-los e reinterpretá-los, tanto em relação ao “contexto histórico, da memória, mas também da nova atenção dada ao retorno para a imagem” como afirma a autora, “nós voltamos, de repente, o olhar para alguma coisa que jazia na imagem e que não havia chegado até nós.” (LINDEPERG, 2010, p.336). Assim, a gravação do visível e do tempo pela máquina captaria e nos revelaria relações que, no momento da tomada, não tinham sido vistas ou compreendidas, que estariam na esfera do ilegível ou, como diz a historiadora, “em gestação, em devir, portador de uma leitura e de um sentido futuros” (LINDEPERG, 2010, p.336). Não se pode trabalhar então a “retomada” dessas imagens de arquivo sem questionar o momento da “tomada”, segundo Sylvie Lindeperg (2010). Ela questiona o que seria irredutível ao olhar, mas também, o que resistiria, o que está sendo gestado e que, às vezes, se revelaria nas reutilizações. (2010, p.319). O olhar do cineasta que retoma essas imagens, portanto, está imbricado em todos esses outros olhares da história:

O historiador escreve, necessariamente, no “depois” do acontecimento, que ele deve tornar inteligível através de uma narrativa, mesmo que suas hipóteses e demonstrações sejam falsas. Com o cinema, a narrativa se constrói primeiro no instante, no tempo do acontecimento – que é também o do plano – depois no agenciamento de diferentes planos que se opera no desenrolar do filme. Com a fotografia, o tempo é fixado de uma vez por todas como o que foi e não voltará a ser; a narrativa é sobretudo produzida por aquele que verá aquela imagem. (LINDEPERG, 2010, p.337)

O filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Chris Marker, cineasta francês, é emblemático na

forma incansável ou “inesgotável” que se dedica a um impressionante acervo de imagens da história mundial recente. Composto inteiramente por imagens de arquivo (fig.28) rodadas por mais de cinquenta cinegrafistas militantes, Marker faz uma montagem que abarca as lutas sociais no mundo entre 1960 e 1970. Propõe choques dialéticos através da montagem, entre imagens e testemunhos, levando-os sempre “a uma direção da polifonia” (BRASIL, FAGIOLI, 2018). Por outro lado, a montagem compõe, como mencionam André Brasil e Júlia Fagioli, um “inventário de rostos, gestos e ‘motivos’ que em sua dimensão mais ordinária, modula o filme por meio dos “afetos da luta e do luto” (2018, p.81).



Fig.27 e 28: fotogramas retirados do filme *O fundo do ar é vermelho* (1977)

Muitos desses registros trazem o tremor (fig.27), caracterizando a “tomada” dessas imagens feitas às pressas, muitas vezes na clandestinidade: “é a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias” (LEANDRO, 2010, p.101). Ao serem justapostas, segundo Anita Leandro, as imagens evocam os olhares de diversos cinegrafistas em um projeto comum de resistência por meio do cinema:

Colocar em evidência o tremor das imagens é a forma encontrada por Marker de tornar sensível o apelo distante da imagem de arquivo, abordada em seu filme como uma testemunha ainda viva do passado. Ao atribuir àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, sem o recurso do discurso informativo, Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante. (LEANDRO, 2010, p. 101)

As imagens de arquivo, portanto, testemunham sobre aquele que filma, mas também testemunham sobre a relação dos cineastas com o tempo.

Entre esses diversos registros, está um trecho filmado no Brasil, no dia do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, em 1968.⁶³ Como afirma Patrícia Machado (2017), são imagens que são tomadas sob um forte intuito testemunhal, a partir de um grande acontecimento; detalhes que não devem ser despercebidos pela História. É importante ver, tanto na tomada, quanto na retomada, os traços que ficaram impressos no arquivo. Essas imagens realizadas em plena repressão no território brasileiro, “lutam contra o próprio enclausuramento, driblam a organização dos arquivos, as censuras, as demarcações das fronteiras” encontrando, como o destino final, o de denunciar as práticas autoritárias da ditadura brasileira (MACHADO, 2017, p.67). É importante perceber e reconhecer nessas imagens tomadas em um momento de urgência informações que podem ir “além e até contradizer os discursos oficial, midiáticos e hegemônicos” (MACHADO, 2017). Se em *O fundo do ar é vermelho* temos um filme inteiramente composto de imagens de arquivo, em *Shoah* o testemunho se coloca como única estratégia de abordagem da história.

Em uma entrevista dada ao teórico Jean Louis Comolli, Sylvie Lindeperg (2010) é questionada acerca da insuficiência da imagem de arquivo, se seria preciso completá-la com outras imagens. Os filmes que possuem uma vocação mais historiográfica, segunda a autora, não fazem uma investigação profunda dos planos e nas fotografias, uma vez que os realizadores parecem não ter confiança no poder intrínseco das imagens de arquivo. Essas imagens tem que ser, assim, completadas, principalmente pela ficção, que vem suprir, segundo Sylvie Lindeperg, o fora de campo, preenchendo suas lacunas e vazios. “Insistimos aqui no desaparecimento do fora de campo para dar lugar a um plano-cheio, a uma estética do super-visível que corresponde à economia televisiva atual.” (2010, p.333). Sylvie Lindeperg afirma ainda, que toda categoria do visível é julgada como insuficiente e cada regime de imagem – imagens de arquivo, cenas de reconstituição, testemunhos filmados, etc – socorre a outro do qual ele finge suprir lacunas. A saturação do olhar do espectador pela aceleração das imagens e pela reconstituição do fora de campo tornaria, assim, um campo “super-cheio” (LINDEPERG, 2010, p.333).

Na maioria dos documentários sobre a ditadura brasileira, segundo Anita Leandro (2018, p. 221), “a montagem procede por amostragens de falas breves, de diferentes status (sobreviventes, familiares de mortos e desaparecidos, historiadores), falas justapostas à maneira de um jogonal, aos documentos históricos”, muitas vezes, estes reduzidos a uma função de

⁶³ O cortejo reuniu 50 mil pessoas no centro do Rio de Janeiro e tornou-se a primeira grande manifestação contra a ditadura militar no Brasil.

“imagens de cobertura” ou ilustrativos. Para a autora, a verdade histórica não estaria inteiramente disposta nos arquivos ou nas recordações das testemunhas, mas deve ser “construída face à face com os vestígios do passado, no corpo a corpo com a matéria viva, que resiste ao apagamento do presente” (LEANDRO, 2018, p.231).

3.4.1 Fixar o movimento: a fotografia no cinema

Se abordamos até o momento a relação entre as imagens e a montagem, o que propomos agora é um olhar mais específico para a passagem da fotografia ao cinema, da imagem fixa para a imagem em movimento, ou ainda, “os meios de passagem entre o corte imóvel que nos preserva do desgaste trazido pela correnteza da duração e o corte móvel da duração que nos instala diretamente no tempo” (GUIMARÃES, 2016, p.10). O que acontece quando a imagem fotográfica em sua composição vestigial – ausência, mas presença – coloca-se no fluxo da duração da montagem cinematográfica?

André Bazin, em *O que é o cinema?* (1991), estabelece uma comparação interessante entre a fotografia e o cinema. Para responder à pergunta, o autor discute a fotografia e a reprodução técnica - no ensaio *A ontologia da imagem fotográfica* -, para inseri-los na esfera da arte, onde cumprem um papel libertador em relação à credibilidade alcançada, apartada nas obras pictóricas. A originalidade da fotografia (e logo, do cinema) em relação à pintura estaria em sua objetividade essencial do mundo. Nesse pensamento de Bazin que tem ênfase na realidade objetiva fotográfica, um tanto quanto inocente – ou puro, pensado no princípio de uma formulação teórica sobre o cinema moderno – o cinema é linguagem, ancorado com o mundo na natureza técnica, no automatismo que a imagem imprime na película, produzindo, não uma semelhança, mas um “molde de duração”. Essa imagem teria força de realidade “não apenas porque é precisa na reprodução da aparência, mas em razão de sua gênese peculiar, baseada no processo fotoquímico” (XAVIER, 2005, p.10).

Se a fotografia seria como o âmbar que conservaria o corpo das contingências temporais e incorporaria o complexo de múmia, salvando o “ser pela aparência”, porém fixado, petrificado (BAZIN, 1991, p.23), para Bazin, o cinema, portanto, seria capaz de libertar a imagem das coisas desse momento encerrado: “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (BAZIN, 1991, p.24). Essa ideia de morte, da petrificação, fixação, também permeia as formulações de Jean Cocteau a respeito do cinema: o cinema permite ver a morte fazendo seu trabalho. Essa diferenciação, é bem descrita por Antonio Weirichter:

Donde Bazin hablaba del carácter conservacionista de la imagen cinematográfica, que preserva (uma imagem de) aquello que reproduce, Cocteau insistia en el sentido negativo que reviste dicha operación: la persona que vemos viva en una imagen que fija un instante determinado de su existencia, empieza a envejecer a partir de ese momento, acercarse a la muerte. (WEIRICHTER, 2012, p.17)

Roland Barthes, em *A câmara clara* (1984), também fez essa associação entre a morte e a fotografia a partir do reencontro de uma fotografia da mãe aos cinco anos de idade, no Jardim de Inverno. É a partir dessa relação com essa imagem, que Barthes formula o “noema” da fotografia. A imobilidade seria o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos, o *Real* e o *Vivo*:

ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno; mas ao deportar o Real para o passado (“isso foi”), ela sugere que ele já está morto. Assim, mais vale dizer que o traço inimitável da Fotografia (seu noema) é que alguém viu o referente (mesmo que se trate de objetos) em *carne e osso*, ou ainda, em *pessoa*. (BARTHES, 1984, p. 118)

O “*isso foi*” de Barthes, é uma emanção do referente, de um elo entre aquele que olha e o corpo do fotografado. Diante da foto da mãe (ela vai morrer), uma catástrofe já ocorreu: “que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe” (BARTHES, 1984, p. 118).

Já o cinema, enquanto obra “viva” – uma obra em movimento e não estática – retém fora do enquadramento de sua tela uma continuidade da vida, em um “campo cego”, um fora de campo. Na foto, alguma coisa “posou diante do orifício e ali permaneceu para sempre”, mas no cinema algo “passou diante deste mesmo orifício”. Trata-se, segundo Barthes, de uma outra fenomenologia, entretanto, derivada da fotografia. “Ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento deste instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho” (BARTHES, 1984, p.117).

Como vão tratar Anna Karina Bartolomeu e Maurício Lissovsky (2010) em um dossiê dedicado a pensar essa relação, eles afirmam que a fotografia e o cinema sempre habitaram um território comum, configurados em certos modos de fazer, de experimentar e pensar um e outro. Nesse sentido, alguns teóricos, optaram por um caminho através da transterritorialidades dos campos imagéticos.

Para Philippe Dubois (2012), a fotografia no cinema deve ser pensada no campo do hibridismo, em uma “diluição das ontologias”. O autor propõe um espaço de pensamento mais “transterritorial”, no cruzamento de diversas formas de representação visuais. Após anos pesquisando o ontológico das imagens, fotográfica e videográfica, hoje o teórico se vê

confrontado a pensar as relações transversais que permeiam o campo das imagens. Como ele menciona no ensaio *A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderna*, em que propõe uma visão deslocada que oferece aberturas mais eficazes:

Entrar pela grande porta central, prevista para isso, e onde tudo já se encontra organizado para ser visto frontalmente, parece-me menos aguçado, menos pertinente, menos desbravador, que esgueirar-se sorrateiramente por uma pequena entrada lateral, capaz de revelar coisas inéditas (jamais vistas assim) e geralmente mais significativas e originais. Deformar os territórios com imagens (o ponto de vista daquele que sabe o que significa mover-se) é muitas vezes mais penetrante e fascinante que observá-las sabiamente frente, lá onde elas se apresentam e onde, finalmente, fazem barreira. (DUBOIS, 2012, p.2)

Assim, o que o autor indica é pensar a interseção que articula os meios imagéticos, como o cinema e fotografia, muitas vezes considerados antagônicos.

Não se trata, porém, de pensar que o cinema e a fotografia não possuem diferenças e especificidades, mas pensar como criam diálogos que suscitam reflexões benéficas para as duas técnicas. Tentar apreender algo pela fotografia através do cinema (e vice-versa) como, no exemplo utilizado sobre o filme *Blow-up* (1966) de Antonioni: “haveria algo que nos fale mais e melhor sobre as questões fundamentais do imaginário fotográfico? Ou ainda, algo mais nodal do que *La Jetée* (1962) de Chris Marker para entender fotograficamente a natureza do cinema?” (DUBOIS, 2012, p.2). Nesse contexto, Dubois acredita que exista um conjunto de figuras relacionais possíveis, uma massa considerável de problemáticas transversais que provocam figuras ricas e singulares tanto para se pensar o cinema quanto a fotografia.⁶⁴

Trata-se de uma proposta na confluência de um pensamento trazido por Bartolomeu e Lissovsky (2012), o de pensar as relações entre o cinema e a fotografia a partir de uma visão que reconheça os vestígios de um e de outro, “não com o objetivo de demarcar territórios, e muito menos, de apontar sua indiscernibilidade, mas de investigar as condições e implicações deste encontro”. E, nesse sentido, podem ser muitas as relações a serem construídas. A ocorrência daquele que se dispõe a ser capturado em forma de imagem por uma câmera – seja fotográfica ou cinematográfica – torna-se um acontecimento singular e irreversível do encontro de corpos mediados pela máquina:

Fotografia e cinema compartilham aí da operação de extrair fragmentos de tempo e espaço, sob a forma de imagem fixa ou da imagem que se move, instaurando neste

⁶⁴ O acesso lateral escolhido por ele, entretanto, aborda filmes de fotógrafos comprometidos com a autobiografia que utilizam da *mise-en-film* da fotografia, como Agnès Varda, Chris Marker, Raymond Depardon, entre outros.

Já Raymond Bellour (1997), por outro caminho, vai questionar, sobretudo, o impacto do espectador ao ver o encontro dessas duas materialidades no cinema. O que sucede quando o espectador de cinema encontra a fotografia? Se o tempo do cinema é movimento, presente e presença, a fotografia aciona a imobilidade, o passado e o caráter vestigial da ausência. A fotografia, ao surgir na tela, produz um desconcerto muito particular.

Sem deixar de continuar seu ritmo, o filme para fixar-se, suspender-se, criando no espectador em retrocesso que acompanha um aumento da fascinação. Este efeito mostra que o poder da fotografia, imenso, se mantém em uma situação em que ela não é realmente ela mesma. O cinema, que reproduz tudo, reproduz também o domínio que a fotografia exerce sobre nós. Mas nesse movimento, algo sucede ao cinema.⁶⁵ (BELLOUR, 1997, p.77)

Esse algo mais, o autor traz com exemplos do cinema de ficção para ficar mais claro o que causa uma fotografia ao espectador.

O primeiro exemplo é o da ficção *Letter from a unknown woman* (Max Ophüls, 1948). No filme, o personagem examina com auxílio de uma lupa três fotografias e as mostra para a câmera. Nas imagens, vemos um menino com três idades diferentes. Nesse caso em específico, as fotos marcam uma passagem de tempo, já que a cena seguinte mostra a mãe com o filho já crescido. As fotos abrem um outro tempo, segundo Bellour: um passado do passado, um tempo segundo e diferente. As fotografias fixam o tempo do filme, ao arrancar-nos de seu desenvolvimento.

Essas capacidades, para o autor, estariam engendradas em três motivos. O primeiro deles trata-se da “fixidez repentina da imagem” (BELLOUR, 1997, p.78). Uma fixidez que é contrária ao movimento do filme que exige que as figuras se movam. Em segundo lugar, as imagens nos olham, com um olhar para a câmera que não se via quase nunca no cinema. Finalmente, a ação do protagonista, diante das imagens, é a prova confiável da fascinação fotográfica. O que as fotos mostram comovem o personagem que, a partir do que revelam, o deixa petrificado. O espectador, nesse caso, também fica, mas, segundo Bellour, de outra maneira. “Na ilusão fílmica, se produz uma divisão: ao mesmo tempo que a foto me transporta (com a participação da foto), entro em contato direto com a foto” (BELLOUR, 1997, p.79). O contato com a foto fornece o tempo precioso de agregar algo ao filme. E isso é feito de maneira inesperada e através de uma subtração: “a foto me subtrai a ficção do cinema, ainda que ela participe dessa ficção e até quando ela acrescenta. Criando uma distância, outro tempo, a foto

⁶⁵ Tradução própria.

me permite pensar no cinema” (BELLOUR, 1997, p.79). A presença da foto permitiria localizar mais livremente o que se vê. “Me ajuda (um pouco) a fechar os olhos deixando-os abertos (BELLOUR, 1997, p.79).

Bellour ainda traz exemplos de quando a fotografia é o tema do filme, como peça mestra do dispositivo. São filmes como *Blow-up* (1966), de Antonioni, *A máquina de matar pessoas más* (1952), de Rossellini, *A verdade e o medo* ou *Acima de Qualquer Suspeita* (1956) de Fritz Lang, e o final de *Amor em fuga* (1979) de Truffaut. Nesses filmes, o espectador é preso pela fotografia usada como ficção: para o autor, a fixidez da fotografia suaviza uma certa histeria do filme, “esse é o segredo de sua sedução” (BELLOUR, 1997, p. 81). Raymond Bellour parece propor, desta maneira, uma espécie de tratado, ou reflexões acerca da presença da fotografia no cinema:

A presença da foto, diversa, difusa, ambígua, produz desta maneira o efeito de descolar (ainda que de maneira ínfima) ao espectador da imagem. Mesmo se não fosse pelo suplemento de fascinação que ela exerce. Arranca o espectador desta força pouco precisa, mas dominadora: o meio termo imaginário do cinema. (BELLOUR, 1997, p.78) ⁶⁶

A fotografia parece trazer elementos do real para a ficção, arrancando o espectador de um fluxo de imaginação e permitindo que a ilusão seja tocada pela realidade.

A fotografia não seria o único meio que provoca esse desapego, como diz Bellour. No que ele chamou de “cinema de relato”, a encenação⁶⁷ (la puesta encena), produz, por diferentes meios, efeitos também de suspensão, de detenção, graças a um poder que o espectador adquire para pensar o que ele vê. A fotografia transformada em cinema não seria a mais forte desses meios, nem o meio mais utilizado. Contudo, seria este o meio mais visível, o meio que persiste em parar o filme, “graças a seu brilho material, único” (BELLOUR, 1997, p.80). Quando paramos o filme, começamos a encontrar tempo para adicionar à imagem. Estamos indo em direção ao quadro, que constitui, o mesmo, mais um passo em direção a foto:

No filme parado (ou no quadro), a presença da foto brilha, enquanto os outros meios usados para configurá-la para trabalhar na hora errada são volatilizados. A foto torna-se assim uma parada de detenção, entre ela e o filme do qual emerge, sempre, inextricavelmente, duas vezes são misturadas, mas nunca confusas. Neste, a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos que o visualizador de filmes, este espectador apressado, também se torna um espectador pensativo.⁶⁸ (BELLOUR, 1997, p.82).

Podemos trazer aqui inúmeros exemplos de como essa troca pode ser frutífera para os campos

⁶⁶ Tradução própria.

⁶⁷ Tradução própria.

⁶⁸ Tradução própria.

da imagem e as reflexões acerca disso. Entretanto, focamos, em especial, e, ao que concerne esta dissertação, no uso de fotografias e arquivos fotográficos em filmes sobre a ditadura civil militar brasileira realizados por mulheres. Nesse recorte já apresentado, trazemos reflexões sobre a maneira como as imagens são trazidas na montagem. São dois gestos com o arquivo fotográfico: o primeiro, as fotografias como interrogadoras, interlocutoras entre a diretora e as testemunhas. O segundo, a fotografia inserida na montagem, propondo relações entre diversas materialidades.

3.4.1.1 A fotografia no cinema documental

Para Antonio Weinrichter (2011), a fotografia compartilha com o cinema essa especificidade mimética/indicial e mecânica com a realidade. Essa semelhança, para ele, seria muito mais visível no cinema documental por sua maior relação com o real do que no cinema de ficção. Entretanto, a fotografia remete a algo essencial ao ser colocada no cinema, como já tratamos aqui anteriormente: evoca uma outra forma de suspensão, ausência de movimento.

