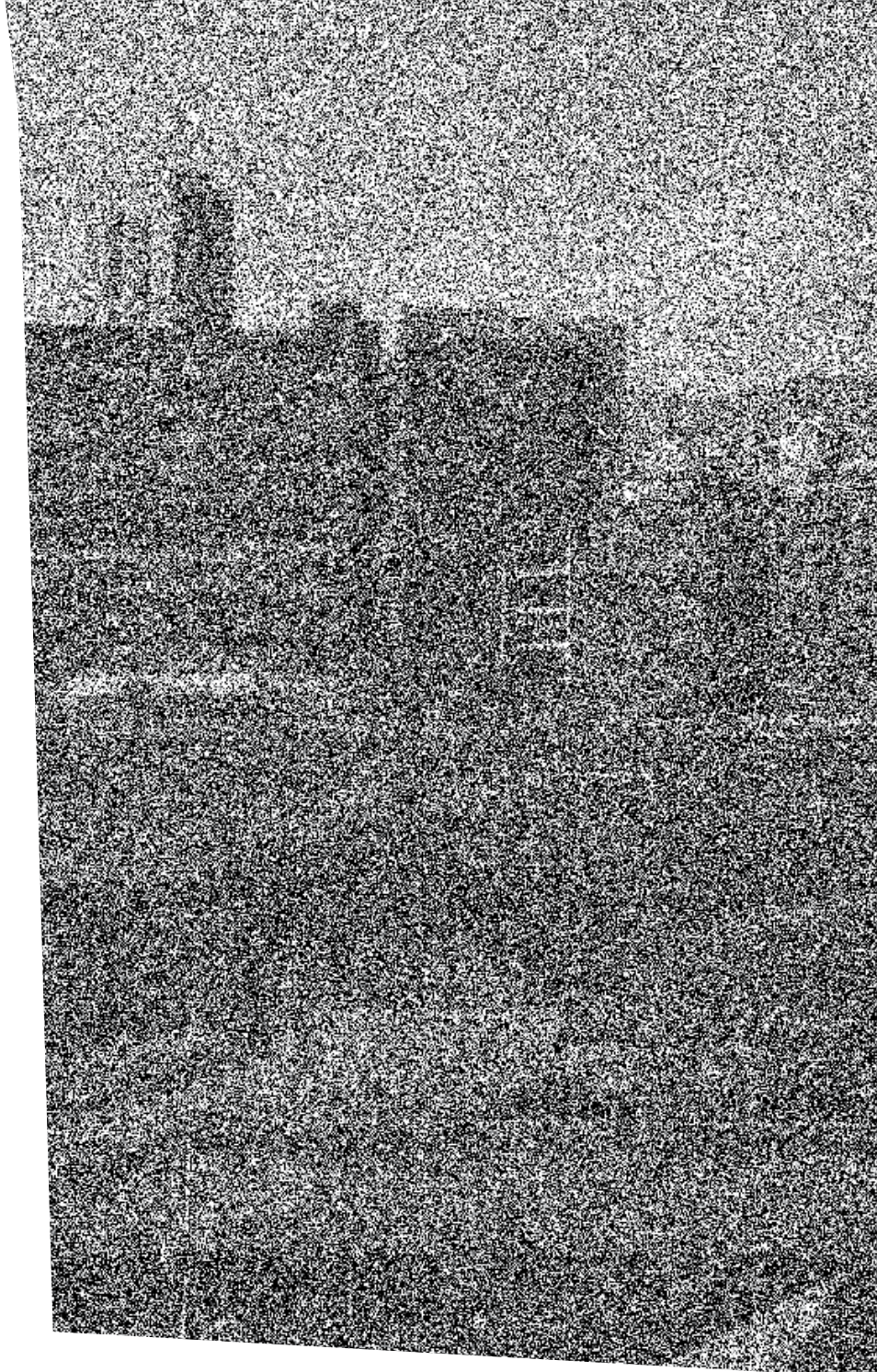


A
DITADURA
NA
TELA

o cinema documentário e as
memórias do regime militar brasileiro

Carolina Dellamore
Gabriel Amato
Natália Batista (orgs.)

**A
DITADURA
NA
TELA**





**A
DITADURA
NA
TELA**

o cinema documentário e as memórias
do regime militar brasileiro

Carolina Dellamore, Gabriel Amato e
Natália Batista (orgs.)