Existe, segundo o autor, toda uma convenção sobre o emprego da fotografia dentro do cinema documental: coloca-se como um dispositivo especial que recorre à superfície inerte da foto. Os movimentos, podem ser panorâmicos, verticais e horizontais, zooms (in e out), de repetição, ou através da ênfase a um detalhe. Se uma foto é um objeto único, inalterável, “que se dá entero, de una sola vez”, ela deixa de ser quando aparece em um filme, como diz Weinrichter:

el cine pone en movimiento la fotografía, la temporaliza, y la narrativiza al repetir o revelar gradualmente detalles “significativos” de la imagen, alterando su gestalt esencial. El cine aborrece la quietud, el carácter estático de la imagen.
(WEINRICHTER 2011, p.22)

O cinema, então, se coloca como fluxo, tanto do filme no projetor e quanto da imagem na tela. Por isso, quando o cinema escolhe, voluntariamente, interromper o fluxo, esse gesto torna-se importante e significativo, segundo o autor. A detenção do fluxo cinematográfico, que negaria a ontologia do cinema, às vezes pode se configurar como um gesto narrativo. Ou, em outros casos, como vai dizer Weinrichter, não se relaciona com a diegese, mas tem uma ação reflexiva, como o caso do filme ensaio e *found footage*. Congelar o movimento narrativo pode ser tanto para vermos melhor a imagem quanto para pensarmos sobre ela. Ao se fixar a imagem, ela é extraída de seu contexto, retirada do lugar ocupado tanto do fluxo quanto do tempo contínuo. Para desprende-la e despertar-nos, como afirma Weinrichter (2011) temos que interromper, analisar a parte fora do todo e remontá-la com outras imagens.



Fig. 29: fotografias de identificação do filme 48 (2009)

O filme 48 (2009), de Suzana de Sousa Dias, trabalha com fotografias de identificação de presos políticos portugueses encontradas pela diretora no arquivo do PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) e da DGS (Divisão Geral de Segurança) - a polícia da ditadura de Salazar. Como procedimento, o filme revela, retratos (fig.29) de sobreviventes desse passado junto com seus testemunhos no presente. As fotografias duram na tela, acompanhando os silêncios, as dificuldades e as impossibilidades do testemunho. Como diz Anna Karina Bartolomeu, os retratos de identificação são remontados em uma nova configuração, rompendo com a ordem do arquivo que faz parte de sua gênese. A fotografia como índice, tal como foi tirada no momento de sua tomada, desloca-se e aciona uma outra experiência:

Não se trata mais da função estrita de identificação do indivíduo ou da atestação de uma identidade, mas de tomar essas imagens como resíduos que sobreviveram ao encontro entre o poder e uma vida. Se, por um lado, as fotografias carregam as marcas de uma cena produzida sob as regras de um poder disciplinar, por outro, como vestígios trazidos para o presente, elas são retrabalhadas na tessitura das obras, tornando possível uma outra legibilidade do passado. (BARTOLOMEU, 2016, p.94)

O caráter vestigial desses arquivos fotográficos é mobilizado através de uma remontagem cinematográfica, possibilitando que novas leituras da imagem possam emergir. O filme contribui para inscrever, na atualidade, dimensões do passado salazarista.

No trabalho da memória sobre os vestígios, o filme instaura uma temporalidade complexa. Os testemunhos foram colhidos através do contato com as fotografias que vemos na

tela, em uma temporalidade que dura. Como diz Anna Karina Bartolomeu, as fotografias de identificação são ponto de partida para que a memória aflore, não só relacionadas ao momento que estavam diante da câmera fotográfica, “mas também aquelas relativas a outros espaços e tempos.” (BARTOLOMEU, 2016, p.101). Assim, as fotografias de identificação se transformam de um lugar de uma não visibilidade imediata para uma legibilidade da imagem, para entendermos “o que pode sofrer um corpo e uma vida sob o poder fascista, em que tempo for, dentro e fora da prisão” (BARTOLOMEU, 2016, p.101).



23-12-

Capítulo 4 – Memória, corpo e olhar feminino: o testemunho partilhado e a subversão dos arquivos em *Retratos de Identificação*

4.1 Testemunho

O primeiro operador que vamos utilizar na análise de *Retratos de Identificação* (2014) é o “testemunho” e ele será abordado em duas modulações distintas presentes no filme. A primeira compreende identificar o dispositivo utilizado pela diretora nas entrevistas com Antônio Espinosa e Reinaldo Guarany. Nesse procedimento de mediação, a diretora utiliza arquivos fotográficos como interlocutores no presente, acionando as memórias daqueles que testemunham. Como veremos a seguir, cria-se um dispositivo que provoca formas distintas de interpelar as lembranças, no sentido de dar ao relato outros níveis de subjetividade e leituras, principalmente quando este é perpassado pelo trauma. Já na segunda modulação do operador analítico “testemunho”, analisamos a utilização de trechos de filmes, *Não é hora de chorar* (Chile, 1971) e *Brasil: Um relato de tortura* (1971) que trazem o testemunho de Maria Auxiliadora Lara Barcelos (Dora) em 1971. Seu testemunho é trazido ao presente através desses filmes que funcionam como importantes materiais de arquivos da história da ditadura militar. Analisamos o que eles evocam para a narrativa de *Retratos de Identificação* (2014) ao serem retomados. É através de filmes que funcionam como arquivos que o testemunho de Dora chega até nós.

4.1.1 Testemunho filmado e montagem direta dos documentos

A estratégia utilizada em *Retratos de Identificação* para ouvir aqueles que testemunham consiste em um método no qual fotografias são utilizadas para questionar e intermediar a relação entre entrevistados e entrevistadora/diretora. Anita Leandro (2018)⁶⁹ afirma que tanto em pesquisas históricas quanto no cinema, o método predominante é o da entrevista dirigida e da escrita *a posteriori*, na ausência da testemunha. As falas são trabalhadas – cortadas e editadas – e associadas aos documentos pelo montador ou historiador. Na contramão disso, o que *Retratos de Identificação* propõe é um modo particular de registro da fala apoiado, sobretudo, na mediação dos arquivos.

A diretora entrega um conjunto de fotografias às testemunhas, Antônio e Reinaldo, em uma ordem definida por ela. Como afirma Glaucia Cardoso Vale, essas fotografias receberam “uma estrutura de montagem” a provocar uma “rememoração que provém não de uma pergunta dirigida por um entrevistador, mas de um ato de fala do entrevistado, provocado pelo arquivo” (2016, p.67). As imagens dão forma à entrevista e deflagram o trabalho da memória a partir do

⁶⁹ Autora de textos sobre seu filme.

que é visto na imagem, não só relacionado ao instante que se colocaram de frente à câmera, mas também, “nas vizinhanças da imagem e no seu avesso” (BARTOLOMEU, 2016, p.101).

A fotografia surge como um elemento que media, “criando, no espaço da filmagem, condições para uma elaboração diferenciada do testemunho, sem o auxílio do questionário e sem a interferência do entrevistador” (LEANDRO, 2018, p.221). Anita Leandro nomeia esse procedimento - já mencionado nessa dissertação a exemplo do cineasta Rithy Pahn - de “montagem direta”: quando a imagem comparece diante da testemunha, precedendo a montagem no que se refere a associações entre o passado e presente.

As histórias, então, são contadas a partir do presente, nessa distância de quase cinquenta anos que separam testemunha e arquivo. Ainda que a história seja relatada de forma cronológica por Reinaldo e Espinosa, as imagens proporcionam às testemunhas irrupções que desordenam a linearidade, diante da primeira vez que se deparam com essas fotografias:

Diante dos arquivos, o testemunho oral abre-se a uma experiência performativa da fala e a uma valorização da materialidade das fontes documentais. A mediação do documento evita a circunscrição da fala viva ao terreno da informação, bem como a redução do material de arquivo ao papel de ilustração de conteúdo. (LEANDRO, 2018, p.260)

Segundo Anita Leandro, a associação dos arquivos à fala dos personagens oferece, tanto ao historiador quanto ao cineasta, a observação dos “efeitos de um encontro entre testemunha e as marcas do passado” - ao mesmo tempo em que cria condições para que esse encontro aconteça na presença da câmera. Esse espaço compartilhado entre testemunha e fotografias favorece um diálogo no qual o testemunho passa a circular de outra maneira, já que contemporâneos um do outro, “vestígios de uma mesma história e cúmplices de uma experiência comum” (LEANDRO, 2018, p.222)., se complementam em seus discursos: “a fala dos documentos é muda e necessita de uma fala viva que a torne audível” (LEANDRO, 2018, p.222). A testemunha ganha, então, uma outra tarefa diante dos arquivos, transformando seu estatuto: de entrevistada, ela se torna “narradora de uma história em primeira pessoa, construída no entrecruzamento de suas memórias com a carga mnêmica dos arquivos” (LEANDRO, 2018, p.222).



Fig. 30 e 31: Antônio segura sua fotografia

As fotografias tornam-se um disparo para as lembranças do passado e são convocadas a testemunhar junto com as personagens; “a *mise-en-scène* abre o espaço da entrevista a novos discursos” (LEANDRO, 2018, p.222). Em *Retratos de Identificação*, a primeira fotografia que Antônio segura em suas mãos é uma imagem sua do dia em que foi preso. O plano inicia com uma movimentação de Antônio para o fora de campo (fig.30), o que deixa o personagem ligeiramente fora de foco. Não vemos suas mãos, mas sua postura mais curvada revela que ele olha para alguma coisa que lhe fora entregue. Ele se volta para baixo por alguns segundos antes de fazer qualquer comentário. Até que enfim, ele pronuncia: “*É, tava completamente ensanguentado aqui, né?*”. E logo completa: “*Até que eu era bonito, hein?*” “*Até que dava um... hein...?*” – e olha para Anita. Antônio ergue a fotografia (fig.31) e ela aparece sutilmente em quadro. A risada desconcertada camufla, talvez, o nervosismo diante desse primeiro encontro com sua imagem. Ele continua a encarar a fotografia, sem conseguir pronunciar outra palavra. Antônio constata, então, diante daquele passado: “*Pois é, mas aqui eu já havia sido torturado muito, né?*”. Antônio continua a dirigir o olhar para a fotografia e não mais para a câmera ou para Anita.

Por alguns momentos, o personagem abstrai da presença da câmera e fica completamente tomado pela presença da imagem. Antônio do passado e do presente são

colocados frente à frente e testemunham juntos. Esse encontro desordena a memória e, conseqüentemente, a experiência sensível. Antônio ainda prossegue em tom mais baixo: “É... *essa foto eu não conhecia*”. A fotografia que está na mão de Antônio, então, nos é revelada e passa a ocupar toda a tela (fig.32). Após alguns segundos, em *off*, ele pronuncia: “É, *era uma cara intimidadora...eles deviam ter medo dessa cara. É...*”. A imagem permanece ainda, por alguns segundos antes de desaparecer.

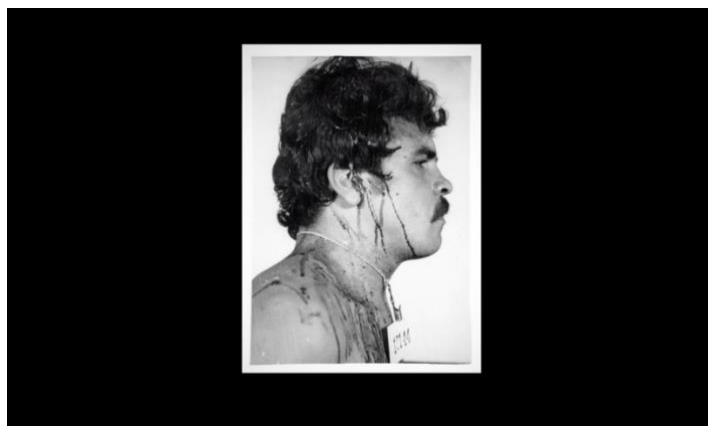


Fig. 32: fotografia de identificação de Antônio Espinosa

No rosto de Antônio, ainda jovem, escorre sangue (fig.32); vestígios de um crime, sangram as marcas da violência e da tortura sofridas naquele dia de sua prisão. A fotografia espanta, desconcerta e gera reações não ordenadas no personagem, disparando no seu corpo e no seu discurso efeitos visíveis. A fotografia também o provoca a reavivar os acontecimentos esquecidos na memória. O tempo do visionamento da imagem pelo personagem proporciona maior impacto quando compartilhada com o espectador, como se os quinze segundos de silêncio em que a fotografia permanece na tela possuisse a duração de uma história oculta nos arquivos.

Em *Retratos*, somos obrigados a olhar a imagem na duração que nos é apresentada. O uso da fixidez da fotografia é recorrente no filme. Os arquivos fotográficos, ao tomarem a tela, não ilustram as falas, mas sim, funcionam como o que Antônio Weinrichter chamou de uma “parada reflexiva” – para podermos vê-la e, sobretudo, para pensarmos sobre a imagem. Assim, como Anna Karina Bartolomeu analisa no filme *48*, de Suzana de Sousa Dias, em *Retratos* podemos pensar o mesmo: “a imagem dura e há longos períodos de silêncio em meio aos depoimentos, incorporando no filme um espaço de reflexão” (BARTOLOMEU, 2016, p.104). Há um tempo necessário para se criar uma relação com as imagens e com os vestígios nelas contidos. Portanto, abre-se para outras legibilidades, o que uma observação rápida não seria

capaz de conseguir. Ainda são, em muitos momentos, trazidas com as narrações dos sobreviventes e, outras vezes, duram com o silêncio. São propostas narrativas que permitem que o espectador, destinatário dos olhares dos retratos, possa imaginar e testemunhar junto com esses arquivos as histórias que eles revelam.



Fig.33: Reinaldo Guarany olha para as fotografias dos “setenta”

Em outros momentos, o arquivo fotográfico serve para se contrapor aos deslizos cometidos pela fragilidade da memória, como no testemunho de Reinaldo ao olhar para as fotografias coletivas da saída dos “setenta” para o Chile: “A mediação do documento pode, ainda, corroborar aquilo que é dito ou, ao contrário, interpelar a testemunha e suas certezas” (LEANDRO, 2018, p.223). Em 1971, Reinaldo e Maria Auxiliadora entram na lista dos setenta prisioneiros trocados pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, sequestrado⁷⁰ por um comando da Vanguarda Popular Revolucionária, chefiado por Carlos Lamarca, no Rio de Janeiro. Reinaldo Guarany se coloca em um gesto de aproximação (fig.33) em relação as fotografias. Põe os óculos para enxerga-las, já que o mau estado de conservação das fotografias contribui para uma difícil visibilidade, mas, também, porque a idade já não permite vê-las tão nitidamente assim. (fig.34).

Na vontade de dar nomes a cada um dos companheiros de luta, ele aponta e nomeia as pessoas que reconhece nas imagens. É através da fotografia que a correspondência acontece, entre os olhos do sobrevivente no presente e os vestígios de uma história não contada. As fotografias evocam detalhes que poderiam não ser lembrados na ausência da imagem, como os braços levantados (fig.35) dos guerrilheiros no Aeroporto do Galeão, no Rio de Janeiro, antes dos setenta presos políticos serem exilados. A dor é lembrada e o gesto é reencenado quando

⁷⁰ A ação, que culminou na morte de três agentes da Polícia Federal, seguranças do diplomata, foi o mais longo dos sequestros realizados por militantes. A VPR pediu a libertação de 70 presos políticos, a divulgação de um manifesto e o congelamento de preços em todo país por 90 dias, além da liberação das catracas de trem no Rio de Janeiro. O governo negociou apenas a libertação dos presos. O primeiro nome da lista, entretanto, era Eduardo Leite, Bacuri. Ele havia sido preso e brutalmente torturado. No dia seguinte ao sequestro do embaixador, Bacuri foi assassinado pela equipe de Sérgio Paranhos Fleury. Seu nome foi substituído na lista.

Reinaldo descreve o movimento de retração ao ser atingido nos rins:

Gente, eu queria reconhecer o cara com os braços levantados...o bate-pau do DOI-COD ia lá dando porrada para baixar o braço. (Reinaldo olha para as imagens) E você baixava até porque ele batia nos rins e você por reação instintiva baixava o braço mesmo. Tinham uns jornalistas muito afastados para bater foto.



(Fig. 34 e 35: fotografias da saída dos “setenta” do Brasil, no Rio de Janeiro)

4.1.2 Invisibilidade da mulher



Fig.36: fotografia dos “setenta” antes de serem enviados ao Chile

Na sessão de fotografias dos “setenta” entregues por Anita à Reinaldo, o dispositivo conduz o testemunho agora para a contagem das mulheres e negros dentro da ação armada. “É por meio do uso das fotos na *mise-en-scène* que a questão da invisibilidade das mulheres permitirá a conexão entre o político do regime e uma política de gênero” (VEIGA, R. 2017, p.235). “*Poucos negros e poucas mulheres. Quantos negros no meu sequestro, acho que dois... O Edmur e o Negão Wilson. Não me lembro de outro negro. E mulheres eram o que, Dora, Verinha...*”, diz Reinaldo. Em um raro momento de interrupção, Anita se coloca⁷¹ a dizer que eram onze mulheres. Reinaldo retoma, assustado: “*11? Tantas assim? De 70? Dora, Verinha, Nazaré... ah, mulher do Bruno Piola, Geny Piola*”. Anita lhe entrega uma imagem que corrobora com sua versão. Por um lapso de memória, Reinaldo se espanta com a quantidade de mulheres presentes na luta armada, lembrança essa que é afirmada pela voz de Anita oriunda do extracampo. A partir de agora, as militantes na fotografia passam a ter uma identidade, uma vez que seus respectivos nomes são ditos por Reinaldo ao mesmo tempo em que são inseridos graficamente em seus corpos (fig.36). O filme revela as militantes presentes na fotografia, para além da memória daquele que testemunha.

Anita se coloca como diretora e propõe que o personagem se lembre e nomeie as militantes ali presentes, como uma forma de resistência e de visibilidade àquelas mulheres na luta, o que contribui para demonstrar e reafirmar a presença feminina na resistência. Como

⁷¹ Não há quase nenhuma interferência de Anita nos testemunhos de Espinosa e Reinaldo, a não ser em dois momentos, quando ela ajuda Espinosa a se lembrar do nome do torturador e, depois, quando diz a Reinaldo o número exato de mulheres presentes na guerrilha armada entre os setenta militantes enviados para o Chile.

afirma Roberta Veiga, apesar dos homens estarem em campo por mais tempo, no antecampo, está a cineasta, cujo “engajamento político é colocar em obra sua relação com o fascismo brasileiro” (2017, p.233).

Ao serem nomeadas, percebemos que estão dispostas todas juntas, por estarem algemadas, mas abrigam uma condição diferente: algumas delas se abraçam. Na imagem, podemos ver Sônia abraçando Carmela e Geny abraçada com a filha no colo. Um mínimo gesto, mas que as diferencia dos militantes, reafirmando a união e partilha entre elas. Queremos salientar ainda, que Reinaldo não cita mulheres negras, totalmente ausentes e invisibilizadas nos arquivos.

Reinaldo continua, então, a discorrer sobre a situação a que os presos políticos foram submetidos antes de serem exilados, “*algemados, quatro dias, de dois em dois*”. Diz que provavelmente, nessa foto, as mulheres não estão (algemadas), mas que os homens estão. A partir desse comentário, o filme propõe um outro gesto que amplia a imagem, sendo possível ao espectador ver que as mulheres estavam acorrentadas umas as outras nas mesmas condições que os homens (fig.37).



(Fig.37: close na fotografia coletiva dos “setenta”)

Esse método de mediação fotográfica possibilita também, em alguns casos, que uma fala anteriormente inaudível possa ganhar novas condições de aparição: “a alteridade da matéria documental produz uma fenda no próprio dispositivo de registro do testemunho; ela é uma passagem pro lado de fora” (LEANDRO, 2018, p. 222), o que favorece um outro tipo de escrita da história, atravessada por aquilo que não é da ordem da certeza, mas lacuna, silêncio, imprecisão, questionamento e subjetividade. O que podemos associar ao que Beatriz Sarlo (2005) chamou de *guinada subjetiva* – que compreende o caráter vestigial do testemunho – ou

o que Márcio Seligmann-Silva denominou de uma escrita imaginativa.

A foto lança a elaboração da memória, mas também, evidencia as lacunas que fazem parte do processo do lembrar. A fotografia pode, ainda, provocar silêncios naquele ou naquela testemunha, que “se cala diante do indizível que o documento revela” (LEANDRO, 2018, p.222). Esse gesto fica claro em *Retratos de Identificação* quando, já na parte final do filme, Reinaldo aborda o suicídio de Dora no exílio. Um extenso relato é trazido pelo personagem, concatenando diversos episódios sobre a vida dos dois fora do país, ao mesmo tempo, que não revela detalhes; desde o golpe militar sofrido no Chile no qual os dois foram expulsos até a retomada de suas vidas em Berlim. A condição de apátridas, *heimatlos*, escrita no passaporte, impedia os militantes de se locomover por outros territórios: “*se a pessoa for pega fora de Berlim Ocidental deve ser levada em um distrito policial à espera da resolução das autoridades*”, conta Reinaldo.

O personagem, na cena seguinte, anuncia a impossibilidade porvir: falar da morte de Dora através de sua fotografia:

Conversando com você naturalmente eu sou capaz até de falar, mas ver a foto da Dora... a única foto da Dora que eu tenho é aquela que eu te mostrei do recorte, eu não guardei absolutamente nada da Dora. Eu tinha receio de que ficasse uma fissura no meu HD maior do que ficou, até porque, você lidar com um suicídio de alguém tão próximo é uma coisa terrível, é um negócio que marca pro resto da vida... pro resto da vida.

Essa atitude defensiva, de Reinaldo, de se resguardar em relação a fotografia da ex-companheira, torna evidente a potência da imagem em trazer, através do seu caráter indicial, a presença daquela mulher que não está mais ali. O contato com Dora através da foto o aterroriza, indicando como disse Bazin (1985) a propriedade fotográfica de conservar o corpo das contingências temporais, salvando o “ser pela aparência” fixado e petrificado. Ele opta, então, apenas por contar à Anita o que aconteceu a partir de suas lembranças. Ainda assim, o relato de Reinaldo já parece estar transformado pelo contato com as imagens coletivas na qual Dora estava presente. O testemunho vem emocionado, desordenado e, por vezes, ele se dirige diretamente à Dora:

Dora, olha só, nós vamos sair daqui. Eu já juntei vários passaportes, agora é uma questão de eu conseguir fazer os carimbos, fazer os contatos... nós vamos para a África. Esse frio aqui é que faz mal a gente, nós vamos para a África, lá é quente [...] Isso era em 1976. Vamos pra Moçambique, Angola, qualquer lugar que tenha sol... E...

Perturbado, Reinaldo sai de quadro enquanto a câmera permanece a filmar aquele vazio por quase um minuto. O vazio do quadro (fig.38) corresponde ao vazio da dor da perda de Dora mas, também, um vazio na história de um país que continua a não querer falar sobre esse passado.

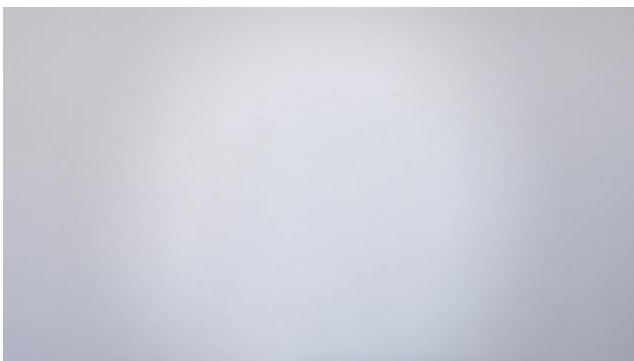


Fig.38: Reinaldo sai de cena emocionado

4.1.3 Os testemunhos e a função de arquivo dos filmes de 71

Para a realização de *Retratos de Identificação*, além da pesquisa nos acervos - no DOPS da Guanabara/Rj no Superior Tribunal Militar - e das entrevistas com Antônio e Reinaldo, Anita Leandro utilizou trechos de filmes produzidos no exílio, no período da ditadura. O trabalho da diretora, conforme destacado no artigo *Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira*, de Patrícia Machado (2015), foi além de localizar as cópias dos filmes. Anita restaurou e legendou os documentários realizados nos anos de 1970: *Não é hora de chorar* (Chile, 1971), *Quando chegar o momento (Dora)* (Suécia, 1978), ambos de Luiz Alberto Sanz⁷² e *Brazil: a report on torture (Brasil: relato de tortura)*, 1971), dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau. Esses filmes guardam em si diversos percursos e trajetos por diferentes acervos até serem retomados – *Não é hora de chorar* e *Brasil: Um relato de tortura*⁷³ - em *Retratos de Identificação*.

O que pretendemos aqui ao evocar esses filmes é analisar em que medida eles funcionam como arquivos audiovisuais, como documentos que revelam parte da história ao serem filmados, ou ainda, quando “tomados”, como diz a historiadora Sylvie Lindeperg. Os documentários utilizados por Anita Leandro em *Retratos de Identificação* passam a operar também como provas dos crimes da ditadura brasileira.

O diretor de *Não é hora de chorar* (Chile, 1971) e *Quando chegar o momento (Dora)* (Suécia, 1978), Luiz Alberto Sanz,⁷⁴ foi preso em maio de 1970, quando militava na Vanguarda Popular Revolucionária. Foi torturado pela Operação Bandeirantes e ficou na prisão durante oito meses até ser trocado entre os “setenta” pelo embaixador suíço, Enrico Bucher. Os militantes, ao chegarem no Chile, foram recebidos por diversas pessoas que os esperavam, com uma calorosa recepção:

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

⁷² Esses dois filmes, juntamente com *Gregório Bezerra* (Suécia, 1978), também de Luiz Sanz, foram lançados no Brasil através 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*.

⁷³ Trechos da entrevista de Maria Auxiliadora nesse filme foram recentemente utilizados em outro documentário brasileiro sobre o período militar: *70* (Emília Silveira, 2013, 96 minutos)

⁷⁴ Luiz Alberto Sanz, carioca, é servidor público aposentado e jornalista anistiado. Trabalhou como crítico teatral e cinematográfico, repórter, redator, cineasta, diretor de espetáculos, estivador, arrumador de cargas, arquivista de filmes e professor universitário, entre outros ofícios.

Imagens dessa chegada ao Chile dos presos políticos podem ser vistas no filme de Luiz Sanz, *Não é hora de chorar* (fig.39).

Se em *Retratos de Identificação* podemos ver fotografias da saída dos presos no Brasil, algemados; em *Não é hora de chorar*, Sanz utiliza imagens filmadas da chegada desses militantes, soltos, em território chileno (fig.39). Os trechos utilizados por Sanz em *Não é hora de chorar*, foram retirados da transmissão chilena e sobrepostas à trilha de Geraldo Vandré, na célebre canção “Caminhando” - marca da resistência à ditadura naquele momento. Esse trecho filmado não está contido em *Retratos*, apenas as imagens tiradas por fotógrafos da polícia. Em *Não é hora de chorar*, com as mãos já desprendidas, os militantes levantam os braços livremente. Saem do Brasil como prisioneiros, exilados, e são recebidos no Chile como heróis e resistentes, ainda sob o governo de Allende, em 1971. Arquivos fotográficos e arquivo fílmico dialogam e contam a história da chegada dos “setenta” no Chile através de uma correspondência, uma continuidade; o mesmo avião que decola, agora pousa; os mesmos militantes algemados podem erguer os braços livremente.



Fig.39: chegada dos presos políticos no Chile no filme *Não é hora de chorar*

Como explica Patrícia Machado (2015), nessa chegada ao Chile, os cineastas norte-americanos Haskell Wexler e Saul Landau, que estavam para entrevistar o então presidente socialista Salvador Allende, impressionaram-se com as notícias dos brasileiros exilados e

adiaram a feitura de *An interview with a President Allende* (1971) para realizar um documentário com os presos políticos recém-chegados. No documentário, *Brasil: Um relato de tortura* (1971), vemos os testemunhos tanto de Luiz Sanz, quanto de Maria Auxiliadora, além de outros companheiros do grupo dos “setenta”. Os ex-presos falam da resistência à ditadura, das torturas e dos companheiros mortos, além de reencenarem as práticas das torturas que haviam sofrido. Como relata Patrícia Machado:

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. (MACHADO, 2017, p.203)

O procedimento da reencenação é espaço de reflexão para se pensar como o cinema utiliza formas rememorativas para se elaborar o passado. O procedimento da reencenação aciona o passado não a fim de reconstruí-lo, mas para apreender como esse passado ainda é visado pelo presente. Há um sentido de abertura e de transformação que ao se reencenar aquilo que foi, convoca-se uma atualização da memória pelo corpo no presente filmado: “o recurso da reencenação é uma estratégia que lança mão do tempo pretérito sem abandonar, contudo, o presente das filmagens, promovendo uma aproximação entre temporalidades distintas, o que fica explicitado na narrativa” (ALVARENGA, 2016 p. 84).

Outro ponto trazido pela reencenação, segundo Ivone Margulies, é a capacidade e vontade de despertar de consciência; “a sua proposta é de que, ao tornar públicos os acontecimentos passados, não só o ator-indivíduo, mas também outros, aprendam a partir de seus erros” (2007, p.65). Os filmes que utilizam a reencenação combinam a repetição com a revisão moral, buscando uma certa exemplaridade. Há um contraste a partir dessa referência do passado com a lucidez do indivíduo no presente. Segundo Margulies, “as dramatizações assumem um duplo valor: exemplo do que se passou e modelo para uma ação futura” (2007, p.66). Refazer o percurso ao reinterpretar um acontecimento, cria, segundo a autora, imagens que se situam entre o registro factual e o seu retoque. Filmar essa reprodução leva para a narrativa a capacidade de julgar esse comportamento do passado. É uma reminiscência involuntária que, ao reencenar o passado, ativaria através do corpo essa memória. Os gestos, o corpo, ligariam-se então à palavra, ao testemunho.

Entretanto, a reencenação que vemos no filme *Brasil: Um relato de tortura* parece configurar-se em uma outra lógica. Uma cena que queremos trazer aqui, em especial, se refere

a uma reencenação de uma tortura feita por uma mulher. É Vera: uma jovem, branca. Também a vemos na fotografia do grupo dos “setenta”. Verinha, como é chamada, é a única mulher no filme que reencena uma técnica de tortura, o pau-de-arara. Na cena, ela se despe em frente à câmera e também em frente a seus companheiros, ficando apenas de biquíni. Vemos seu corpo pequeno que destoa dos corpos masculinos.



Fig.40: sequência de Verinha reencenando a tortura

Sua boca é amordaçada e seu corpo, erguido na vertical por seus companheiros (fig.40). Demonstram através de fios - remetendo os fios elétricos dos choques - o que acontecia àqueles e àquelas que eram submetidas a essas práticas. Um homem não identificado, que lidera a maioria das ações de reencenação, toca o corpo de Vera com os fios nos lugares em que os choques eram feitos: no nariz, no bico dos seios e na barriga. A câmera na mão, inquieta, mostra o rosto de duas crianças que assistem aquela cena - provavelmente filhas de Geny, que também estavam na fotografia. De repente, ouvimos: “*tira ela que ela tá cansada*”. Vera permanece o tempo inteiro de olhos fechados, pendurada pelos pés, como se estivesse inconsciente. Ao ser questionada pelo diretor o que sentiu no pau de arara, logo em seguida à reencenação, Vera fala com uma voz doce:

- *Dor nos braços, dor no corpo inteiro...Não, agora não. Diferente de lá né? Mas lá é...*
- *Você tem alguma memória?*
- *Não, só uma sensação de angústia.*
- *Dor?*
- *Sim, nos braços, nos membros...*
- *Não tem nenhuma memória da tortura que passou?*
- *Não.*

Vera apaga da memória as torturas da ditadura, como quem acabou de passar por um trauma. O choque provocado gera na mente uma espécie de defesa, um branco, para que aquele indivíduo consiga continuar a viver no presente. Talvez ela reencene, justamente porque “não se lembra”. Contudo, vemos nas imagens o quanto sua perturbação é clara e paralisante. Ela se curva para frente e defende o corpo, rígido. A câmera a mostra inteira, ainda de biquíni, dando zoom em seus braços, barriga e quadril. O corpo frágil, paralisado, indefeso traz as marcas, vestígios, não cicatrizados das violências, sejam elas físicas ou psicológicas.

Os testemunhos do filme descrevem com horror as práticas da tortura. Como no depoimento de Maria Auxiliadora, Dora - uma testemunha constante no filme -, que revela detalhes da violência sexual sofrida. Dora não reencena, mas marca sua presença pelos fortes relatos trazidos:

Me tiraram a roupa e começaram a fazer simulações de ato sexual, chamaram os funcionários do DOPS. Me deixaram em pé cerca de seis horas... Eu fiquei lá por quase dois meses, então eu via todos os dias torturas. Muitas companheiras foram torturadas com choques nos seios, na vagina, internamente, nas orelhas, por todo o corpo, umbigo... Tem uma companheira minha que foi completamente arrebatada de choques na vagina e nos seios... de tanto que batiam sua cabeça na parede, ela ficou desse tamanho, completamente deformada.

Um outro momento importante do filme *Brasil: Um relato de tortura* que não é utilizado em *Retratos de Identificação*, é quando Dora testemunha ao lado de Nancy. Dora fala sobre o cerco policial no qual foi apanhada e mostra no corpo da companheira as cicatrizes das balas (fig.41) deixadas pelos tiros dos policiais. Nancy fica de pé e vemos seu corpo. Ela levanta a blusa, mostra a barriga onde figuram as cicatrizes e Dora aponta uma a uma dizendo: “*Uma bala nos pulmões, outra no figado...*”, enquanto a câmera se aproxima da pele de Nancy no local daqueles órgãos (Fig.41). O que vemos é um corpo repleto de marcas de cortes e perfurações, um gesto de denúncia a partir das cicatrizes deixadas no corpo.



Fig. 41: sequência de Dora e Nancy

Ainda que *Brasil: Um relato de tortura* opere como um importante registro da história, questionamos até que ponto a banalização da tortura é evocada nas imagens, principalmente quando a reencenação acontece nos grupos formados apenas de homens. Ouvimos risadas, conversas, comentários, enquanto a reencenação acontece. Há, talvez, uma perversidade nos cineastas americano em pedir que aqueles jovens se disponham na frente da câmera, reatualizando e reforçando a mesma lógica da violência, como transparece na fala de Vera no filme “*você está ficando profissional nisso, hein?*”. Questionamos, nesse caso específico, até que ponto é preciso que se reencene para comprovar; até que ponto submetemos novamente os sujeitos às condições de violência, ainda que seja para denunciar o trauma.

As imagens parecem duplicar ou ainda, reforçar a violência da ditadura, ainda que sejam os próprios militantes que aceitem a sugestão, na intenção de denunciar o que passaram. A câmera opera em uma linguagem que reforça essa lógica desbravadora de inflamar as reencenações. Sempre em movimento, frenética; ao mesmo tempo que se aproxima com zooms nos corpos e rostos. A câmera perambula entre aqueles jovens com uma “fome” de espetáculo, de alguém que não viveu e não conhece a dor de expor os corpos.



Fig. 42: Carmela e Jaime em *Não é hora de chorar*

Já no filme *Não é hora de chorar*, de Luiz Sanz (que participou das gravações de *Brasil: a report on torture*) e Pedro Chaskel, é composto por cinco entrevistas com militantes brasileiros que estavam no voo dos “setenta”. São eles o estudante Jaime Cardoso, a estudante de medicina e funcionária pública Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora), o jornalista e professor Wellington Moreira Diniz, a funcionária pública Carmela Pezzuti e o operário metalúrgico Roque Aparecido da Silva. Feito também em 1971, o filme é gravado em um espaço pequeno, restrito, na sala de projeção do Departamento de Cinema da Universidade do Chile.

Sob um método rigoroso de filmagem, com enquadramentos em que os personagens ficam enclausurados, as perguntas são feitas organizadas em blocos; são posicionados da mesma forma; sentam-se em uma cadeira onde na parede está um cartaz da imagem de Carlos Lamarca. Os planos variam entre mais próximos, em close e um pouco mais abertos em plano médio. Esta escolha assemelha-se muito com as escolhas de Anita Leandro em dispor Espinosa e Reinaldo no quadro.

Reencenações das torturas também são trazidas na montagem, mas, de forma metódica e precisa, através de um ator e sem a presença de um “torturador”. Há um certo controle sob a cena, recortes no corpo, imagens fixas e menos frenéticas. São demonstrações arquitetadas e objetivas que tem como foco mostrar de forma clara os métodos da tortura. No extracampo, está Luiz Sanz. Também preso e torturado, compartilha com aqueles que testemunham a memória da experiência traumática: “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” (MACHADO, 2017, p.215). Posicionando-se ao lado da lente, Sanz queria que os entrevistados olhassem para a câmera ao serem questionados:

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. (MACHADO, 2017 p.215)

Maria Auxiliadora testemunha para a câmera de Sanz, contando-lhe detalhes sobre o dia de sua prisão e o assassinato de Chael. São trechos que Anita utiliza em seu filme para abordar a tortura sofrida por Dora.

Ainda que a câmera esteja apontada diretamente para a Dora, enquadrando seu olhar, há algo de enigmático que marca a imagem (fig.43), como afirma Patrícia Machado. “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” (2017, p.215). O olhar sempre desvia, para os lados e para o alto, o que dá ao relato uma marca singular. Uma opacidade entre Dora e a câmera faz com que não consigamos identificar do que se trata esse gesto. Gesto que vamos reconhecer também em várias fotografias de identificação de Maria Auxiliadora utilizadas em *Retratos*.⁷⁵

⁷⁵ Vamos abordar esse aspecto do olhar em outro tópico da análise.



Fig. 43: sequência de Dora de *Não é hora de chorar* utilizada em *Retratos*

O uso específico desses trechos de testemunho de Maria Auxiliadora reaproxima a personagem de seus companheiros luta. A escolha parece ser mais direcionada e atenta, sobretudo, a uma circunscrição da personagem enquanto militante, retirando-a de qualquer traço emocional e de pessoalidade. Se nos filmes aos quais Anita Leandro recorreu como arquivo podemos ver outros lados da militante, como Dora sorrindo, em meio a outras mulheres e companheiros, em *Retratos* os trechos escolhidos refletem a construção de uma personagem mais fechada, focada em trazer seu relato de uma forma mais objetiva, sem interferências emocionais ou apelativas. Essa escolha destoa, principalmente, em comparação aos testemunhos de Reinaldo e Antônio. Estes, ao testemunharem, trazem elementos mais “naturais” de uma conversa, ainda que a diretora tenha escolhido um método rigoroso e neutro de entrevista – plano fixo, feito apenas em duas posições – plano médio e plano próximo, parede branca. O uso da fotografia como forma de interrogar parece ir na contramão desse procedimento e “quebra” com uma certa rigidez formal estabelecida previamente. Ela é capaz de trazer esse testemunho lacunar, subjetivo, no qual um lado mais emocional pode ser visto, como nos exemplos mencionados anteriormente.

Ao contrário, portanto, do que acontece no testemunho de Maria Auxiliadora. Seus testemunhos são recortes de passagens em que a militante se apresenta de forma mais direta e pontual, abordando o dia de sua prisão e as torturas sofridas, ainda que exista um material com nuances de Dora, principalmente no filme *Brasil: Um relato de tortura*. Esse gesto de montagem aproxima-se, de certa maneira, do gesto do filme de Luiz Sanz, em que o sofrimento não foi 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” (MACHADO, 2017, p.215).