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Belo Horizonte 2018

“Por que buscamos fontes orais? Por que trabalhamos com elas? Não só porque as pessoas que entrevistamos possuem informações de que precisamos que nos interessam. É mais do que isso. É porque há uma relação profunda, uma relação muito intensa, entre a oralidade e a democracia.”

(PORTELLI, 2016, p. 132)

Pode soar estranho apresentar uma obra sobre “ditadura” destacando a importância da “democracia”. Mas esse par conceitual – ditadura/democracia – é a essência da proposta do trabalho que Carolina Dellamore, Gabriel Amato e Natália Batista apresentam nessa coletânea, resultado de três anos de trabalho num projeto de extensão conduzido no Núcleo de História Oral – NHO/FAFICH/UFMG.

O objetivo do projeto é refletir sobre os diferentes usos que as fontes orais vêm tendo na produção documentária sobre a ditadura militar no Brasil – exercício que foi feito em seis edições do projeto “*A ditadura na tela*”. Em equipamentos culturais da cidade de Belo Horizonte, dialogando com um público interessado em temas políticos, culturais e artísticos, diferentes pesquisadores analisaram como diversos sujeitos sociais vivenciaram e narra(ra)m os anos de arbítrio. Vozes de variados timbres e tons informaram sobre experiências da sociedade brasileira. Em pauta, nos debates, os conflitos, as negociações, as acomodações, as resistências – encontros e desencontros entre projetos e representações sociais de ditadura e democracia naquele período e nos que o sucederam.

Cada sessão de debates, tratando de temáticas históricas específicas, tomava como objeto central as formas narrativas que, por um lado, cada sujeito (conceito tomado individual e coletivamente) escolhia para trazer suas experiências para o presente, e, por outro, como cada produção documentária escolhia dar a essas narrativas. Como protagonistas, portanto, os testemunhos, os depoimentos, as entrevistas, as “falas”, produtos de diálogos num projeto de pesquisa. Com quaisquer dessas denominações, as fontes orais – que há quase três décadas são a inspiração, a um só tempo objeto e objetivo, das equipes de pesquisadores que construíram a trajetória do NHO/FAFICH/UFMG.

Com relação à história desse Núcleo de pesquisa, o projeto de Dellamore, Amato e Batista traz uma novidade: uma reflexão sobre os *usos do passado* em narrativas históricas costuradas por fontes orais produzidas por/para/sobre/com diferentes públicos. Na definição de Ricardo Santhiago (2016), uma experiência de História Pública, na qual

os espectadores tentaram desatar os nós entre ditadura e democracia no nosso passado recente, traduzidos nas batalhas de memória.

Mais um produto dessa experiência, a coletânea que você tem em mãos nos dá o prazer de convidá-lo a compor um novo público, ora leitor, nessa tentativa de desatar os tais nós. Prazer, sim, visto que essa operação parece essencial para a compreensão do nosso presente – tempo que parece teimar em polarizar “democracia” e “ditadura”, subtraindo essência de complementaridade conceitual dos dois termos, por meio da radicalidade de projetos políticos.

Está feito o convite. Desatemos, juntos e sempre, esses nós. Como diria Portelli: por isso buscamos as fontes orais, por isso trabalhamos com elas.

Miriam Hermeto

Diretora do Núcleo de História Oral – NHO/FAFICH/UFMG

PORTELLI, Alessandro. História oral e poder. In: SANTANA, Antonia Neide Costa; FERREIRA, Diocleide Lima; SILVEIRA, Edvanir Maia da (orgs.). *Espaço, Cultura e Memória: integrando visões da cidade*. Fortaleza: EdUECE, 2016.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: In: MAUAD, Ana Maria et ali. (orgs.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

Com a missão de preservar e disseminar os registros audiovisuais e a cultura cinematográfica de Belo Horizonte, o Museu da Imagem e do Som (MIS-BH) cumpre hoje o papel de guardião da memória audiovisual da cidade. Seu acervo, composto por mais de 90 mil itens, reúne desde imagens produzidas nas primeiras décadas da capital mineira até filmes relacionados à produção contemporânea, passando pelo período compreendido entre 1964 e 1985, que corresponde à ditadura militar no Brasil. O esforço empreendido pela equipe do Museu da Imagem e do Som hoje, juntamente com seus parceiros, volta-se cada vez mais para a ampliação do acesso à história e à memória presente nesses arquivos.