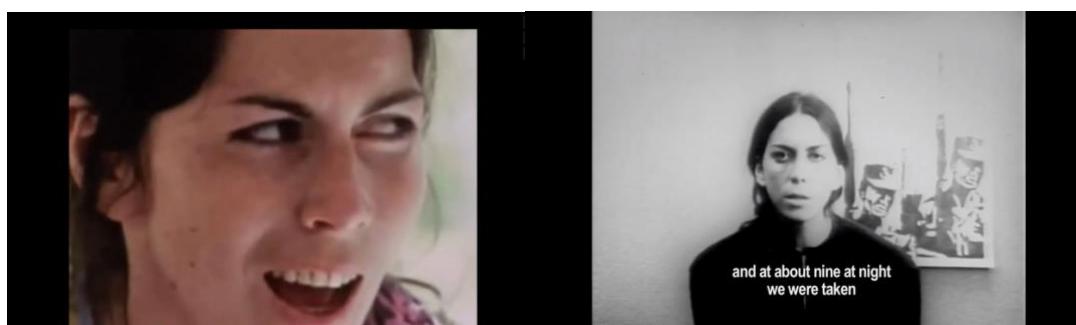


Fig. 44 e Fig. 45: testemunhos de Dora em trechos utilizados em *Retratos*

Já em relação ao filme *Dora, quando chegar o momento*, podemos perceber também uma semelhança principalmente em termos de estrutura narrativa. Este filme também tem Dora como personagem principal: ainda que o recorte temporal seja distinto, é a mesma mulher que nos guia cronologicamente durante a narrativa. Trinta e oito anos separam um filme do outro, entretanto, uma diferença fundamental salta aos olhos: em *Dora, quando chegar o momento* a personagem é construída a partir de uma voz simulada, enquanto em *Retratos*, ouvimos a própria voz de Dora a partir dos filmes que ela participou. Se Reinaldo e Antônio são convidados para falar de Dora, a montagem não permite que apenas eles tenham voz, Dora fala por ela mesma.

Pensemos, também, na intensa participação de Dora nos dois filmes com seu testemunho. Entre as mulheres, Dora é a que mais aparece em *Brasil: Um relato de tortura* e uma entre as duas mulheres que testemunham para Luiz em *Não é hora de chorar*. Dora, em seu gesto de testemunhar para ambos filmes, deixou um grande legado como militante e um arquivo valioso que denuncia as práticas da tortura durante a ditadura militar brasileira até os dias de hoje. Ela sabia da importância desse registro ao cinema, tido como uma obra “viva”, como explicou Barthes (1984), principalmente porque ele foi capaz de trazê-la até os dias de hoje e, de certa forma, não deixar que a lembrança da violência jamais se apague.

4.2 Arquivo

O segundo operador analítico utilizado é o “arquivo” que será tratado em sua potência de subverter sentidos e códigos determinados. Na primeira subversão proposta dos arquivos no filme, em uma lida com a história à contrapelo, vamos analisar de que modo se tornam testemunhas da história, em uma função de atestação, que os desvia da função meramente identificadora e classificatória, e os conduz à função de denuncia das torturas e da violência, principalmente a feminina, durante a Ditadura. Na segunda subversão, analisaremos como os arquivos, as fotos de identificação, são empregadas a fim de atingir outras sensibilidades e legibilidades revelando algo da subjetividade de Dora. Nesse segundo movimento, vamos nos atentar mais especificamente para a forma como o filme propõe uma transformação de Dora, principalmente através do seu olhar nas fotografias e trechos de filmes utilizados. Analisaremos a presença do corpo feminino e de que maneira a memória e a imagem da militante Dora é construída a partir desses vestígios.

4.2.1 Os arquivos como atestação

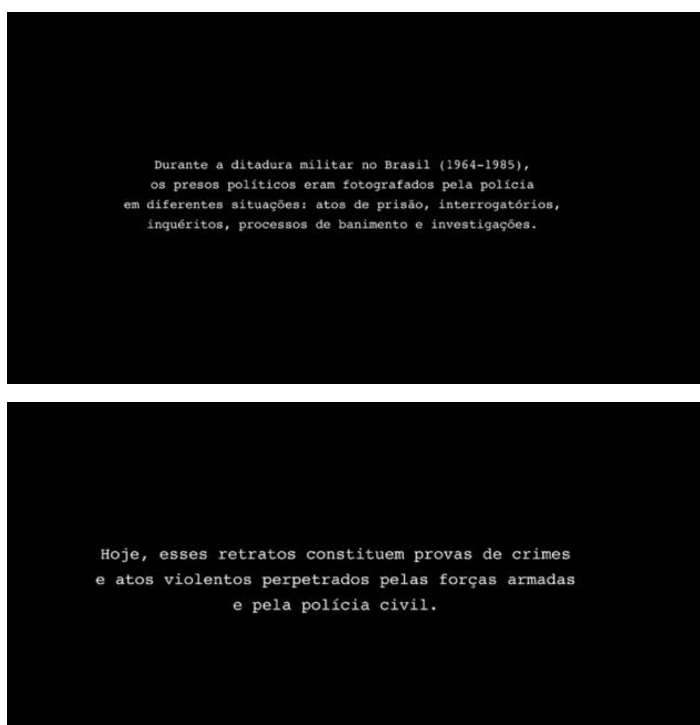


Fig. 46: cartelas do prólogo de *Retratos*

No prólogo do filme, duas cartelas (fig.46) fornecem informações acerca da natureza e origem das imagens sobre as quais o filme se debruça, as agências de repressão. As fotografias produzidas pela polícia ditatorial são heranças de um aparato disciplinar, onde a imagem cumpre uma função de documento, “em um dispositivo técnico padronizado cuja finalidade é a de oferecer a descrição mais neutra possível do retratado” (BARTOLOMEU, 2016, p.93). Essas imagens classificam os indivíduos retirando-os de qualquer traço de personalidade. São fotografias de identificação, historicamente construídas nas bases de um sistema de ordenação e controle social, no qual a transparência da imagem fotográfica é composta a partir de uma série de regras; como o retrato de frente e perfil, a iluminação, a distância, a pose. Entretanto, essas regras, ao longo do tempo, nem sempre foram seguidas à risca. No que concerne ao contexto brasileiro, o desleixo na produção das imagens - como o enquadramento, o fundo não padronizado - trouxe para as imagens vestígios que serviram como provas – como veremos na história de Chael, pois, o enquadramento encontrado nos negativos foi mais aberto do que o retrato 3x4 encontrado nas agências de repressão. Como afirma Anita:

Devia ter uma distância mínima que eles deviam ficar, por segurança... eles faziam a foto mais aberta e depois, reenquadrava. O que eles distribuíam para as agências de informação era a foto reenquadrada, 3x4, jamais o plano aproximado cintura, só o plano aproximado peito. O que achei primeiro foi a série em plano aproximado peito. Muito tempo depois eu achei, junto, em outro envelopinho, os negativos. Quando eu olhei contra luz que eu vi, eu não acreditei. Aquilo ali respalda caso alguém tivesse mais alguma dúvida. (Anita Leandro, entrevista em anexo)⁷⁶

As imagens de *Retratos de Identificação*, como o próprio título já menciona, são tiradas dos prisioneiros a partir de regras desse sistema disciplinar, que ordena e classifica o preso. Entretanto, evidenciam o desleixo dos fotógrafos da ditadura brasileira. Muitas das fotografias de polícia do período ditatorial foram tomadas durante interrogatórios, em meio a sessões de tortura, deixando vestígios na imagem, a contragosto das pessoas que nelas se encontram: “o capuz utilizado no rosto do interrogado durante as sessões de tortura era retirado para fazer a foto e recolocado logo em seguida” (LEANDRO, 2016, p.105). Como afirma Anita Leandro, as imagens eram, muitas vezes, arrancadas dos prisioneiros, como um “prolongamento natural do ato de tortura: amarrado, algemado, despido, humilhado, ferido, o prisioneiro é ainda, nessas condições, obrigado a posar para a objetiva, sob pena de ser executado” (LEANDRO, 2016, p.111). É assim que muitos presos políticos aparecem nas imagens, feridos, ensanguentados e, no caso dos homens, sem camisa.

Sobre a nudez nas fotografias de identificação, a diretora afirma ter encontrado nos arquivos policiais inúmeras fotos de homens e mulheres nus de corpo inteiro. Podemos visualizar essa prática através de um documento inserido no filme no qual consta a lista dos enquadramentos fotográficos a serem tirados (fig.47). Nesses casos, fotografados durante o chamado “corpo de delito”, ao qual os prisioneiros eram submetidos antes de serem banidos do país. Anita utiliza duas imagens dessa natureza, uma de Maria Auxiliadora e outra de Reinaldo Guarany. Colocadas em paralelo, esta prática mostra-se ainda mais humilhante quando se trata de um corpo feminino, subordinado e violentado, exposto a uma câmera operada por um fotógrafo.

⁷⁶ C.f. p.179

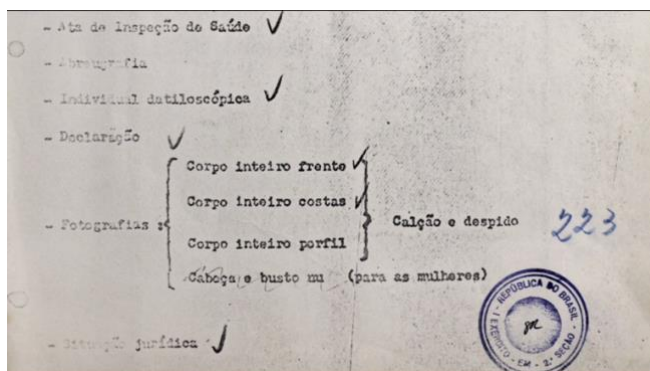


Fig. 47: documento que contém a descrição das poses dos retratos de identificação

Esse intenso uso da imagem que registrava o corpo dos prisioneiros pode ser observado nas diferentes fotografias de identificação dos personagens vistas no decorrer de *Retratos* – já que eram tomadas cada vez que um militante entrava, saía ou mudava de localidade. Ainda sobre as fotografias de identificação, como descreve Anita (2016), essas imagens se configuram por planos aproximados, à altura da cintura, do busto ou do ombro, sendo utilizadas para compor um cadastro dos prisioneiros. Podemos fazer uma associação com os enquadramentos que encontramos no filme, semelhantes, de certa forma, aos retratos de identificação em termos estruturais: o plano fixo escolhido para os testemunhos pouco sofre alterações ao longo das cenas. A disposição do quadro - plano médio e plano próximo, onde se vê apenas os personagens, Reinaldo ou Espinosa, sentados, da cintura para cima - reflete uma escolha por uma relação direta entre câmera e personagem. Nenhum outro elemento aparece no quadro, composto por um fundo branco.

Se, durante a ditadura, esses arquivos serviam ao controle da repressão, em *Retratos* o uso dessas imagens é subvertido. Revela uma outra história frente à versão contada pelos torturadores e militares. A história é contada a contrapelo através dos arquivos e com os arquivos por uma mulher, Anita, que se encontra no antecampo três vezes; ela é responsável pela pesquisa, pelas entrevistas com os sobreviventes e pela montagem do filme. Interessa-nos aqui a forma como o filme escancara esse olhar dos algozes ao trazer à tona os arquivos por eles produzidos e, ao mesmo tempo, força o dispositivo disciplinar de identificação e incriminação a dobrar-se sobre si mesmo, para revelar a natureza vil e desumana da repressão policial durante o regime ditatorial.

A primeira subversão do uso dos arquivos que percebemos no filme acontece na chave da **atestação**. Na ontologia da imagem fotográfica, está o seu princípio indicial. Nessa perspectiva, a fotografia certifica a existência do que está na imagem, testemunha aquilo que mostra. O traço indiciário assinala sua relação singular com o referencial determinado, resultando, via de regra,

em uma prova da existência material do objeto. Desse modo, os retratos são utilizados por Anita para constituírem uma outra versão da história desses militantes que, contada a contrapelo, incorpora “provas de crimes” e “atos violentos” perpetrados pelas forças armadas e polícia civil durante a ditadura. Essas imagens trazem vestígios que, quando trabalhados, revelam muito do que a fotografia de identificação tenta apagar.



Fig. 48: A série de fotografias da prisão conjunta de Chael Schreier, Antônio Espinosa e Auxiliadora Barcellos é formada por seis retratos e seus respectivos negativos, dois de cada um dos prisioneiros, de frente e de perfil.

Um documento forjado pela polícia foi uma peça importante na reconstituição do assassinato de Chael Schreier⁷⁷ ao ser associado com um negativo de seu retrato de identificação de entrada no DOPS. Na noite da prisão, junto com os outros dois companheiros, Maria Auxiliadora e Antônio Espinosa, foram duramente torturados por oficiais e suboficiais do exército, sendo submetidos a choques elétricos, espancamentos e sevícias sexuais. Na madrugada desse mesmo dia, às 4h da manhã, foram transportados em uma mesma viatura para a Polícia do Exército, na Vila Militar. Neste momento do relato, aparecem pela primeira vez os retratos de identificação dos três, juntos no filme (fig.48). Chael já demonstrava dentro do camburão claros sinais de um abatimento físico e psicológico por consequência da tortura e também do rigoroso regime alimentar que realizou enquanto estava na clandestinidade. A transformação no corpo de Chael é revelada no filme através da sobreposição de dois retratos de identificação (fig.49): o primeiro, antes do regime, e o segundo, ao ser preso no DOPS. Com

⁷⁷ Chael era estudante do 5º ano da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo e membro da Comissão Executiva da União Estadual dos Estudantes da mesma cidade. Após a decretação do Ato Institucional nº 5, passou a atuar na clandestinidade. Ligou-se à Dissidência Estudantil do PCB/SP (DISP), trabalhando junto às bases operárias e participando da redação e distribuição do jornal *Luta Operária*. Posteriormente, como militante da VAR-Palmares, participou de sua direção regional.

40 kg a menos e fisicamente debilitado, as torturas foram fatais.



Fig. 49: sequência da transformação de Chael em *Retratos*

Na segunda noite após serem presos, foram submetidos a uma sessão de tortura coletiva, “os três pelados, os três algemados” como testemunham Espinosa e Maria Auxiliadora. Os negativos das imagens dos três são trazidos de perfil, sozinhos e em conjunto, e permanecem durante o tempo do relato de Antônio. A disposição dos três negativos (fig.50) representa a posição descrita por Espinosa na sala de tortura. Chael está no meio:

O golpe fatal em Chael é decorrente de uma recusa em se ajoelhar em direção da vagina da Maria Auxiliadora. Eu também havia me recusado mas eu estava à direita, o Chael no meio e ela na esquerda, em pé. Aí esse cabo Mendonça vem e dá a coronhada que eu acredito ser o golpe fatal no Chael. Podia ter sido comigo, foi no Chael, que esse Mendonça que era cabo deu uma coronhada no meio do peito. O Chael caiu, voltou, no que ele voltou já voltou com hematoma no peito. Só que ele não morreu na hora. Depois disso ele foi pra sala, tomou choque, etc, etc...e acho que o problema da coronária foi se agravando até o momento que ele perde a consciência e ele desmaia na sala.



Fig.50: negativo dos retratos de identificação dos três personagens de *Retratos*

Ao colocar lado a lado Antônio, Chael e Dora, o filme reconstitui a cena do assassinato, na mesma disposição dos corpos descrita por Antônio. Ao narrar o ato da coronhada sofrida por Chael, apenas o negativo deste permanece na tela, até a sua dissolução, culminando com o relato de sua morte.



Fig.51: Negativo da fotografia de Chael

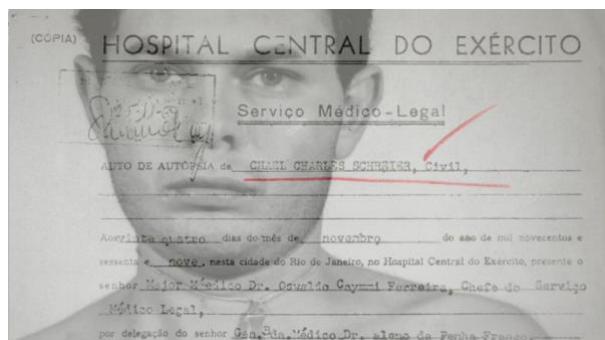


Fig. 52: Imagem de Chael sobreposta ao relatório de óbito

O corpo, então, foi levado para o Hospital Central do Exército, autopsiado e entregue ao IML. Na versão oficial publicada pelo DOPS consta que seus ferimentos foram em decorrência da resistência a prisão:

Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora de Lara Barcelos e Chael Charles Schreier, ao serem presos, reagiram violentamente com disparos de revólver, espingarda e mesmo com bombas caseiras. Da refrega, os três terroristas saíram feridos, sendo Chael o que estava em estado mais grave; foram medicados no HCE [Hospital Central do Exército], entretanto Chael sofreu um ataque cardíaco, vindo a falecer. (Relatório do II Exército, datado de 24 de novembro de 1969, arquivado no DOPS/SP)

No filme de Anita Leandro, entretanto, o corpo retratado (fig.51) da cintura para cima aparece ileso, sem nenhum ferimento evidente. A imagem desmente a versão oficial de que ele fora morto em confronto com a polícia. ⁷⁸

O documento da autopsia é lido por Antônio. Aos poucos, o rosto de Chael submerge do papel e reaparece sob o documento que comprova e atesta – assombrado por esta imagem -

⁷⁸ Os negativos encontrados no DOPS por Anita Leandro foram levados à público em uma sessão da Comissão Nacional da Verdade em 2014. C.f.: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/outros-destaques/423-fotos-exibidas-em-audiencia-da-cnv->

a causa e o momento de sua morte: “necropsia concluída por contusão abdominal”. Chael tinha 53 marcas de pancada no corpo e nenhum ferimento de bala, ao contrário do anunciado na versão oficial pelo DOPS.

Se, no caso de Chael, a fotografia que mostrava a ausência de marcas e ferimentos em seu corpo serviu para atestar seu assassinato, nas fotografias de identificação de Maria Auxiliadora e Espinosa, as imagens comprovam, com a presença do sangue e de curativos, a violência sobre o corpo dos militantes. Essas imagens trazem revelações sobre os fotografados, mas sobretudo, sobre a “base ideológica de fotografias que não precisam esconder marcas da tortura” (LEANDRO, 2016, p.105). Ensanguentados, machucados, com cicatrizes e ferimentos sobre o corpo, as fotografias dos militantes denunciam as violências sofridas na tortura através das marcas. Revelam no corpo dos militantes algumas das sequelas físicas que a imagem pode atestar. Articulados com os testemunhos, as imagens podem enfim, falar da dor.

4.2.2 Arquivos como sensibilização

Uma segunda subversão sobre os arquivos que o filme realiza é o de uma **sensibilização**. Analisaremos de que maneira a subjetividade de Dora é construída por Anita ao longo da narrativa, subvertendo a função original dessas fotografias. Seus retratos, segundo Roberta Veiga, "permitem uma subversão do dispositivo de repressão, a passagem do policial ao político, e sua presença-ausência faz do cinema mecanismo histórico" (2017, p.228). Há uma sobreposição, um acúmulo de camadas trazidas pelos diferentes retratos de Dora e que o filme vai operar: o que percebemos é que a personagem de Dora passa por uma transformação ao longo do filme, trabalhada através da disposição e montagem de suas fotografias. Em *Retratos de identificação*, o que vemos é uma transformação do seu corpo e, sobretudo, de seu olhar através dos rastros da imagem.

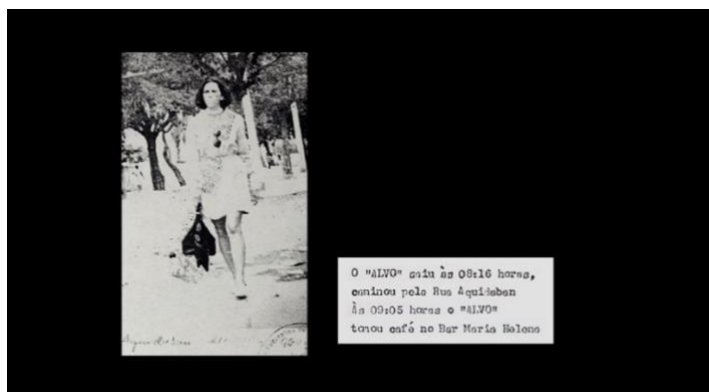


Fig. 53: fotografias de espionagem de Dora

As primeiras fotografias que vemos em *Retratos de Identificação* são as de uma câmera que espiona Maria Auxiliadora (fig.53), retiradas de um relatório de um agente.⁷⁹ Na capa consta o título “Operação Bis” e “Confidencial”. O relatório possui informações sobre os passos da militante no dia, seus horários de saída e chegada, o café no Bar Maria Elena, o lanche no City Niterói, o preço da carteira de habilitação. Informações que o filme disponibiliza ao lado das fotografias de espionagem de um dia na vida daquela mulher. “Alvo” é como ela é referida nesses documentos policiais. Será apenas posteriormente, no filme, no depoimento de Espinosa, que vamos saber seu nome.⁸⁰

Ouvimos a primeira voz do filme: de uma mulher (que mais tarde descobriremos que é a de Dora) que narra o dia de sua prisão: “*eu fui presa no dia 21 de novembro de 1969...*”. As cenas seguintes são marcadas por essa presença que encara a câmera. Quem se apresenta, nesse salto temporal, é Maria Auxiliadora Lara Barcelos, em 1971. Nesse salto também imagético, o que percebemos é uma Dora antes de ser presa, dias antes de sua prisão (fig.53), e uma Dora no exílio (fig.45), em trechos do filme *Não é hora de chorar*. A mesma mulher, com corpos totalmente diferentes, em contextos, roupas e olhares distintos. A segunda Dora já teria sido torturada, presa, banida de seu território. Parece encarnar no corpo a dor, mas não ser menos forte por isso. Os olhos vagueiam no espaço e, algumas vezes, olha diretamente para a câmera.

A mulher que andava de vestido, óculos, colar, agora se coloca diante da câmera com mais força. É o fio condutor que o filme se propõe a narrar: a vida da militante a partir do dia de sua prisão até o seu suicídio, no exílio. Há uma elipse temporal que age como a marcar as passagens da vida de Dora. As cenas iniciais do filme são marcadas por essa presença. Dora incomodava, como militante e como mulher. O “alvo” desafiava as normas vigentes, pela militância e pelo lugar que ocupava. Ela recusava a posição da feminilidade esperada considerando os valores morais e sociais vigentes. Nessa dupla afronta ela não hesita em pegar em armas para defender a si e a seus companheiros:

⁷⁹ “Antônio Roberto Espinosa, preso no Rio de Janeiro em novembro de 1969, em companhia de Chael Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, conta que, ao chegarem ao DOPS, um policial jogara sobre a mesa um pacote de fotografias, dizendo já saber tudo sobre eles. Essas fotos, que figuram na sequência de abertura do filme, haviam sido tiradas às escondidas naquele mesmo dia por um policial que seguira Maria Auxiliadora pelas ruas do Rio de Janeiro e de Niterói, de 8 horas da manhã até às oito da noite, pouco antes da prisão dos três, no aparelho em que moravam, em Lins de Vasconcelos, periferia do Rio. A imagem colabora, assim, em interrogatórios” (LEANDRO, 2016, p.106).

⁸⁰ Espinosa também conta em seu testemunho que foi apenas no dia da prisão que soube o verdadeiro nome de Dora. Ele a chamava de Chica, seu codinome, e muitas vezes o ouvimos chamá-la assim durante o filme.

Embora a gente procurasse aguçar o nosso espírito de observação, de atenção, de cuidado que são necessários para uma vida clandestina como que levávamos, nos descuidamos dessa vez. Então a casa foi cercada, metralhada, bombardeada e houve reação de nossa parte.

Logo após esse discurso, no qual o enquadramento (fig.54) escolhido, retirado do filme *Brasil: Um relato de tortura*, evidencia ainda mais o seu olhar profundo através de um plano aproximado de seu rosto, temos a primeira fotografia de identificação de Dora. Ela surge junto a uma fotografia de Antônio, seu companheiro naquele momento. O olhar marcante de Dora nessa primeira imagem, marca a coragem dessa mulher em meio a uma reação violenta.

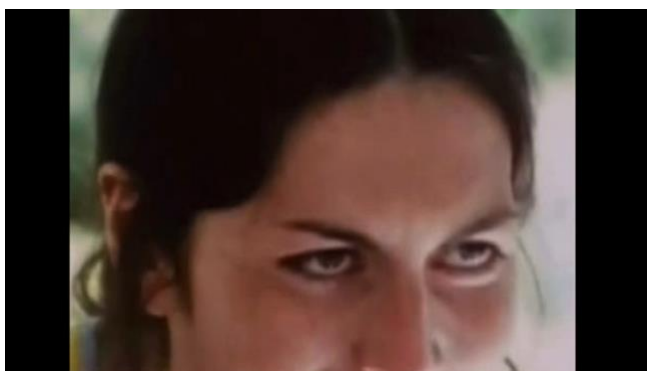


Fig.54: testemunho de Dora



Fig. 55: retratos de identificação de Dora e Antônio colocados lado a lado

Espinosa revela que Dora fora presa imediatamente. Entretanto, foi dada a ela a oportunidade de mediar a negociação com Chael, que permanecia atirando de dentro da janela. Subvertendo esse papel esperado de uma certa pacificação destinada ao feminino, Maria Auxiliadora junta-se a Chael e também atira na polícia, que foi surpreendida:

Espinosa: Tiraram a Maria Auxiliadora de dentro do camburão, conversaram com ela e pediram que ela subisse e convencesse o Chael a se render. Aí ela foi desalgemada e volta para o aparelho, para conversar com o Chael. Cheio de armas. Chegando lá em cima, ela também pegou em uma arma e aí em vez de atirar um, ficaram os dois atirando. Eu já estava no camburão [...] De dentro do camburão eu ouvia as vozes do pessoal da favela que tinha descido da favela Nísio Vasconcelos:

- Um tá preso, um tá dentro desse carro. E tem dois lá dentro que estão atirando. A mulher também está atirando.

Dora conta, com precisão e domínio de seu discurso, quais armas se encontravam no aparelho naquele dia. Em tom firme, conta sobre as ações armadas. Era uma mulher que demonstrava, sobretudo, clareza de suas convicções:

Havia uma pistola 45; uma Winchester; revólver calibre 38, 32; bombas de fabricação caseira. Todo esse material que se utiliza na guerrilha urbana em ações de propaganda armada; de tomada de fábricas, de defesa de comício para esclarecimento político nas fábricas; de expropriação, quer dizer, retirada do dinheiro que pertence ao povo e que está nas mãos da burguesia. Todo esse tipo de material utilizado, nós tínhamos em casa.



Fig. 56: armas e munições encontradas no aparelho

As fotografias da perícia são inseridas e comprovam sua fala sobre as armas. A imagem de Dora, no momento em que é associada a essas fotos, rompe com o lugar historicamente determinado à mulher, de uma fragilidade.



Fig. 57: retrato de entrada de Dora no Dops



Fig. 58: Dora com ferimento na cabeça

Em outra imagem (fig.57), Dora aparece sozinha e não ligada mais aos seus companheiros. Ela inaugura uma passagem importante no filme; a denúncia de Dora sobre a tortura sofrida no DOPS: *“Eu fui colocada nua em uma sala. Cerca de 15 homens da polícia. Eu fui espancada; cerca de 20 bofetadas, me deformaram todo o rosto. Eles falaram mesmo que queriam me mudar o rosto”*. Uma outra fotografia de identificação aparece na sequência e um choque é provocado entre a imagem anterior e a que vemos agora na tela (fig.58). Vemos as marcas dos curativos na testa. O olhar, mais caído, mas nem por isso menos marcante, os lábios inchados. É a primeira transformação anunciada no filme. Em sequência, continuamos a ouvir o relato da sessão de tortura ao chegar no DOPS: *“depois disso, colocaram uma música, numa altura impressionante, e música de macumba e, a medida que tocava a música espancavam meus companheiros e a mim e; ficavam completamente excitados, satisfeitos, como se fosse uma festa.”*. A violência narrada por Dora beira o inimaginável. Entretanto, a fotografia comprova e denuncia através dessa imagem (fig. 58) o relato que parece ser intangível. *“Eles falavam que iam me matar em nome do esquadrão, que ia ser em uma estrada deserta. Tentaram me enforcar com golpes de pescoço e punham a pistola em meu ouvido, esse tipo de coisa.”*

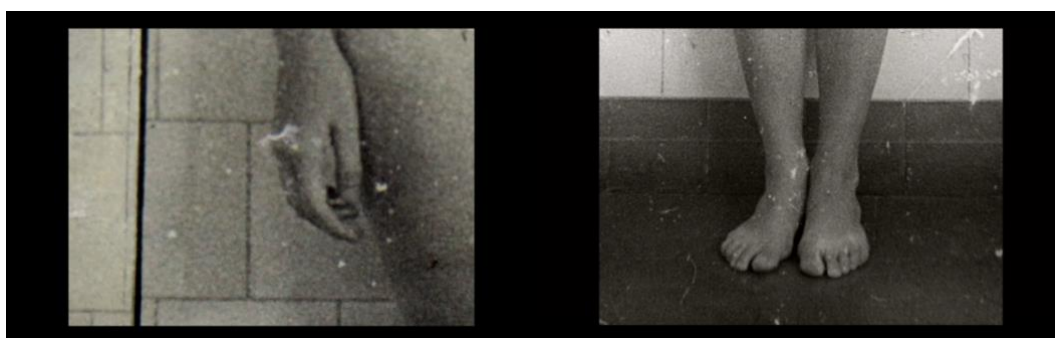


Fig. 60 e 61: recortes aproximados do corpo de Dora

Depois um deles buscou uma tesoura e disse que ia me cortar os seios, mas aí o outro interveio e disse que não permitia que ele fizesse isso. Ao mesmo tempo eu estava levando bofetadas e palmatórias. Quando eles se irritavam muito me jogavam contra a parede; chocavam a minha cabeça. E durante todo esse tempo não me deixavam

sentar. E os companheiros da cela ao lado continuavam a apanhar soltando gritos tremendos. [...]



Fig. 62: recortes aproximados do corpo de Dora

Anita opta por relacionar esses relatos de Dora sobre a extrema violência que sofreu com fotografias do exame de corpo de delito, no dia da saída de Dora para o exílio. Fotografias de identificação de seu corpo nu, em recortes aproximados, são utilizados, deixando entrever pouco daquele corpo já tão massacrado. O filme não compactua dessa violência com o corpo, ao não mostrar a imagem de Dora nua. Tal escolha parece estar intimamente ligada a um respeito pelo corpo feminino e pela história de Dora:

[...] era preciso que a montagem se colocasse à altura da gravidade do seu discurso. A montagem não podia, simplesmente, enfatizar o horror contido nem sua narração, se servindo das fotografias de polícia como apoio. Tampouco seria aceitável amenizar esse horror, reduzindo as fotografias de polícia à ilustração do que a testemunha dizia. (LEANDRO, 2016, p.104)

Anita ressalta a potência dessas imagens cruzadas com o discurso de Dora. O corpo é mostrado sempre em uma aproximação; a cicatriz; a textura da pele na imagem; uma abstração enquanto forma, utilizando-o fragmentadamente. O arquivo fotográfico é ampliado, aproximando-se daquela mulher violentada e mutilada. Um testemunho visual sobre as graves violências as quais Dora fora submetida. São fragmentos que sensibilizam, tocam, afetam, mostrando o horror sofrido sem expor, falam da fragilidade do feminino oscilando com a firmeza e coragem de Dora. Como afirma Anita, as fotografias do exame de corpo de delito contêm os vestígios do que ouvimos no testemunho de Dora:

Optamos, então, por fazer recortes nessas fotos, de forma a evitar a exibição da nudez de Maria Auxiliadora, mas, também, procurando mostrar, com os closes no documento, aspectos imperceptíveis da situação fotografada, como a data no azulejo, a expressão do rosto, a delicadeza das mãos, a marca das correias dos chinelos sobre seus pés descalços. Para evitar a ilustração, a montagem opta, assim, por levar o

documento à beira da ficção, trazendo à tona, por meio da decupagem, uma **poética do testemunho visual da fotografia**. (LEANDRO, 2017, p.109) (grifo nosso).

A força de Dora nas imagens (fig.57) parece esmaecer-se ao longo da narrativa, principalmente em comparação com suas fotografias de identificação posteriores ao seu relato da noite da tortura. Se no começo ela encara fixamente a câmera, com uma dureza combativa no olhar, aos poucos, esse olhar se desvia e a postura desaba, pelo cansaço físico e psicológico da prisão. A subjetividade de Dora é trazida através dos retratos: outra Dora é revelada.



Fig. 63: recortes aproximados do corpo de Dora

No segundo testemunho de Dora, os três, nus, colocados em uma sala, são obrigados a tocar em seu corpo, beijá-lo e simular atos sexuais, como testemunhado por ambos:

***Espinosa:** Tentavam práticas que fossem humilhantes para Maria Auxiliadora e vice-versa. Que fossem humilhantes para nós, obrigando a fazer certas coisas, comentários, gritos; enfim. Aquele tipo de coisa que eles tem.*

***Dora:** Aí eles pegavam o cacete, empurravam o cacete contra a parede; uma simulação de ato sexual. Depois pegaram os dois rapazes e empurravam contra mim tentando fazer com que eles me abraçassem e tocassem meu corpo, coisas assim.*

A humilhação aos militantes e, principalmente a Maria Auxiliadora, que é colocada como peça central da tortura, incide diretamente sobre as questões de gênero. Se no testemunho de Dora para o cinema, o relato já é assustador, as descrições contidas nos documentos são ainda mais aterrorizantes, como consta no relatório de morte⁸¹ de Chael Schreier, principalmente no que se refere às violências de gênero sofridas por Dora. O uso da palavra “coisa” no testemunho oral de Dora parece abreviar muito do que ela descrevera nesse documento, não revelando em

⁸¹ Maria Auxiliadora denunciou as práticas de tortura sofridas na auditoria da Marinha, como consta no dossiê da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos. C.f. : http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/upload/001-dossie_cemdp-chael.pdf. Este documento não consta no filme, porém, analisamos a versão escrita comparando-a com o testemunho de Dora no filme.

sua totalidade o que acontecera naquela noite, principalmente em relação as torturas sexuais.

Um negativo dos pés de Dora é trazido para tela enquanto ela descreve os choques pelo corpo. Podemos pensá-la como um avesso, um outro lado da história inscrita na película. Essa fotografia é a última imagem associada com sua voz. A partir dela, nenhum outro testemunho seu aparece no filme. Sua presença então, torna-se rarefeita. O que visivelmente mais se altera a partir daqui é a expressão de seu olhar, sua marca mais forte. Nessas fotografias, é possível ver o corpo curvado, o olhar cansado que desvia. Dora não é mais a mesma, o que se evidencia através dos rastros em seu corpo.



Fig. 64: Retratos de Dora



Fig. 65 e 66: Retratos de Dora em 1970

Antes do término, uma fotografia do rosto de Dora é ampliada. Nela, uma data: 23/12/1970, próxima à sua saída para o Chile. Anita amplia esse retrato, o que nos deixa ver claramente os azulejos, a data e, principalmente, o olhar de Dora para o chão. Essa imagem anuncia, de alguma maneira o porvir do seu destino:

É certo que ao longo do filme, os retratos de Dora revelam as transformações que se impuseram ao seu corpo e à sua moral, pelas inúmeras violências sofridas, pelo cansaço físico e psicológico. Se, no começo, ela encara a câmera, vimos que aos poucos, a postura se abate e o olhar abaixa. Mas, ainda assim, seu corpo avulta, Dora parece não caber nos enquadramentos policiais que a querem submeter. (VEIGA, BARTOLOMEU, MAROTTA, 2019, p.128)

4.2.2.1 Dora se despede

Aos poucos, a imagem de Dora se desmaterializa no filme. Se é ela quem inicia a narrativa, aos poucos se despede com o olhar, até sua completa ausência. Ausência de testemunho, de imagem, de presença; até o seu suicídio. A partir desse momento, é Reinaldo que testemunha e nos conta sobre os acontecimentos a partir da saída dos “sentença” para o exílio. Anita traz uma última fotografia de Dora, ainda no exame de corpo de delito. Ela está de costas, são visíveis apenas seus cabelos pretos sobre os ombros. Não vemos mais seu rosto, o que antecipa sua ausência.



Fig. 67: recortes aproximados do corpo de Dora

Trata-se da versão de costas (fig.67) da mesma foto de Dora seminua (fig.62) que adensa em si todas as outras visões – pés, mãos, quadril, olhar. Pouco depois, Reinaldo diz: *“A Dora teve uma condição de cadeia muito dura para uma mulher. Ela ficou nua. Ela me falou. Seis a sete meses. Nua pode ser de calcinha e sutiã. Mas no meio de soldado, tudo capiau bronco”*.

O exílio que talvez fosse uma condição de sobrevivência e respiro para os militantes, se transforma em fuga. O golpe militar no Chile, em 1973, os obriga, mais uma vez, a mudarem de país e procurarem abrigo. Enquanto Reinaldo narra o pavor dos cidadãos chilenos em decorrência do recente golpe de Estado, as últimas imagens de Dora em *Retratos* são postas, trechos de uma visita à uma comunidade no Chile. Ela se despede (fig.68). Em um plano sequência, vemos seu olhar intenso e marcante. Alegre, ela acena para nós e entra no carro. Despede-se do país, de nós; de si mesma. Anita torna Dora, nesse gesto, viva para sempre.



Fig. 68: Dora dirige seu olhar para a câmera e se despede. Trechos de *Brasil: Um relato de tortura* utilizados em *Retratos*.

Considerações Finais

Esse trabalho possui uma especificidade que consideramos essencial e que nos afrontou no decorrer do processo: a reviravolta do contexto político social brasileiro e o desafio de escrever sobre o tema da ditadura civil militar nesse presente. Se a tarefa já era árdua por si só, pois, escrever sobre cinema e ditadura envolve uma lida intensa com a história, os desafios da atualidade permeada por uma crescente onda de conservacionismo e da extrema-direita no Brasil – que assola os direitos humanos e sociais - se infiltrou na escrita e trouxe, assim, as urgências e as incertezas de um horizonte que se transformava continuamente. As mudanças do contexto brasileiro nos últimos três anos, parecem apenas confirmar o que o filme *Retratos de Identificação* já anunciava desde 2014: é preciso elaborar esse passado mais do que nunca. Como disse Anita Leandro na entrevista realizada sobre o filme, era como se ela já visse ali, o desastre: “não sei porque eu sabia que o negócio não ia segurar, eu sentia isso. Bem sensível, teoria da conspiração, mas era isso mesmo.”⁸² .

Nos dedicamos, portanto, a investigar de que maneira a presença das formas rememorativas no cinema atua como força política e resistência. Instigada pelos conceitos de Walter Benjamin de memória e rastro e pela centralidade que a imagem possui em sua obra, *Retratos de Identificação* surgiu como um filme que trazia para nós a possibilidade de pesquisar os métodos utilizados com os arquivos e os testemunhos no cinema. E, ainda mais, de pesquisar os vestígios de histórias esquecidas, anônimas: histórias pessoais que perpassam histórias coletivas através do uso da imagem. Como o cinema pode trabalhar com arquivos esquecidos de modo a dar voz a essas pessoas? No final de 2016, momento que essa dissertação estava desenhada ainda sob a forma de projeto, o golpe efetivou-se: Dilma Rousseff sofreu um impeachment – ela, ex-militante da resistência à ditadura, amiga de Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora, personagem de *Retratos*), a primeira presidenta do Brasil e ainda, a pessoa que assinou a liberação dos arquivos da ditadura através de políticas como a Lei de Acesso além da criação da Comissão Nacional da Verdade. Nesse momento, iniciava meu trajeto na UFMG com o filme *Retratos de Identificação* - a mesma Universidade das duas militantes, e com a mesma idade de Dora quando foi presa.

A presença da mulher tornou-se inevitável a partir de uma descoberta feita na fase da pesquisa. A partir da abertura dos arquivos militares com a LAI, em 2012, uma significativa produção cinematográfica documental veio à tona, trazendo histórias ainda não conhecidas

⁸² C.f. p.173

sobre esse passado. Ao analisar outras possibilidades de filmes para serem relacionados com *Retratos de Identificação*, um dado saltou aos olhos: a quantidade de mulheres diretoras engajadas no cinema que reelaboravam a história da ditadura. A partir de um levantamento de documentários sobre a ditadura militar brasileira, constatamos que a maioria desses filmes são dirigidos ou roteirizados por mulheres ou, ainda, protagonizados por personagens femininas. Essa descoberta nos fez olhar mais atentamente para este dado raro no cinema, sempre dominado pela presença dos homens. Percebemos que foram as mulheres, em sua maioria, que rememoraram essa história da ditadura através do cinema.