Em parceria com o Núcleo de História Oral da Universidade Federal de Minas Gerais, o Museu da Imagem e do Som, através do MIS Cine Santa Tereza, pôde exibir, entre 2014 e 2017, durante as mostras *A ditadura na tela*, filmes fundamentais sobre o processo ditatorial no Brasil, em sessões que promoveram o contato do público com pesquisadores da área. Parceria que se desdobra nesta publicação, vindo ampliar e sedimentar as discussões lançadas ao longo das mostras, e intensificar o diálogo entre críticos, cineastas, historiadores, espectador e público leitor.

Mais do que simples registros ligados ao passado, as imagens da ditadura militar no Brasil se apresentam sempre de forma dinâmica e em relação dialética com o presente. A cada nova abertura, a cada exibição, a cada pesquisa ou publicação, propõem-se análises, leituras e interpretações que trazem diferentes perspectivas. Nesse sentido, o acervo fílmico precisa ser revisto e revisitado continuamente, sem jamais perdermos de vista a condição pulsante que o mantém vivo: a força que exerce sobre a nossa compreensão de mundo. Trazer de volta o tema da ditadura militar, o golpe de 1964, a opressão aos movimentos estudantis e grevistas, a censura à imprensa e às manifestações artísticas da época torna-se urgente e fundamental para que tenhamos clareza das relações de poder que estão em jogo hoje.

Convidamos o leitor a refletir sobre as imagens e as memórias por elas lançadas, mirando sempre no movimento duplo que elas proporcionam. Imagens que atravessam os tempos, sobrevivendo a um processo de apagamento, e que são, ao mesmo tempo, aquilo que nos lança do presente de volta ao passado, oferecendo-nos uma dimensão reflexiva do processo histórico.

Siomara Gomes Faria

Diretora do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte

Agradecimentos

Este livro é resultado de um trabalho coletivo, que contou com a colaboração de muitas pessoas ao longo de vários meses. Por isso, após tantas discussões que pautaram a organização desta publicação, não menos importante é agradecer. Aos autores e às autoras que prontamente aceitaram os convites para participar da mostra e para compor o livro. Aos diretores, produtores e distribuidoras que autorizaram a exibição dos documentários e a todos os comentadores que passaram pelas seis edições da mostra. Ao Rafael Amato, que transformou as ideias em materialidade. Aos professores Miriam Hermeto e Rodrigo Patto Sá Motta, pelo apoio e incentivo. À equipe do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS) pela parceria, em especial a Marcella Furtado, Isabel Beirigo, Victor Louvisi, Siomara Gomes Faria, Ana Amélia Lage Martins e Alexandre Costa. Ao Centro de Referência da Moda de Belo Horizonte (CR-Moda) e ao MIS Cine Santa Tereza por acolherem a mostra em seus espaços. À Diretoria de Extensão da Fundação Clóvis Salgado pelo espaço na realização do curso que ministramos em 2015. Finalmente, ao público que participou de todas as edições da mostra *A ditadura na tela*, fomentando várias discussões e transformando as exposições em espaços de compartilhamento de conhecimento.

Carolina Dellamore
Gabriel Amato
Natália Batista

11
25
43
61
81
103
123

A Ditadura na Tela:
questões conceituais

Carolina Dellamore

Gabriel Amato Bruno de Lima

Natália Batista

Repare Bem (2012) e as estratégias de construção da memória em diálogo com o Estado brasileiro: o caso da Comissão de Anistia

Juliana Ventura de Souza Fernandes

“A UNE somos nós”: a construção de uma memória social nostálgica da resistência à ditadura no documentário *Memória do movimento estudantil* (2007), de Silvio Tendler

Gabriel Amato Bruno de Lima

Censura, homossexualidades e resistência na narrativa cinematográfica de *Cassandra Rios: a safo de Perdizes* (2013)

Ana Marília Menezes Carneiro

“*Está tudo parado*”: imagens do movimento grevista no documentário *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade

Carolina Dellamore

“Esquecidos, celebrados, geniais”: reconfigurações do campo historiográfico a partir do documentário *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez

Natália Batista

Passados cinzentos, memórias tingidas: o mosaico histórico de *Tropicália* (2012)

Davi Aroeira Kacowicz

141

“Uma resposta de vida” à ditadura militar brasileira: memórias femininas no filme *Que bom te ver viva* (1989)

Débora Raiza Carolina Rocha Silva

159

Memórias do chumbo: o futebol nos tempos do Condor (2012) – documento histórico ou panfleto político?

Marcus Vinicius Costa Lage

181

As batalhas pela memória da ditadura em *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009): discursos emergentes, leituras subterrâneas

Bruno Vinicius de Moraes

203

O ato de lembrar a militância sob a ótica feminina: o caso do documentário *Subversivas* (2013)

Isabel Cristina Leite

219

Testemunho filmado e montagem direta dos documentos

Anita Leandro

235

BH em movimento: memórias da ditadura militar na capital de Minas Gerais presentes no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS)

Marcella Furtado

**A Ditadura na Tela:
questões conceituais**

“Mesmo que o olhar histórico ou artístico ainda pudesse transformar a prosa dos resíduos na poesia da recordação, ainda assim restariam muitas coisas que não se querem resgatar, ou que não se podem resgatar”.
(ASSMANN, 2011)

A ditadura militar é um *passado presente* na sociedade brasileira. Ligamos a televisão e, ao zapear diferentes canais, não é difícil nos depararmos com reportagens, entrevistas ou filmes sobre o assunto. Problematicado o estatuto do tempo presente como objeto da História, cada vez mais o tema da ditadura é tratado nas salas de aula da educação básica ou superior. Conversamos nas mais diferentes situações sociais, e muitos têm o quê dizer sobre o tema – tanto que, não raro, afirmações próprias do senso comum, como “na ditadura não havia corrupção”, são a causa de conflitos familiares e acaloradas discussões. Na política institucional, a instrumentalização de aspectos dessa temporalidade são frequentes: um deputado explicita uma memória positiva do regime e legitima, sem pudores, a violência política em seus discursos; uma candidata publiciza o seu passado guerrilheiro em sua propaganda eleitoral; um senador diz que, em nome da “pacificação nacional”, é melhor esquecer os “anos de chumbo”. Romances, livro-reportagens e documentários são produzidos, lançados, consumidos, debatidos. Em meio a tudo isso, o Estado brasileiro, pressionado por movimentos sociais e por setores conservadores, coloca em prática uma (ainda tímida) justiça de transição.

As experiências das mulheres e dos homens que viveram o regime de exceção iniciado em 1964 são, portanto, alvo de largo interesse. Diferentes sujeitos sociais e diversas narrativas disputam a construção de “verdades” sobre a ditadura. Mas a memória (prática social construtora de identidades e base de projetos políticos no presente) parece se sobrepor à historiografia (prática intelectual com método próprio, preocupada em compreender a historicidade das ações humanas) nessa disputa¹. Diante desse contexto, iniciamos, em parceria com o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, uma mostra de cinema-documentário sobre a ditadura em 2014 – ano do cinquentenário do golpe civil-militar de 1964,

1. O debate sobre as relações (de oposição, complementaridade, sobreposição, aproximação etc.) entre memória e historiografia é longo. Para a posição aqui adotada, cf. MENESES, 1992, p. 22-23.

portanto momento especialmente propício para a reflexão sobre o tema. Nossa expectativa era a de oferecer contribuições, a partir de nosso lugar social de historiadores acadêmicos, às reflexões críticas sobre os anos de ditadura. Nossa intenção era, também, a de ocupar espaços culturais da cidade, promovendo um diálogo tanto com pessoas que viveram as décadas de 1960 a 1980 quanto com pessoas mais jovens interessadas em conhecer melhor esse período de nossa história.

Seis edições da mostra de cinema-documentário *A ditadura na tela* foram organizadas entre 2014 e 2017, primeiro no Centro de Referência da Moda de Belo Horizonte e, num segundo momento, no MIS Cine Santa Tereza. Foram exibidos 22 documentários. Cada sessão contou ainda com comentários feitos por pesquisadores convidados pelo Núcleo de História Oral da Universidade Federal de Minas Gerais e com um debate com o público presente. Uma média de trinta e cinco pessoas participaram de cada exibição, totalizando mais de 700 participantes ao longo das seis edições da mostra. Os temas, linguagens e perspectivas dos documentários selecionados eram variados: iam desde a luta armada até a imprensa alternativa; do documentário de estilo direto, com uma narração expositiva em *off* e a incorporação de entrevistas, até o cinema participativo, em que o diretor aparece e se posiciona em tela; de memórias mais conciliatórias e hegemônicas sobre a ditadura até recordações invisibilizadas devido a preconceitos sociais ainda presentes, como a LGBTfobia ou o racismo.