Não podemos deixar de mencionar aqui também mais um atravessamento nessa dissertação e que consideramos de extrema importância para esse olhar das mulheres na militância: o assassinato de Marielle Franco, em março de 2018 - crime até a data de hoje, 31 de outubro de 2019, não solucionado. Militante, negra, periférica, sua história cruzou o direcionamento da dissertação na decisão de voltar nossa atenção à história das mulheres que lutam por justiça (fig.69). Foi urgente, assim, dedicarmos um olhar atento a essas formas rememorativas pelo viés da mulher.

Os atravessamentos do presente construíram, de certa maneira, o percurso e as escolhas da dissertação e também, considerações ao olhar para o filme escolhido como objeto de análise: *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro. As correspondências entre o passado ditatorial e o presente parecem revelar as urgências do nosso tempo. Como disse Walter Benjamin: “a marca histórica das imagens não indica somente que elas pertencem a uma determinada época, indica, sobretudo que elas só chegam à legibilidade em uma determinada época [...] Cada presente é determinado pelas imagens que são sincrônicas a ele” (BENJAMIN, 2006, p.505). Desse pensamento, partimos nossa análise a *Retratos*, filme que torna possível a legibilidade de imagens e de histórias. Trabalhar a memória da ditadura civil militar brasileira no cinema por uma perspectiva da mulher não poderia estar separada de pesquisar também o contexto em que as imagens foram produzidas e as histórias nelas contidas. O que propomos aqui foi um recorte, a fim resistir contra as nebulosas perspectivas que nos aparecem hoje sob forma de sintomas.

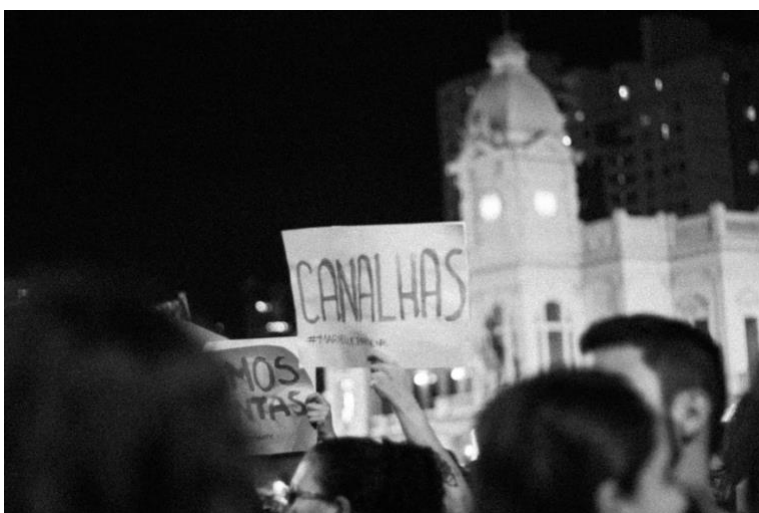


Fig.69: Fotos da manifestação do dia 15 de março de 2019 na Praça da Estação, BH/MG. (Letícia Marotta)

Retratos nos parece um filme que lança ao futuro. Instiga-nos a perceber os vestígios como potências capazes de furar o *continuum* da história através de um trabalho com o passado. Assim, o dispositivo criado por Anita Leandro que constrói a narrativa desses ausentes e sobreviventes - produto de um longo e laborioso trabalho de montagem – resulta, para nós, em uma lida inventiva e sensorial com rastros, sobretudo com os vestígios da história de Dora. É essa personagem que nos direciona do início ao fim, que nos destina o olhar, que retorna de um lugar longínquo para nos dizer em 2014 o que não deve ser esquecido. Dora fez questão de se eternizar através de seus corajosos e fortes testemunhos. É por mediação de sua imagem que sua intensa presença nos revela, pouco a pouco, as dores e a verdade de uma história ainda não contada. Dora sabia da sobrevida de uma imagem e, de alguma maneira, talvez previa também seu destino.

Seu o olhar tem a força contundente que faz aquele ou aquela que a olhe, olhar mais uma vez. Foi essa presença avassaladora que não deixou que Anita Leandro passasse despercebida por sua fotografia ao folhear os arquivos do DOPS da Guanabara e mudasse o destino do filme – até então seria um documentário sobre a COLINA:

No meio do caminho, folheeí várias coisas e encontrei xerox de fotografias da saída dos “setenta”. Eu vi lá, entre outras fotos, a da Dora. Só que o rosto da Dora é um rosto marcante. Me chamou atenção pela beleza do rosto, mas não parei, só vi. Tinha uma foto dela em pé, com camisa estampada. Aí, quando fui assistir o *Brazil, a report on torture*, que eu não tinha visto, eu olhei e falei: “essa moça parece com aquela que eu vi lá na pasta”, voltei na pasta e era ela mesmo. Foi aí que pensei que daria um filme. Fui atrás da história da Dora e fiquei sabendo como o Chael morreu. Depois fui atrás do livro do Reinaldo. (Trecho da entrevista de Anita Leandro)⁸³

O rosto de Dora guiou a diretora como um clarão em noite escura, na imensidão e dispersão dos arquivos. Como ela mesmo conta, ela poderia ter aberto qualquer pasta, em uma imensidão de arquivos. E foi justamente a que tinha a fotografia de Dora e, não por acaso, a imagem dela que permaneceu na memória até assistir o filme de Landau.

Encontro de duas mulheres, correspondência de olhar. Anita farejou os recados de Dora ao futuro e, a partir deles, construiu seu próprio quebra-cabeça, *Retratos de Identificação*. Um recorte da história de Dora suturada por Anita através dos fragmentos. Rastros que se tornaram legíveis, talvez porque apenas uma outra mulher fosse capaz de lê-los – uma outra que soube esperar os lampejos, as correspondências necessárias, com muito rigor, mas também com a sábia intuição, de saber ler os sinais do passado. Nessa conversa entre diretora e personagem, ou ainda, nessa busca, podemos perceber a maneira sensível e cuidadosa que Anita nos revelou

⁸³ C.f. p.172

o corpo de Dora, denunciando a violência a qual fora submetida. O corpo é trazido intervalado e ampliado, trazendo a textura do grão da fotografia junto à da pele. Ele não ilustra a violência sofrida, mas permite, através de uma abstração atada ao testemunho, tocarmos o extracampo da imagem.

Anita Leandro escolheu contar não “através”, mas “com”. Tudo já estava certo antes mesmo de filmar, como peças que se encaixaram meticulosamente: Espinosa contaria até a morte de Chael e, Reinaldo, dos “setenta” até o suicídio de Dora. Mas, com o dispositivo lançado, tudo era passível de acontecer. Ao entregar as fotografias, Anita espera. A fala de Espinosa, endurecida e bem construída, desmoronou ao ver sua imagem escorrer sangue. Fotografia que lhe faltava à memória e que faz escapar um choro que nem mesmo Anita Leandro percebera, mas que a montagem faz ver. Com Reinaldo, as lembranças de Dora tomam conta da memória e ele sai de quadro por quarenta e dois segundos, emocionado e sem palavras que poderiam compreender a dor tão presente depois de tantos anos. A dor do suicídio, indecifrável, é testemunhada por nós que permanecemos na espera do seu retorno. O extracampo dos arquivos fotográficos, mas também, o extracampo do plano.

Permanecemos na duração das fotografias, nos silêncios; nos aproximamos dos grãos do filme, esperamos o choro passar – nos é dado a chance de reinventarmos o olhar não apenas para esse recorte, dessas quatro vidas, Antônio, Dora, Chael e Reinaldo, mas também, para a história que os (e nos) atravessa, a da ditadura. Nesse passado violento em comum, vividos em diferentes distâncias, nos aproximamos desses personagens a partir do que não sabemos, ou ainda, não elaboramos. Somos afetadas por aquilo que a imagem não diz durante todo o filme. O que ela nos destina? – eis a pergunta que permanece para além do filme e toca o presente. Anita consegue que essas imagens destinadas aos porões dos arquivos desse violento período da história brasileira ganhem a tela do cinema; o fio as liga entre si e com os tempos, chegam até nós. No minucioso trabalho da forma, Anita concebe o cinema como uma possibilidade de salvação frente a urgência do presente.

Ao olharmos para essas fotografias de Dora, elas já parecem conter tudo aquilo que viria depois, com seu suicídio. Há uma correspondência de seu olhar com o futuro, cada vez mais esvaziado, “absorto, fixo em algo de distante e catastrófico” (BENJAMIN, 2012, p.100) e, ao mesmo tempo, uma urgência cada vez mais forte, um tensionamento que nos atinge diretamente. É como o caso da imagem de Dauthendey, trazido por Walter Benjamin em seu ensaio “Pequena História da Fotografia”. Ele propõe que a fotografia já deixa entrever um futuro que nela se aninha. Algo já estava nas fotografias resgatadas por Anita e que nos endereça. Algo que tentou, todo o tempo, nos dizer dos perigos do futuro. Ao olharmos para

Dora, talvez encontraremos, agora, o que ela já anunciava com sua presença, com seu corpo, com suas feridas.

Algo da subjetividade, do desejo humano por liberdade e da resistência sobrevive nos entremeios e na duração daqueles arquivos duros recompostos na tela. A forma fílmica porosa, no sentido de possuir um entrelaçamento de várias tempos e materialidades, permite que a fotografia ganhe uma outra legibilidade através de uma relação com a temporalidade. Dora parece ir despindo-se, pouco a pouco, daquela primeira imagem combativa que vemos no começo do filme. Ao mesmo tempo em que vai se revelando, ela despede-se: com olhar intenso e marcante, alegre, ela nos acena e entra no carro. Anita torna Dora, nesse gesto, viva para sempre. A dimensão política da mulher exprime-se na sobrevida de Dora trabalhada na imagem que se despede de nós ao cumprir seu destino.

Referências Bibliográficas

AB'SÁBER, Tales. *Cabra marcado para morrer*, cinema e democracia. In: OHATA, Milton (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: CosacNaify, 2013, p. 505-522.

_____. Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação). In: *O que resta da ditadura : a exceção brasileira* / Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). - São Paulo: Boitempo, 2010.

ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador, Edufba, 2017.

AMARAL, Leonardo; ITALIANO, Carla (Orgs.). *Catálogo Retrospectiva Helena Solberg*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2018.

ARANTES, MARIA AUXILIADORA. Resistência e Dor. In: *Direito à memória e à verdade: Luta, substantivo feminino*. Org. Tatiana Merlino. - São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BARTOLOMEU, Anna Karina. Do vestígio ao avesso da imagem. In: *Devires*, Belo Horizonte, V. 13, N. 2, P. 90-107. jul/dez, 2016

BARTOLOMEU, LISSOVSKY. Apresentação. In: Revista *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 07-11, jan/jun 2012

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens – foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BLANK, Thais e MACHADO, Patrícia. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível. *Revista Devires*, 2015.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório/Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS* Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set./dez. 2013

BRASIL, André. FAGIOLI, Júlia. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. *Significação*. São Paulo, v. 45, n. 50, p. 79-101, jul-dez. 2018

BRUM, Eliane. A Lava Jato como purgação e maldição. *El País Brasil*. jun. 2017. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/26/opinion/1498488947_331660.html Data de acesso: 26/06/2017.

COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista. Revista do Núcleo de documentação histórica*, v. 10, 2004.

COMISSÃO DE FAMILIARES DE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Dossiê Ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil. 1964-1985*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis; GUIMARÃES, César Geraldo; QUEIROZ, Ruben Caixeta de; TUGNY, Augustin de; TEIXEIRA, Oswaldo; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. *Ver e poder : a inocência perdida : cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DANTAS, Audálio. A mídia e o golpe militar. *Revista Estudos Avançados*. vol.28 no.80 São Paulo Jan./Apr. 2014

DELLAMORE, Carolina, AMATO, Gabriel, BATISTA, Natália (orgs). *A ditadura na tela*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume du Mará, 2001.

DIAS, Luis Antônio. Maioria apoiava Jango, revela pesquisa inédita. *Associação do Ministério Público de Minas Gerais*. 2013. Disponível em: < <https://amp-mg.jusbrasil.com.br/noticias/114441751/maioria-apoiava-jango-revela-pesquisa-inedita>.> Acesso: 10/06/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memória visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *Sobrevivência dos Vagalumes*. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2011.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. KKYM. Lisboa, 2012

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: a história da arte e os anacronismos das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Quando imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. O Movimento Feminino pela Anistia na luta contra a ditadura no Brasil: entrevista com Therezinha Zerbini. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, 2019.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Editora Papirus, 1994.

_____. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, v.1 n.1 julho de 2012.

FAGIOLI, Júlia. Porque as imagens se põem a tremer? [manuscrito] : militância e montagem em *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2017

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

_____. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de *Shoah* a *O filho de Saul*. *ARS*, vol.14, n.28. São Paulo Jul/Dec. 2016

FELMAN, Shoshana. The return of the voice: Claude Lanzmann's *Shoah*. In: *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. NY and London, Routledge, 1992.

_____. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p.13-71

FINCO, Carlos. História do Tempo Presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis o caso brasileiro. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 28, n 47, jan/jun 2012

FLORES, Luís e MAIA, Carla. A imagem que o cinema permite. In: Catálogo *O cinema de Rithy Panh*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

FRANÇA, Andréa e MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia*. São Paulo, n. 28, p. 70-82, dez. 2014

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. *Estudos da linguagem*. Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, p. 135-156, jun. 2014.

FREUD, S. [1914-1916] *Luto e Melancolia*. Ed. Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Recordar, Repetir e Elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O olhar contido e o passo em falso. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 13-23.

_____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed, 34, 2009.

_____. O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011

_____. Apagar os rastros, recolher os restos. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed, 34, 2014.

GASPARI, Elio. 2003. *A ditadura derrotada. O sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e militantes. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis, Brasil. v. 5, n. 2 (1997)

GUIMARÃES, César. Prefácio. In: *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/Relicário Edições, 2016.

ISHAQ, Vivien e MARTINS, André. A importância do acesso às informações funcionais de militares para o esclarecimento da autoria de graves violações de direitos humanos investigadas pela Comissão Nacional da Verdade. *Revista do Arquivo*, São Paulo, Brasil. v.2, (2016)

JELÍN, Elizabeth. *Historia y memória social*. Madrid: SIGLO XXI de España Editores S.A., 2002.

JOFFILY, Olívia. *Esperança equilibrista: Resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985)*. 2005, 170f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: SAFATLE, Vladimir & TELES, Edson (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. Os crimes do Estado se repetem como farsa. Folha de São Paulo, São Paulo, 24/03/2013. Ilustríssima. Disponível em:
< <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1250962-os-crimes-do-estado-se-repetem-como-farsa.shtml>.> Acesso: 10/05/2019.

LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2001.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante. *Devires*, Belo Horizonte. V. 7, N. 2, P. 98-117, jul/dez 2010

_____. 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: *A sobrevivência das imagens*. Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (orgs). Campinas, SP: Papirus, 2015b.

_____. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. In: *LOGOS 45*, vol.23, n. 02, 2016.

_____. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. E-compós, Brasília, v.19, n.3, set./dez. 2016.

_____. Testemunho filmado e montagem direta dos documentos. In: *A ditadura na tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro*. Carolina Dellamore, Gabriel Amato, Natalia Batista (Orgs). Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

LEVI, Primo. *É isto um homem*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

_____. *Rapport sur Auschwitz*. Paris: Kimé. 2005.

LIMA, Sumaya. Lugar de mulher é no cinema. Uma Reflexão Sobre A “Retomada” No Brasil. Seminário Internacional Fazendo Gênero: *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos* (9). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. In: *Catálogo Forum.doc*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2010.

LINS, Consuelo e CURSINO, Adriana. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010

LISSOVSKY, Mauricio. *A Fotografia e a Pequena História de Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade

Federal do Rio de Janeiro, 1995.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOMBARDI, Kátia. O que sobrevive na fotografia de guerra? *Revista Devires*, Belo Horizonte. V. 13, N. 2, P. 70-89. jul/dez - 2016

PANH, Rithy. Sou um agrimensor de memórias. In: *Catálogo O cinema de Rithy Panh*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MACHADO, Patrícia. *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.

_____. Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 202-222, jul-dez. 2017

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.

MAIA, Carla. História e, também, nada. O testemunho em *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar. *Cinemas d’Amérique latine*, 22, p. 140-151, 2014.

MARGULIES, Ivone. Corpos exemplares: reencenação no neo-realismo. *Revista Devires*. Belo Horizonte, v. 4, n 2, jul/dez 2007.

MARTINELLI, Flávia. *Maior movimento feminino contra ditadura veio de clube de mães da periferia*. Blog Mulherias, 30/03/2019. Disponível em <<https://mulherias.blogosfera.uol.com.br/2019/03/30/maior-movimento-feminino-contra-ditadura-veio-de-clube-de-maes-da-periferia/?cmpid=copiaecola>> Acesso em 12/04/2019

MAZZAROBA, Glenda. Texto de apresentação ao GT ditadura e gênero. In: *Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2013*. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/grupos_trabalho/CNV_REUNIAO_AMPLA_Genero_250313.pdf Acesso em 05/05/2019

MERLINO, Tatiana. *Direito à memória e à verdade: Luta, substantivo feminino*. - São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MESQUITA, Cláudia. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. In: *Anais do XXVII Encontro da Compós*, PUC Minas, Belo Horizonte, jun. 2018.

OTTE, Georg. Rememoração e Citação em Walter Benjamin. *Revista Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v.4, p.211-223 out. 1996.

PIRALIAN, H. *Genocídio y transmisión*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2000.

RAGO, Margareth. O feminismo no Brasil: dos “anos de chumbo” à era global. *Estudos Feministas*. Julho 2003. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marga1.htm>> Acesso em 25 de jun. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. Figuras do testemunho e democracia. Entrevista com Jacques Rancière por Maria Benedita Basto. *Intervalo*, n.2, maio de 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social; Ver. Social*. USP. S. Paulo.2(2): 113-128.2. sem. 1990.

_____. Que história é essa? In: REIS FILHO, Daniel Aarão. et al. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997.

_____. As esquerdas em armas contra a ditadura (1964-1974), uma bibliografia. *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth*. UNICAMP, Campinas, v. 8, n. 14-15, p. 257-295, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte, MG: Letramento, 112 pgs, 2017. (Coleção: Feminismos Plurais)

ROLLET, Sylvie. Devolver o olhar. In: *Catálogo mostra O cinema de Rithy Panh*. Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

ROSA, Johnny Roberto. *À perlaboração de um passado traumático: do reconhecimento das vítimas e atrocidades do passado à superação dos legados das experiências de violência da ditadura civil-militar no Brasil*. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 289 - 327, jul./set. 2018.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura, memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTI, Cynthia. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cad. Pagu* n.16. Campinas, Sp, 2001

_____. O feminismo brasileiro desde os anos 1970. *Estudos Feministas*. Florianópolis, maio-agosto/2004.

SCAVONE, Lucila. Feminismo contemporâneo y Democracia en Brasil. In: FAURÉ, Christine (Org.). *Enciclopedia Histórica y Política de las Mujeres*. Europa y América. Madrid: AKAL, 2010, v. 1, p. 732-753.

SELIGLMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Revista de Mestrado em Letras UFSM (RS)*, janeiro/junho/1998.

_____. Auschwitz: história e memória. *Pro-Posições*, Vol. 1 N2 5 (32) julho 2000

_____. História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes. Org. M. Seligmann-Silva, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. 555 pp

_____. *Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psicologia Clínica, 2008.

_____. O local do testemunho. In: *Tempo e argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Florianópolis, v.2, n.1, p. 3-20, jan-jun 2010.

SESTINI, Dharana Pérola Ricardo. *A “mulher brasileira” em ação: motivações e imperativos para o Golpe militar de 1964*. 132f, Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TAVARES, Mariana. O cinema documentário de Helena Solberg. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. V.6, N.12: nov.2016 - abr.2017

TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina* / Danielle Tega. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2010.

TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* / Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). São Paulo. Boitempo, 2010. - (Estado de Sítio)

TELES, Maria Amélia Almeida. O protagonismo de mulheres na luta contra a ditadura. *RIDH*. Bauru, v. 2, n. 2, p. 9-18, jun. 2014.

_____. A construção da memória e da verdade numa perspectiva de gênero. *Revista direito GV*. São Paulo 11(2) | p. 505-522 | jul-dez 2015

TOMAZONI, Larissa. A mulher na ditadura militar: uma análise das limitações e consequências da participação política feminina. *Cad. Esc. Dir. Rel. Int. (UNIBRASIL)*, Curitiba, PR | vol. 1, no 22, jan/jun 2015, p. 40-51.

VALE, Glaura Cardoso. *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/Relicário Edições, 2016.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura*. Tese (Doutorado em História) 397p. Centro de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2013.

VEIGA, BARTOLOMEU, MAROTTA. A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em *Retratos de Identificação e Setenta. Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. X, 2009.

VEIGA, Roberta. Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em *Retratos*

de Identificação. In: *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Karla Holanda / Marina Cavalcanti Tedesco (orgs.). Papyrus Editora, 2017.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2005.

WEINRICHTER, Antônio. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Colección Punto de Vista, Pamplona. jan. 2007

_____. Arret sur l'image: cuando el tren de sombras se detiene. *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 8, n. 1, p. 14-29, jan-jun 2011.

Referências Filmográficas

48 (2009, Suzana de Sousa Dias)

A entrevista (1966, Helena Solberg)

A imagem que falta (Rithy Panh, 2013)

A luta do povo (1980, Renato Tapajós)

Blow-up (1966, Michelangelo Antonioni)

Brazil, a report of torture (1971, Haskal Wexler e Saul Landau)

Damas da Liberdade (2012, Célia Gurgel e Joe Pimentel)

Diário de uma busca (2010, Flávia Castro)

Duch, o mestre das forjas do inferno (Rithy Panh, 2011)

Em busca de Iara (2013, Mariana Pamplona)

Mariguella (2012, Isa Grinspum Ferraz)

Não é hora de chorar (1971, Luiz Alberto Barreto Leite Sanz e Pedro Chaskel)

O fundo do ar é vermelho (1977, Chris Marker)

Os dias com ele (2013, Maria Clara Escobar)

Os Homens que eu tive (1973, Teresa Trautman)

Quando chegar o momento (Dora) (1978, Luiz Alberto Sanz)

Que bom te ver viva (1989, Lúcia Murat)

Repare Bem (2012, Maria de Medeiros)

Retratos de Identificação (2014, Anita Leandro)

S-21: a máquina de matar do Khmer Vermelho (Rithy Panh, 2003)

Setenta (2013, Emília Silveira)

Shoah (1985, Claude Lazmann)
Simplesmente Jenny (1977, Helena Solberg)
The emerging woman (1974, Helena Solberg)
The double day (1975, Helena Solberg)
Universidade em crise (1966, Renato Tapajós)

Apendice 1: Entrevista com Anita Leandro

Realizada em 21/10/2019 – Belo Horizonte, MG

Anita, nessa entrevista, queria trazer questões, dúvidas que surgiram no meu processo de pesquisa do filme. Até porque você escreveu sobre o *Retratos de Identificação* e já tem muita coisa nos seus textos...

Escrevi até mesmo para entender o que eu tinha feito. Se eu tinha realmente feito um filme ou se eu estava colocando em prática alguns pensamentos teóricos, abstratos. A situação de posição do pesquisador que faz filmes é um negócio meio ambíguo, você fica ali no meio do caminho, entre duas coisas. É muito pensado e se você não é surpreendido pelo mundo filmado, não tem filme. Você tem que se colocar suficientemente em risco para ser pego de surpresa e para que haja filme. Se não, o que tem, é um artigo. Então, foi até pra entender até onde ia o que eu tinha feito, onde aquilo ali era um filme.

E você se encontrou na escrita?

É, para traduzir um pouco o método, né? Porque eu filmei assim, no *feeling*. Eu farejei que a imagem era uma mediação possível para uma fala impossível. A imagem, o vestígio do passado, o documento, podia funcionar muito bem no set de filmagem como uma terceira pessoa - além de quem filma e da pessoa filmada - como uma espécie de válvula de escape, janela, porta, saída para a pessoa. Até para ela não falar nada também. Se ela quisesse ficar só em silêncio, só olhando a imagem, já seria um filme pra mim, não precisava de nada mais. Não era uma pesquisa histórica, era um encontro que ia ser filmado ali. Não era uma enquête de historiadora, de socióloga, nada disso. Era um encontro, eu sabia que eles nunca tinham visto essas imagens e imaginava o efeito que isso ia produzir neles.

O que você imaginou?

Eu imaginava que o Reinaldo ia conseguir falar alguma coisa, apesar da impossibilidade de dizer. Eu imaginava que a mediação da imagem ia conseguir chegar a alguma coisa próxima da literatura que ele já tinha produzido. Eu tinha lido o livro dele que escreveu logo após a morte da Dora que é “*A fuga*” e fiquei muito impressionada com esse livro, embora ele fale que em termos literários não é uma obra tão importante quanto “*Fornos quentes*”, livro que ele fez depois. Eu gosto mais da “*A Fuga*” do que o “*Fornos quentes*” porque ele faz ali no meio da escuridão, no dia seguinte do suicídio da Dora e faz para se salvar e, acho que ele se salva. A

literatura mediou a elaboração de um luto. Então, eu achava que a imagem podia ter essa função de mediadora. No caso do Espinosa, eu achava que essa mediação poderia revelar outra coisa porque, embora eu não o conhecesse quando eu fui filmá-lo, eu tinha lido também o que ele escreveu. Outro tipo de escrita, professor, de ciências políticas, enciclopedista, é o comandante, né? Então a fala muito preparada, eu achava que, eu acho que eu achei certo, porque o encontro dele com as imagens nasceu ali uma fala que não era a que ele queria, mas a que ele precisava pra ele próprio. Ele conseguiu chorar, por exemplo. Ele chorou tão discretamente que eu não o vi chorando na hora da filmagem. Depois, conversando com ele por telefone ele me contou e aí eu voltei na imagem e ele tá realmente chorando quando ele começa a falar que ele tava dentro do camburão e a Dora e o Chael estavam lá atirando na polícia... Então, na mediação da imagem, eu tinha esse faro que ela poderia permitir um retorno ao passado, desestabilizando aquele discurso pronto que precisava ser desestabilizado. E, ao mesmo tempo, permitindo tanto o Reinaldo quanto o Espinosa, fazer alguma coisa daquelas lembranças, elaborar um discurso daquelas lembranças. Um discurso outro.

Eu tenho muita curiosidade sobre a cena que o Espinosa se vê naquela imagem ensanguentado. É um momento que ele tem um encontro com ele mesmo diante da câmera, em uma fotografia que ele nunca tinha visto. Ele para alguns segundos e olha...

Foi nesse momento que ele chorou e eu nem percebi. Era tão bem preparado que não percebi, depois eu fui na imagem e vi. Esse momento foi particularmente forte. Hoje mesmo, eu estava aqui escrevendo sobre essa imagem. Eu fiquei pensando sobre essa imagem do Espinosa especificamente porque nas outras imagens de prisioneiro político o máximo que pode acontecer como desvio da função da imagem é o torso nu. Não é o caso do Espinosa que tem uma infração muito grave aqui que é esse sangue todo. Então a imagem que era feita para identificar o prisioneiro ela identifica não só o prisioneiro, mas toda a violência do extracampo. Eu estou tentando entender isso, o extracampo, e como ele entra por infração. Eu acho que essa imagem ela é violenta porque nós temos acesso a um extracampo que não está dado e que nos identifica enquanto espectador possível. Essa imagem da Dora, do Reinaldo, do Chael - do Chael não porque ele está com o torso nu, mas os outros vestidos, só tem o número de cadastro que os identifica como prisioneiros. Como o Reinaldo fala: “isso não é foto de família, de frente e de perfil é foto de preso”, ou seja, foto de preso é foto sem contraplano, sem extracampo. Essas imagens não foram feitas para chegar até nós, elas foram feitas para circular entre os próprios policiais, entre agências de repressão, para identificação. E, de repente, vaza uma coisa do extracampo que é esse sangue todo...

Ele até fala da calça ensanguentada...nós temos acesso a esse extracampo...

Essa calça tem uma história longa, ela foi parar no museu! Tinha um jornalista que era ligado aos direitos humanos estrangeiros que ele pediu a calça, ele levou a calça consigo. Ele falou que foi parar em um museu, não sei onde!

Tem a foto da Dora também, né? Com o curativo na testa. Talvez a única imagem que tenha essa marca visível da violência no corpo dela...

É.

Você encontrou outros arquivos, Anita? Tiveram outros arquivos que ficaram fora do filme que você encontrou?

Pouca coisa. Em relação a essas quatro pessoas foi o que eu pude encontrar. Eu sabia que tinha mais coisa, mas eu não tive tempo, nem disponibilidade, nem dinheiro para ir atrás. O meu projeto incluía além dos arquivos do DOPS da Guanabara, onde eu encontrei 90% desse material, uma pesquisa no Superior Tribunal Militar. Eu sabia que era aquela hora ou nunca. Eu tive acesso porque existia a Comissão de Anistia que hoje está fechada. Eu já conversei com pessoas que tentaram entrar lá e foram barradas, ainda no governo Temer. Eu sabia que eu tinha que ir naquele momento. Eu tinha até reservado as passagens para Brasília, mas eu não pude ir por conta do trabalho. Então eu não pude ir a Brasília, mas o pessoal da Comissão da Anistia foi lá pra mim enquanto eu fazia a pesquisa. Só que eles pesquisaram só um volume, são onze volumes! Nesse único, mandaram pra mim 500 páginas. Eu tenho um calhamaço lá em casa. O filme já estava pronto quando chegou esse material que ficou rodando nas agências de Correios até chegar no Rio. Chegaram as imagens que abrem o filme, a Dora sendo seguida. Eu pensei, como eu vou usar isso agora? Eu não tenho como pagar equipe! Então eu fiz, eu mesma que reproduzi e coloquei na montagem! Aquilo não foi nem finalizado, eu não tinha nem mais tempo! Eu pedi ao Guilherme Hoffman e a Marta (irmã) e foi com eles dois que eu fiz aquela sequência de abertura.

A foto da Dora machucada também veio nessa leva, eu tinha uma foto da Dora machucada, mas estava tão apagada que não dava pra ver o curativo. Era a mesma foto que tinha um xerox no DOPS da Guanabara que veio mais nítida do STM. E foi só, o restante eu já tinha. Mas isso era uma pasta! Da VAR-PALMARES, tinham onze pastas da VAR-PALMARES. Eu tenho certeza

absoluta que nessas onze pastas, como a certeza que eu estou viva, que tem as fotos do julgamento da VAR-PALMARES. Uma das fotos que escapou foi aquela da Dilma, que a direita lançou na época que ela foi eleita: *“olha aqui ela foi prisioneira política”*... que a Dilma: *“ah é, vocês querem ver essas imagens então tá tudo liberado agora”* e veio aquela lei que liberou pra todo mundo. A Dora e o Espinosa e o Chael já morto foram julgados nesse mesmo processo da Dilma. A Dilma e o Espinosa estavam em dois processos. A Dora e o Chael estavam em um desses processos. Então, se eu tivesse isso eu teria outra sequência e a Dilma teria se tornado personagem do filme. Era esse o projeto! Eu queria botar a mão nessas imagens para ir lá encontrar com a Dilma, entendeu?! Embora ela não tenha sido presa junto com eles, mas ela participou do mesmo processo e eu já achava isso importante na época porque eu já via o desastre. Eu estava tão enfiada nisso aí, eu já estava vendo o fim do túnel. Não sei porque eu sabia que o negócio não ia segurar, eu sentia isso. Bem sensitiva, teoria da conspiração, mas era isso mesmo.

Então o que que tinha além do que coloquei no filme: algumas imagens do aeroporto. Do aeroporto tem muita coisa que eu não utilizei porque elas eram um pouco repetitivas. Tem três fotógrafos. Tem fotógrafos da polícia que aparecem no campo. Eu ia entrar nisso e acabou que nem entrei, nem usei essa imagem. Tinha umas duas imagens que aparecia o fotógrafo e tem uma imagem do Reinaldo no momento da saída com mais duas outras pessoas. Ele fala que os fotografavam em dupla, em trinca. Tem uma foto de um trio que eu não utilizei porque o filme ia crescer muito. Teria que explicar quem era esse trio. As fotografias em dupla e trinca nas quais o Reinaldo se refere são lá no CENIMAR, na Ilha das Flores. Na prisão da marinha, onde ele ficou preso.

Ele ficou na Marinha porque era lá que cuidava dos processos da ALN. O Espinosa pra Tiradentes, Dora pra Vila Militar. Eles foram pra Vila Militar porque era lá que cuidavam dos processos da VAR-PALMARES. As agências separavam, elas trocaram informações, eram especializadas em determinadas organizações pra poder obter mais coisas na tortura.

Sobre o Chael, eu só tinha essas duas imagens. No momento da prisão de 69 e no momento da prisão de 68 que é aquela que aparece no cartaz que foi tirada pela polícia quando ele foi preso em São Paulo. Ele ficou um dia preso só, o pai dele foi lá e tirou, ele não tinha entrado na clandestinidade, ainda estudante de medicina. Sobre o Chael, eu sabia que tinha as imagens da autópsia, do cadáver. O IML faz sistematicamente fotografias do corpo, antes de entregar para

a família. Eu sabia que tinha e aí quando encontrei o número da pasta onde estariam as fotos do Chael o IML não queria me entregar. Eu ameacei com processo porque a lei de direito a imagem garantia e aí eles me falaram que estava em aspecto gosmento. Eles abandonaram todos os arquivos no chão, em uma casa velha lá da Lapa e mudou de sede. E aí chuva caiu, o telhado desabou e desde 1969 estava tudo submerso na água. Devia estar gosmento mesmo... então tinha coisa, mas eu cheguei tarde.

Sobre a Lei de Acesso, você acha que ela beneficiou o filme de alguma maneira?

Quando eu comecei a pesquisar não tinha essa lei ainda. A lei não existia e só soube dela tardiamente. Por que antes da Lei de Acesso, o que acontecia, você tinha que ter autorização dos espólios, quando as pessoas já tinham morrido ou das pessoas sobreviventes. Eu já tinha essas autorizações, algumas delas.

Então nenhum desses arquivos você conseguiu por causa da Lei?

Não, teve coisa depois que eu precisei das autorizações, eu não me lembro mais que época eu peguei as autorizações. Eu sei que eu fiquei muito tempo com o telefone da família do Chael e eu não tinha coragem de falar com a mãe dele. Quando finalmente eu liguei, a mãe dele já tinha morrido. E a Dora, quando eu liguei para a mãe, ela estava hospitalizada. Quando a mãe dela me deu autorização ela estava hospitalizada e não saiu mais do hospital, a Dona Clélia. Mas a Lei de Acesso foi muito importante para as pessoas se informarem. Foi uma coisa muito inteligente feita pela Dilma. Por que quando ela foi eleita, a direita ficava insinuando, falando como se estivesse descobrindo a roda que a Dilma foi presa, que ela foi isso e aquilo, contando muita mentira. Então, a partir dessa lei, você tem acesso as informações. Para os historiadores foi muito importante isso. Foi muito importante para a historiografia. Depois, para a divulgação da imagem é outra coisa, realmente precisa da autorização da pessoa. Mas, para o filme, eu tenho que recuperar quando eu tive a autorização dos familiares que eu não me lembro se foi antes ou depois. A lei é de 2012, né? É...eu não me lembro. Eu demorei muito para achar as primeiras imagens. Por que a questão não é só a lei de acesso, é a dificuldade do acesso aos arquivos. Eu passei dois, três anos e eu não sabia se ia ter filme porque eu não achava as imagens. Eu demorei muito para achar essa série de fotografias da prisão da Dora. Demorei muito! Um dia, a Clarissa, que trabalha no acervo chegou pra mim com um envelopinho meio escondido e me mostrou. Eu não tinha ainda autorização. Então quando eu fui atrás da família não tinha lei.

Me conta o seu caminho até o encontro com a Dora?

Ah, foi assim. A Tereza Bastos, minha colega, tinha trabalhado nos arquivos na parte de iconografia, fez pesquisa em fotografia e ela me falou: “ah, você precisa conhecer os arquivos, é muito interessante, você vai gostar”. Eu fui lá com ela, pra ver as fotos dos meus amigos presos. E fui logo lá, COLINA, que era a organização que eu conhecia melhor e fui achando todo mundo que eu conhecia, “quero cópia para mostrar isso aqui pra eles”. Até os erros da polícia, fui achando engraçado, eles colocavam os nomes errados. Eu achei aquilo muito interessante e ao sair de lá eu falei com ela que era preciso fazer um filme. Esse material é muito rico.

Comecei a pesquisar sobre COLINA, eu achei que seria um filme sobre COLINA, que era mais fácil pra mim porque eu conhecia muita gente. Aí, no meio da pesquisa eu folheeí, meio ao acaso. Folheeí todas as pastas, *sui generis*, sem nenhum método, as pastas “Acervos da Polícia Política”. Tem milhares de pastas e fui riscando pra ver o que existia com fotografia. O pesquisador até hoje não tem acesso ao acervo fotográfico porque para você ter acesso a ele, você já tem que chegar com um nome. “*Eu quero as fotos de fulano...*” Naquela época, nem isso. Foto era apenas com autorização das pessoas. Então, era impossível fazer uma pesquisa de acervo fotográfico se você não trabalhasse lá, como era o caso da Tereza. Como eu não trabalhava lá dentro, a única forma de acesso a documentação fotográfica pra mim foi essa: pegar pasta por pasta e ver o que existia como xerox porque nas pastas só tem xerox, quando tem. Os historiadores fizeram uma triagem para preservar o documento fotográfico, separou o texto de imagem. Documentos textuais ficaram nas pastas e os fotográficos foram para um acervo específico. Então, muitas vezes você encontra o documento sem a foto e você pode pedi-la. Muitas vezes você não sabe se aquele documento tem foto, mas a foto existe. A dificuldade não é tanto a lei, mas a dificuldade de preservação e a bagunça também do arquivamento. Por que eu encontrei muita fotografia colada uma na outra. Quando o Reinaldo fala “*ah, eles deviam ter tido mais cuidado*”, eram fotografias coladas uma na outra, arquivadas de uma maneira assim, meio... e o modo que os historiadores e arquivistas receberam isso do DOPS. Eles receberam isso do DOPS dentro de sacos, tudo misturado e bagunçado.

No meio do caminho, folheeí várias coisas e encontrei xerox de fotografias da saída dos “setenta”. Eu vi lá, entre outras fotos, a da Dora. Só que o rosto da Dora é um rosto marcante.

Me chamou atenção pela beleza do rosto, mas não parei, só vi. Tinha uma foto dela em pé, com camisa estampada. Aí, quando fui assistir o *Brazil, report on torture* que eu não tinha visto, eu olhei e falei: “essa moça parece com aquela que eu vi lá na pasta”, voltei na pasta e era ela mesmo. Foi aí que pensei que daria um filme. Fui atrás da história da Dora e fiquei sabendo como o Chael morreu. Depois fui atrás do livro do Reinaldo.

Então a Dora foi a primeira personagem que você encontrou e a primeira imagem?

Foi. Graças ao filme do Saul Landau que me levou até ela. Fui atrás do Reinaldo, descobri o outro filme do Sanz, que não tava ainda na internet na época. Fiquei conhecendo o Sanz e fui atrás do Espinosa depois. Foi assim.

E sobre esses filmes, que estavam perdidos...