A curadoria dos filmes, bem como a proposta que fizemos aos historiadores e pesquisadores de outras formações convidados a dialogar com o público da mostra, partiu de três pressupostos e objetivou apresentar um argumento sobre a produção de documentários com a temática da ditadura. O primeiro pressuposto provém dos estudos historiográficos da memória, mais especificamente da metodologia da história oral. Ele nos levou a tratar os documentários como trabalhos de recordação interessados na construção de identidades e de projetos políticos no tempo presente de sua produção, implicando em lembranças, silêncios, não-ditos, ressentimentos, esquecimentos. Afinal, como lembra Michael Pollack, “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional” (POLLAK, 1989, p. 11). Importava, portanto, pensar como os filmes tornavam públicas, em linguagem audiovisual peculiar, maneiras de se recordar a ditadura, ao mesmo tempo em que se configuravam como e engendraram novas produções memorialísticas.

O segundo pressuposto que adotamos decorre dos estudos da teoria cinematográfica, mais especificamente da visão lógico-analítica sobre o cinema não-ficcional. Como afirma Fernão Pessoa Ramos ao se questionar sobre o estatuto do gênero de filme documental diante do cinema atuado ou de ficção, os documentários apresentam “uma forma específica de representação, composta por enunciados sobre o mundo, caracterizados como asserções” acerca de “aspectos diversos do mundo que nos cerca”. Essas “proposições” constituem as narrativas documentárias em sua diversidade, o que é complementado com a questão da indexação do cinema-documentário. Ou seja, nós – espectadores – somos dotados de um “saber social prévio” que nos faz compreender o estatuto do filme documental como particular (RAMOS, 2001, p. 196-200). A partir dos objetivos de seus realizadores e do repertório de imagens mobilizado por um documentário, sabemos que estamos diante de um filme ligado ao compromisso de exploração da realidade, ainda que aberto à criatividade e à subjetividade.

Por fim, o terceiro pressuposto diz respeito à conformação cultural do tempo presente da produção dos documentários que exibimos – e que, em alguma medida, é também o nosso tempo presente. Segundo Andreas Huyssen, o período entre a década de 1980 e os anos 2000 deu lugar a uma cultura e a uma política de fixação pela memória. A derrocada das ditaduras na América Latina, a queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim do regime do *apartheid* na África do Sul proliferaram as narrativas, lugares e produções memorialísticas nas mídias, na arquitetura, na literatura. Huyssen afirma que, “para onde quer que se olhe, a obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento” (HUYSSSEN, 2000, p. 19). Esse processo foi denominado por Beatriz Sarlo de “guinada subjetiva”, tendo em vista que a identidade dos sujeitos e a verdade que se constrói por meio do testemunho pessoal se tornaram fonte de saberes específicos (SARLO, 2007, p. 18-19). Na mostra de cinema *A ditadura na tela*, importava, dessa forma, entender que lidávamos com uma produção cultural e com uma expectativa do público ligadas de maneira particular à essa cultura da memória.

2. A metáfora é de Michel Pollak (1989, p. 9) e diz respeito às práticas sociais da memória de uma forma ampla, mas a adotamos aqui para analisar o cinema-documentário de forma particular.

A reflexão sobre esses três pressupostos nos levou à conclusão de que os documentários *enquadram*² as memórias da ditadura, dispondo na tela de cinema uma seleção de lembranças dos sujeitos sociais que viveram o regime iniciado em 1964 por meio de estratégias próprias da linguagem do cinema-documentário (a narração em *off*, a utilização de entrevistas, a colagem de material de arquivo etc.). A partir dessas discussões, formulamos um argumento que balizou a curadoria dos filmes. Desde ao menos o final da década de 1970, a história-vivida da ditadura militar brasileira tem sido objeto de trabalhos memorialísticos em diferentes suportes que, em conjunto, compartilham o objetivo de construir significados socialmente aceitos para essas experiências. Como grupos sociais e sujeitos históricos diferentes viveram de maneiras particulares a ditadura – a depender de seus marcadores sociais de diferença específicos (classe, gênero, raça, geração, sexualidade etc.), de seus posicionamentos políticos e de trajetórias individuais – as maneiras de elaborar no tempo a experiência de ter vivido a ditadura também são múltiplas. O cinema-documentário ocupa um lugar central nesse processo, na medida em que incorpora determinados testemunhos e os divulga para um público mais amplo. Logo, importava explicitar a multiplicidade de “vozes dos documentários” produzidos sobre a ditadura. Isto é, importava, conforme Bill Nichols (2005A, p. 50), debater “aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele [o documentário] nos fala ou como organiza o material que nos apresenta” por meio da “interação de todos os códigos de um filme”. Evidencia-se “uma forma distinta de envolvimento com o mundo histórico” (NICHOLS, 2005B, p. 74.) – seus compromissos com a construção social da memória sobre o regime militar –, a partir do registro da maneira como os sujeitos falam, agem e lembram desse passado no presente.

Consideramos que o campo cinematográfico, especificamente o cinema-documentário do qual tratamos nesta publicação, não se encontra alheio às discussões sobre a memória do regime militar fomentadas pelo conhecimento histórico e pela memória social. Este livro pretende discutir memórias representadas no cinema-documentário e isto significa dizer que as disputas de memória aqui travadas fazem parte de um amplo e antigo debate sobre o passado ditatorial em duas frentes: a memória social construída em torno do regime e o conhecimento histórico. Não se pretende dizer com isso que o cinema-documentário é uma reprodução da dinâmica social, mas, sim, que ele está em constante diálogo com o

contexto em que é produzido, participa dele e intervêm nas disputas pelo passado realizadas no presente.

Existem singularidades nas formas de se lembrar deste passado, assim como nas diversas e, por vezes, divergentes memórias construídas sobre este período. De acordo com Marcos Napolitano (2014, p. 315-318), as vozes críticas ao regime começaram a reconstruir suas narrativas ainda nos anos 1970, sendo o resultado deste processo a construção de uma *memória hegemônica*³ sobre a ditadura. Ela é fruto da união improvável de liberais dissidentes com comunistas críticos. Segundo ele, “para os primeiros, funcionou como alibi para eximirem-se das responsabilidades históricas na construção de um regime autoritário e violento. Para os segundos, funcionava dentro da estratégia de ocupar espaços, denunciar e deslegitimar a ditadura”. Esta perspectiva foi divulgada nas pesquisas acadêmicas, na imprensa liberal e nos meios de comunicação. Nesse sentido, poucas vozes defendem o legado do regime, e por isso, os militares teriam perdido a batalha da memória diante desse relativo “consenso” em torno do passado. Celso Castro (2008) formula conclusão semelhante em estudo em que analisa a memória dos militares. Ele afirma que os militares alegam sofrer preconceito por sua memória positiva da ditadura e relata histórias de que eles são impedidos de socialização pela condição militar. Ou seja, se ganharam a batalha política, perderam no campo da memória social e histórica.

E, nas batalhas de memória, diversas “armas” são utilizadas: biografias e autobiografias, literatura, teatro, cinema e também artigos jornalísticos. Ao tratar de cinema e ditadura, Mauro Ventura escreveu no *O Globo*: “Os guerrilheiros estão saindo da clandestinidade. Depois de chegarem ao poder, os ex-militantes de esquerda começam a ocupar uma nova trincheira: o cinema” (VENTURA, 2005). A metáfora talvez seja um pouco exagerada, imaginar guerrilheiros saindo da clandestinidade em 2005, ano em que o artigo foi escrito, mas concordamos com o autor quando ele afirma que o cinema pode e tem sido uma trincheira a ser analisada nessa batalha de memórias. Em relação ao cinema-documentário, foco desta publicação, é possível verificar um aumento significativo no número de produções sobre a ditadura militar que se utilizam dessa

3. De acordo com o autor, uma memória hegemônica não se confunde com uma história oficial. A segunda é resultado de um trabalho dos grupos políticos que ocupam o poder, seja ele político ou econômico. Ela é produzida pelo Estado, buscando a legitimidade de determinado conhecimento histórico. A instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2011 pretende, em alguma medida, cumprir esta função a partir do momento em que a lei que a instaura (Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011) tem a finalidade de “examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas no período fixado no art. 8o do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional”.

linguagem cinematográfica nos anos 2000. Mas isso não é um fenômeno novo. Pelo menos desde o final da década de 1970 e principalmente no início de 1980, com destaque para o ano de 1984⁴, os documentários sobre a ditadura, de caráter memorialístico, têm produzido interpretações acerca deste passado, dialogando com o conhecimento histórico e/ou imprimindo desafios a ele.