Eu tinha o DVD do filme do Landau e o do Sanz, ele me emprestou uma cópia, uma mini-dv, uma beta, eu não cheguei a restaurar porque não tinha dinheiro pra isso. Eu legendei o filme do Sanz e nós fizemos uma mostra com os filmes dele. Não só com esse, mas um outro que se chama *Dora, quando chegar o momento*, que tava em sueco, tinha português, francês, espanhol... o que foi feito foi uma legendagem artesanal. Eu, uma aluna bolsista, a Maria Bulgado e meu monitor. Nós fizemos a legendagem e fizemos a mostra. Não chegou a ser uma restauração, foi uma espécie de *avant première* de um filme que nunca tinha passado no Brasil. Apenas uma vez para um grupo fechado, mas que ninguém conhecia.

E sobre os trechos desses filmes que você usa em *Retratos*, como que foi esse recorte?

O filme do Sanz eu usei quase tudo da Dora, porque a fala dela no filme no Sanz é uma fala diferenciada. Ela não está sendo entrevistada por um jornalista, como é o caso do Landau. Por mais próximo que esse jornalista seja, por mais bem preparado, por mais que ele se identifique com a história que está sendo filmada, com a sorte daquelas pessoas, é uma coisa de jornalista e de jornalista americano. Você vê como ele reconstitui as cenas de tortura, é um negócio terrível, né? Para o espectador e para as pessoas, sobretudo que foram filmadas. Elas estão filmando ali porque elas querem denunciar. É uma outra tortura. Tem uma criança que chora, uma coisa horrorosa. O trabalho do Sanz é outra coisa. Ele tá ali no setenta, ele foi torturado. O Sanz sabe do que ele está falando e ele encena a tortura sem o personagem do torturador e sem o torturado. Ele pede para um ator se coloque ali no pau de arara, numa coisa fabricada. É muito diferente. Como a Dora tem diante dela o Sanz, ou seja, uma outra testemunha, a fala dela não é para um espectador longínquo, distante. Ela está em uma conversa com o Sanz, um

acontecimento pessoal. Ao mesmo tempo que ela está sabendo que ela está falando para o futuro, ela tem ali diante dela um cara que sabe o que ela viveu. Um cúmplice, um camarada, um companheiro. Então a fala dela do filme do Sanz eu me senti à vontade de usar quase tudo.

Inicialmente eu não usava a imagem, porque eu tinha encontrado com o sobrinho da Dora e ele estava fazendo um filme sobre ela na época. Então eu achava que ele tinha por direito utilizar essas imagens. Como o filme da Emília foi lançado e utilizava as imagens da Dora então, eu pensei que agora que todo mundo tá usando eu não vou me privar, né? Não só por uma questão de privação, mas o filme precisava da presença física da Dora, não bastava só a fala dela. Eu tinha poucas fotografias dela, a do momento da prisão que era o momento mais importante da fala dela e na saída, que era o momento da tortura e, eu não tinha imagens. Tinha imagens do momento dela sendo presa, que é essa do cartaz do filme, e dela logo depois, já com a cara quebrada e, as imagens da saída, que são as imagens dela nua e as imagens de corpo inteiro, vestida. Inclusive, aquelas imagens dela nua eu uso no momento da tortura, deixando claro para o espectador que não são imagens do momento da tortura, porque tem a data lá no momento da saída. Ao mesmo tempo ela falava do desnudamento como uma forma de tortura, como uma tática a mais de tortura. Então era importante mostrar essas imagens para a fala dela. A imagem *a posteriori* referendou a fala da Dora. Então era importante vê-la falando e eu acho que trouxe a presença dela pro filme. Ela tá ali em iguais condições com o Reinaldo e com o Espinosa. Ela é um personagem presente, enquanto o Chael tem só a foto dele, não tem voz, não tem nada. Ele fala através do Espinosa e da Dora. Então era muito importante porque a Dora também ela trazia essa denúncia, ela era testemunha da morte do Chael. Era muito importante que ela aparecesse. Então foi assim que foi selecionado.

No filme do Landau tem vários outros momentos que Dora aparece, quando ela está com a Nancy. E nesse filme ela ri muito...

Ela ri de nervoso, ela não ri, ela tem um esgar. Reinaldo fala isso, que ela saiu da prisão com um certo esgar. O Espinosa também falou que não reconheceu a Dora quando ele viu as imagens, a tortura deixou ela muito marcada fisicamente...

Tem uma cena também dela dando um tchau quando ela tá entrando no carro...

No Chile, né? Aquilo foi o único momento, a única imagem ilustrativa que me permiti utilizar porque o Reinaldo falava do Chile e tem aquele plano sequência. Ela vem com o Landau e a

Carmela, dão dois beijinhos, entra no carro e dá um tchauzinho. Foi a única imagem que eu me permiti usar porque a parte do Chile é um momento sem imagem e, no Chile, a prisão se prolonga, a perseguição se prolonga, a tortura se prolonga. Eu queria trazer o Chile. Se eu tivesse alguma imagem dela na Alemanha, mas era uma imagem muito feliz, dela com o Reinaldo no dia que eles foram passear na Alemanha Oriental e eles fizeram uma foto lá. Se eu tivesse achado as fotos da polícia, o Reinaldo conta que eles eram muito vigiados lá, que eles eram filmados, se eu tivesse encontrado isso eu teria usado. A imagem do Landau lá no Chile, foi realmente, porque no momento do Chile era importante. Tem um momento longo do que aconteceu no Chile pelo Reinaldo e, aquela imagem trazia a Dora no Chile. Foi meio instintivo, sabendo dos riscos que aquilo ali causava, o que significava, o risco de cair em uma ilustração. Por que o tempo todo eu montei com esse rigor, aí chegou essa imagem e ela dava tchau e o Reinaldo faz assim com a mão: tem um *raccord*, eles se encontram lá na montagem.

Eu vejo essa imagem como um gesto de despedida a nós. Ali ela começa a se despedir do filme, né?

A gente já está no final do filme, né? Eu gostei disso! Eu queria falar mais do Chile, porque foi um trauma para essa geração. O Sanz fala, eu vivi três golpes já. O de 2016 foi o terceiro na vida deles. Então foi mais isso, trazer a presença dela no Chile e, ao mesmo tempo, aquela imagem no Chile trazia também uma espécie de esperança. Parece que ela recuperou a juventude dela, a crença no projeto político. Ela está realizada fazendo aquele trabalho social no Chile, ela ia fazer uma coisa meio revolucionária no campo da medicina que era juntar psiquiatria com ginecologia que foi a área que ela começou a se especializar na Alemanha. Olha que coisa bacana: medicina social, psiquiatria e ginecologia. Ali estava começando um outro mundo e veio um outro golpe. Foi por isso que me permiti. Mas na hora da montagem eu descobri uma coisa que só a montagem permitiria, que foi esse encontro, das mãos com o Reinaldo, tem um *raccord* inesperado. Eu montei depois que eu vi.

Anita, sobre os negativos que você encontrou e a comprovação do assassinato do Chael. Ela acontece na fotografia por um descuido da polícia em abrir mais o plano?

Tem isso, mas não só isso. A prova do crime do Chael tem pelo menos três evidências: uma delas é o testemunho do Espinosa. O laudo de necropsia é um negócio impressionante. Eu peguei aquele laudo e fiz um trabalho, um estudo daquele laudo junto com amigo que é médico, cirurgião. Eu pedi pra ele ler e me explicar o que era cada um daqueles termos. Quando chegou um momento da leitura, ele leu e disse “tinha médico na tortura” e eu perguntei como ele sabia.

Ele me respondeu: “seis pontos de sutura de fio de seda no maxilar na região mentoneira” - que era a região do queixo - e só um médico poderia fazer isso. Então durante a tortura ele foi remendado pra continuar a ser torturado. Aquele documento ali já era o bastante pra incriminar todos os torturadores. Foi um documento lavrado pelo Hospital do Exército pra onde ele foi levado. Ele foi assassinado na Vila Militar. De lá, o corpo foi levado para o Hospital do Exército para fazer um laudo de necropsia, um atestado de óbito, pra depois mandar pro IML. O mandaram pra lá e um dos chefes da tortura, o que forjou o documento, Lauria, ele tentou, segundo o Espinosa, subornar as regras do hospital para que ele dissesse que ele chegou vivo, mas ele não consegue e os caras não estavam sabendo de nada, lavram aquilo ali. O médico que estava de plantão mandou fazer uma necropsia como se fosse qualquer morto. E o morto ali está trucidado, está em pedaços. Ninguém morre ali, daquele jeito, em uma troca de tiros da polícia sem nenhum tiro no corpo. Aquilo ali já é um documento suficiente. É com base naquele documento que a morte do Chael foi denunciada no mundo. Tanto na Veja quanto na mídia europeia.

E que salvou o Espinosa...

É, exatamente. Os negativos já tinham começado a amarelar, eles são bonitos, tem um amarelado em baixo, às vezes em cima, aquele enquadramento, plano aproximado e cintura. Aquilo ali eu acho que era de praxe, eu não comparei com outros negativos, é uma investigação interessante a fazer. Mas eu acho que era de praxe, eles faziam aquele tipo de enquadramento mesmo, às vezes para não ficar muito próximo do prisioneiro, agora que tô pensando nisso. Devia ter uma distância mínima que eles deviam ficar, por segurança... eles faziam a foto mais aberta e depois, reenquadrava. O que eles distribuíam para as agências de informação era a foto reenquadrada, 3x4, jamais o plano aproximado cintura, só o plano aproximado peito. O que achei primeiro foi a série em plano aproximado peito. Muito tempo depois eu achei, junto, em outro envelopinho, os negativos. Quando eu olhei contra luz que eu vi, eu não acreditei. Aquilo ali respalda caso alguém tivesse mais alguma dúvida. E, além disso, havia os documentos do Lauria que encontrei também, tentando desmentir e se prevenir no documento do próprio Hospital do Exército... aquelas mentiras todas que ele inventou. Então tem esse documento falso que testemunha essa atrocidade. Então tem três documentos e mais o testemunho oral do Espinosa. Foi muito importante o testemunho oral do Espinosa porque ele morreu em 2018 e ficou esse testemunho dele. Não deu tempo de fazer outro filme com ele, que era o seu sonho, sobre os feitos da guerrilha. O filme que ele tanto queria.

Você levou esses negativos para a Comissão Nacional da Verdade, não foi?

Foi. Teve uma sessão em janeiro de 2014. Nesse mês a CNV convocou os torturadores do Chael e o Espinosa. Eles fizeram junto com outras pessoas que foram torturadas e que sobreviveram à tortura na Vila Militar, onde o Chael foi assassinado. Várias pessoas que sobreviveram à tortura nesse local – não foram muitas – foram lá reconhecer o lugar como centro de extermínio. Eu fui acompanhando o Espinosa e a CNV. A Comissão convocou no dia seguinte, teve uma sessão pública, para um julgamento simbólico para levantar toda essa história. Tinha também a história do Santa Maria, presidente da OAB que agora tá dando essa confusão toda. Tinha esse caso também porque a irmã dele foi torturada lá. E, nesse dia, a CNV não tinha nenhum dos documentos, tinha apenas o Espinosa e o conhecimento do laudo de necropsia. A foto eles não tinham conhecimento e eu que levei.

A partir da pesquisa do filme? O filme já estava pronto?

Isso, em 2014. O filme já estava pronto. A pré-estreia foi em setembro de 2014, no cinquentenário, mera coincidência. 7 de setembro estava lá com a exposição, cheio de black block, foi muito bom. Foi muito legal, o Espinosa estava muito feliz, ele ficou muito feliz com esse público. Foi uma das exposições mais concorridas do RJ, foi muito bom. Foi um momento já de uma certa tensão daquelas manifestações, algumas prisões já sendo feitas, então era muito tenso. A gente sabia que haveria um golpe a qualquer momento.

Essa era uma das minhas perguntas, sobre o contexto em que o filme foi gestado.

Foi um momento tenso demais. Quando começou eu não imaginava isso. Comecei com um desejo nobre, de professora, de quem vai começar um filme para os alunos que não sabem nada sobre a ditadura, porque eu ficava chocada com a desinformação. Eu cheguei no Rio, em 2009, voltando da França e eu ficava chocada com a inocência dos estudantes, eu precisava fazer alguma coisa e foi aí que eu resolvi pesquisar esses arquivos e fazer o filme. Mas, no meio do caminho, a coisa foi ficando muito séria. Em 2014 quando o filme saiu as manifestações já tinham tomado outro rumo, já estavam completamente ocupadas pela extrema direita.

Outra coisa que eu queria te perguntar é sobre a denúncia da Dora. Ela denuncia o assassinato do Chael em um documento escrito que contém as torturas que ela sofreu. Está naquele relatório de Mortos e Desaparecidos de 1995. Comparando esse relato

escrito com o que ela fala no filme do Sanz, em 1971, ela reduz muito no testemunho, principalmente sobre o que ela passou. O documento revela atrocidades, é assustador.

É, eu queria ter trabalhado isso, mas não deu tempo... e, tinha que alguém ler esse documento, mas quem? Espinosa? Achei que podia ser uma coisa que violava a intimidade dela porque ela fez aquilo por escrito. Ela tinha que estar viva. É igual as fotos dela nua, como usar aquilo ali? A irmã dela disse que eu podia usar o que eu quisesse, que tinha total confiança, mas eu não podia usar as fotos dela nua. A forma que eu encontrei pra usar foi aquela ali porque eu precisava ao mesmo tempo usar. A Marta foi ao Rio umas três vezes pra achar aqueles enquadramentos. Ela ficava trabalhando aqui e eu lá. A gente trocando imagens pela internet, foi muito difícil. Tinha um risco de sensualizar aquela beleza, algo tão sórdido e tão cruel.

E só havia uma imagem dela nua?

Na verdade, eu não tenho aqui pra te mostrar, mas ela de frente, de costas e de perfil. Um tríptico. Frente, costas e perfil. Foto retangular, ela de corpo inteiro e de calcinha. Só de calcinha.

E em todas essas ela desvia o olhar, né?

Todas.

Você fez um roteiro, Anita?

Na verdade, quando eu fui filmar eu já tinha todo o filme na cabeça. Eu já tinha o filme todo montado. Eu não sabia o que o Reinaldo e o Espinosa iam falar, mas eu sabia o que eles não iriam falar, o que não ia estar no filme. No filme eu queria que eles falassem, o Reinaldo da morte da Dora e o Espinosa da morte do Chael. Pra mim, o filme era isso, dois vivos que iam falar de dois mortos. Eu sabia a ordem das sequências porque ia ter uma ordem da filmagem, na ordem cronológica dos acontecimentos históricos, eu ia seguir essa ordem. Tinha uma estrutura ali, um roteiro prévio. Eu já tinha feito até alguns ensaios de montagem, mesmo antes de filmá-los. Eu tinha pensado muito porque eu já tinha as imagens todas, eu filmei com muita antecedência, então já sabia na ordem como elas iam entrar no filme. Todas as variações, o tamanho de filme que eu podia ter. Eu não tinha imagem para além de uma hora e dez. Eu só não sabia o que eles iam dizer, mas eu sabia assim, que eu ia começar com o Espinosa contando a prisão, que a Dora ia dialogar com o Espinosa, que iam ser aquelas imagens do momento da prisão... Ah, aquelas imagens do arsenal encontradas pela polícia veio do Superior Tribunal Militar também, na última hora. Eu acrescentei no final. Aquela parte da Dora que foi seguida

não existia, mas já estava tudo naquela ordem já. Eu sabia que a parte do Espinosa ia terminar na hora que o Espinosa ia embora, não sabia que ele ia falar que ela ia embora...

Você não esperava que o Reinaldo levantasse no final?

Não! Aquilo foi um dos presentes do acaso. Quando você prepara demais, o Labarthe, que é um cara que eu adoro, fala isso, que tem dois tipos de cineasta, em francês tem duas palavras, o caçador e o que faz a armadilha. O *chasseur*, o caçador, é o que vai atrás, o cineasta do cinema direto. O cineasta do dispositivo fica na espreita esperando a presa passar, faz a armadilha e espera. Eu sabia que eu tinha um dispositivo ali que funcionava ou que não ia funcionar de jeito nenhum, mas era o que eu tinha e eu tinha que contar com isso. E aí, de repente, o Reinaldo se levanta. Quando ele levantou foi uma tensão muito grande, porque eu estava filmando pela primeira vez com o Alexandre no som e o Marcelo na câmera e eu nunca tinha trabalhado com eles. São dois colegas da faculdade que eu convidei pra fazer o filme comigo fora do horário de trabalho deles. Nós filmamos o Reinaldo no dia 7 de setembro. O Espinosa nós também filmamos no domingo, saímos daqui na sexta à noite, filmamos no sábado e voltamos domingo.

O Marcelo reproduziu um estúdio fotográfico comigo dentro do Arquivo. Nós montamos um pra fazer a reprodução dos acervos todos...

O que você fez? Eu não entendi...

Nós montamos um estúdio dentro do Arquivo Público, em uma mesa de trabalho e lá a gente fez uma câmera escura e montamos uma *table top* com a câmera de cabeça pra baixo. Embaixo tinha um vidro para a fotografia ficar bem colada. A gente tampava, fazia uma câmera escura com iluminação lá dentro e reproduzia cada fotografia nesse esquema. Só que o Arquivo fechava quatro da tarde. Todo dia a gente tinha que montar essa barraca toda.

Bom, então eu estava lá com esses dois quando o Reinaldo desapareceu lá atrás da parede. Eu não podia respirar, porque o medo que eu tinha era que eles desligassem os aparelhos. Fiquei numa tensão muito grande com medo deles desligarem, e eles não desligaram. 42 segundos depois o Reinaldo volta e termina o filme ali. Foi a última coisa que a gente filmou. No final, ele conta como eles foram perseguidos lá na Alemanha e tal, depois da morte da Dora, da banana que ele deu à polícia alemã quando eles deram o passaporte pra ele – mas isso está numa cartela só. Quando terminamos tudo, fomos embora e o Fernando falou assim: “nossa, eu fiquei

com tanto medo que você desligasse”. Então eles também estavam totalmente entregues a situação!

Então só pra confirmar, primeiro você filmou o Reinaldo e depois o Espinosa?

Foi. Reinaldo nós filmamos dia 7 de setembro de 2013 e o Espinosa em outubro de 2013, lá em Osasco, São Paulo, na casa dele. Em novembro eu voltei a São Paulo para fazer a gravação só do áudio da leitura do laudo de necropsia. Você pode ver que a voz ele está diferente, ele estava rouco no dia que eu cheguei lá. Não era a mesma voz, ali eu fui sozinha, eu mesma que fiz.

Anita eu queria te ouvir, a partir do contato que você teve com o Reinaldo e o Espinosa, o que foi o suicídio da Dora pra você.

É difícil, né? Até para o Reinaldo é difícil saber porque a Dora se suicidou. Ele fala isso no filme, tem várias razões, tem a formação familiar rígida, sequelas da tortura, a relação dela com ele que não era fácil. Tem o fato dela ser psiquiatra e psicanalista e saber o que estava acontecendo com ela, que aquilo era um processo, não um surto... e tem coisas que ele falou que não podia contar. Então é muito difícil você saber o que significa um suicídio, né? É uma pergunta sem resposta. O que nós, externamente, exclusivamente de um ponto de vista histórico podemos analisar é, de um ponto de vista da história, da grande história da ditadura. Eu só posso ver isso aí em um conjunto de vários suicídios de presos políticos que passa pelo da Dora e do Frei Tito - que foi mais ou menos na época. Tiveram vários outros. Teve um recentemente, enquanto eu fazia o filme, que é o Marcão. Tem muitos casos e eles continuam acontecendo. O suicídio é algo que não conseguimos explicar nem julgar. É um ato extremo. Por mais que o Reinaldo diga que tem muitas variantes do suicídio da Dora. Aquela que nos diz respeito enquanto espectadores de um filme, cidadã da história, leitor da história, alguém preocupado pelo passado é a própria história. Algumas pessoas conseguem contornar e outras não... as pessoas que eu conheci que foram torturadas se apegaram muito aos filhos para sobreviver. Muitas delas fizeram filhos e filhas para sobreviver. Reinaldo fala que os filhos foram a Disneylândia dele. Ele viveu em função das filhas.

O livro dele também como forma de elaboração...

É, mas ele tem que ter mais que isso pra aguentar. Então é o limite de cada um, em função do que cada um viveu, do que cada um é... Não sei responder isso não, não sei mesmo. Não tem jeito de fazer.