Consideramos que há uma conjunção de fatores para explicar o aumento no número desse tipo de produção cinematográfica sobre a ditadura nos anos 2000. A efeméride dos 40 anos do golpe de 1964 e todas as discussões historiográficas advindas daí não podem ser ignoradas como um fator relevante. Outras explicações elaboradas por alguns cineastas dão uma dimensão desse contexto para a produção do cinema-documentário. Renato Tapajós, referindo-se ao filme de Bruno Barreto, afirma que “após o fim da ditadura, houve um grande trabalho de desinformação que transformou os militantes em estudantes festivos e abobalhados ou em terroristas internacionais que fizeram curso na China ou em Cuba. Esta visão simplista contaminou o que se produziu a respeito, e o clímax disso é *O que é isso, companheiro?*” (**Renato Tapajós citado em VENTURA, 2005**). João Batista de Andrade complementa que, “hoje, não há mais o risco de ser considerado revanchismo falar no tema” (**citado em VENTURA, 2005**). Além disso, Roberto Mader fala da importância da abertura dos arquivos para a realização de alguns documentários (**citado em VENTURA, 2005**). Nesse sentido, o contexto dos anos 2000 e da década subsequente possibilitou abrir espaço para lidar com as memórias sobre a ditadura militar de maneira mais complexa.

É preciso considerar também o papel do Estado nesse processo. A efetivação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) como órgão criado em 2002 para desenvolver e regular o setor audiovisual no Brasil e a posterior criação de linhas de financiamento para o setor, como os editais de seleção do Programa Petrobrás Cultural, a partir de 2003, e o Fundo Setorial para o Audiovisual, em 2006, abrem espaço para a realização de filmes com a temática da ditadura. De forma parecida, a eleição do presidente Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), e as iniciativas empreendidas pelo governo de “recuperação” desse passado,

4. Destaque para os documentários *Jango*, de Silvio Tendler, *Em nome da segurança nacional*, de Renato Tapajós e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

ainda que tenhamos críticas sobre o alcance e a forma das mesmas, também possibilitaram que vários documentários sobre o tema fossem realizados. A Comissão de Anistia, instalada no final do governo Fernando Henrique Cardoso com o objetivo de promover a reparação moral e econômica das vítimas de violação de direitos humanos passou, a partir de 2007, a promover projetos educativos e de memória, fomentando a elaboração de produtos culturais sobre o tema, inclusive obras cinematográficas na linguagem documentária⁵.

Assim, se o Estado tornou-se um ator importante na batalha de memórias produzindo enquadramentos, buscando a constituição de uma história oficial sobre esse passado⁶ e compartilhando a memória hegemônica sobre o período, pode-se compreender que, para além disso (memória hegemônica e história oficial), memórias subterrâneas perpassam a sociedade e ganham maior ou menor projeção de acordo com a conjuntura. Michael Pollack faz uma crítica à concepção de memória coletiva formulada por Maurice Halbwachs (2006) e propõe uma inversão conceitual quando investiga as memórias subterrâneas “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, que se opõem à memória oficial” (POLLAK, 1989, p. 4). Para ele, a existência de um pensamento dissonante da história oficial indica o caráter destruidor e uniformizador da memória hegemônica. Em contraposição, as memórias subterrâneas cumprem a sua função de subversão, esquivando-se das perspectivas generalizantes.

Denise Rollemberg (2006) investiga as memórias subterrâneas da esquerda, mas é importante reiterar que memórias à margem da história oficial foram produzidas tanto pelos vencidos na batalhas de memória – caso dos militares – quanto pelos vencedores. Em sua análise, ela faz uma importante reflexão a respeito da memória da esquerda ter “vencido” a batalha, fixando-se como uma perspectiva hegemônica. O primeiro ponto de inflexão seria perguntar sobre qual esquerda se fala quando se pensa em vencedores. Basta lembrar que no contexto da ditadura militar a esquerda se fragmentou em múltiplas divisões, e o lembrar desse período posteriormente não poderia ter alcançado consenso. Existe grande diversidade de memórias, mas uma delas alcançou grande repercussão na opinião pública em função do campo

5. Em 2010, foi lançada a iniciativa “Marcas da Memória”, que realizou a primeira chamada pública para selecionar propostas de entidades da sociedade civil. O projeto teve continuidade no governo da presidenta Dilma Rousseff em duas edições: 2012 e 2013. Por meio dessa parceria, foram lançados filmes, livros, peças de teatro, exposições e oficinas. Para assistir alguns dos documentários patrocinados pela Comissão de Anistia, cf. <<http://www.videocamp.com/pt/filmmakers/comissao-de-anistia-do-ministerio-da-justica>>

6. Para uma discussão mais aprofundada, cf. o capítulo escrito por Juliana Ventura Fernandes para essa publicação.

literário e cinematográfico. Para a autora, *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, tornou-se uma espécie de senso comum do que foi a luta armada. O que contribuiu, em alguma medida, para que esta memória se sobressaísse em detrimento de outras que foram solapadas. De acordo com Rollemberg, “entre os vencidos que venceram a memória houve uma pluralidade de memórias esquecidas, publicadas sim, mas não conhecidas ou não incorporadas na memória coletiva ou incorporadas como esquecimento”. Ela se pergunta: “não foi esta ‘deputação’ que tornou possível o fato tão raro na história, de os vencidos vencerem a memória dos vencedores?” (ROLLEMBERG, 2006, p. 83). De fato, sua questão aponta para uma importante reflexão: seria uma vitória significativa quando uma polifonia de memórias é esquecida?

Partindo destas questões e indagações, um dos principais objetivos da mostra de cinema *A ditadura na tela* foi possibilitar que outras memórias pudessem ascender à cena pública. Não apenas a memória vinculada à esquerda armada, mas também as memórias de minorias, inclusive subterrâneas na própria esquerda. Entende-se que essas memórias minoritárias chegaram à cena pública a partir dos anos 2000 com a publicação de livros, documentários, palestras etc. Referem-se a minorias políticas que viveram o período ditatorial, mas apenas agora ganharam status político para reivindicar sua participação. É o caso de gays e lésbicas perseguidos pelo regime e a censura, artistas mais próximos da contracultura, sujeitos invisibilizados pela questão racial, entre outros.

As temáticas escolhidas para a composição do presente volume tentaram, ainda que preliminarmente, mapear um mosaico de memórias e permitir ao público leitor um olhar diversificado sobre a produção documentária referente ao período ditatorial. Resultado das seis edições da mostra de cinema-documentário, o livro *A ditadura na tela: o cinema-documentário e as memórias do regime militar brasileiro* está dividido em duas partes. Na primeira (*As batalhas de memória no cinema-documentário sobre a ditadura*), dez historiadores tomam filmes como objeto de pesquisa e analisam aspectos como a produção, os sentidos das memórias, a narrativa, a linguagem, a recepção e a circulação dos documentários tendo como base a pergunta: como os documentários ocupam um lugar e articulam narrativas próprias na batalha de memórias sobre a ditadura? A segunda parte do livro (*O fazer e o guardar no campo do cinema-documentário sobre a ditadura*) buscou demonstrar aspectos diversos e importantes para os pesquisadores do tema: a produção de filmes documentários e a guarda de acervo relacionados ao regime militar. No primeiro texto, a professora Anita Leandro versa sobre sua experiência de dirigir o documentário

Retratos de identificação e as possibilidades de construir narrativas a partir de imagens de arquivo. O texto de Marcella Furtado faz um mapeamento do acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) relativo ao período da ditadura militar. Estas práticas, ainda que em diferentes perspectivas, contribuem para que o passado possa ser revisitado e fomenta discussões no presente sobre a ditadura brasileira.

A primeira parte do livro recai sobre os filmes propriamente ditos e as memórias da ditadura construídas a partir do cinema-documentário. No que tange à memória hegemônica é possível localizar os artigos **“A UNE somos nós”: a construção de uma memória social nostálgica da resistência à ditadura no documentário *Memória do movimento estudantil* (2007), de Silvio Tendler, por Gabriel Amato; “Está tudo parado”: imagens do movimento grevista no documentário *Greve!* (1979) de João Batista de Andrade, por Carolina Dellamore; *Passados cinzentos, memórias tingidas: o mosaico histórico de Tropicália* (2012), por Davi Aroeira Kacowicz; e *Memórias do chumbo: o futebol nos tempos do Condor* (2012) – documento histórico ou panfleto político?, por Marcus Vinícius Costa Lage.**

Com relação às memórias subterrâneas da esquerda, pode-se pensar nos artigos ***Repare Bem* (2012) e as estratégias de construção da memória em diálogo com o Estado brasileiro: o caso da Comissão de Anistia, por Juliana Ventura Fernandes; “Uma resposta de vida” à ditadura militar brasileira: memórias femininas no filme *Que bom te ver viva* (1989), por Débora Raiza Carolina Rocha Silva; *As batalhas pela memória da ditadura em Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009): discursos emergentes, leituras subterrâneas, por Bruno Vinícius de Moraes; e *O ato de lembrar a militância sob a ótica feminina: o caso do documentário *Subversivas* (2013), por Isabel Cristina Leite.***

Por fim, a perspectiva de memórias das minorias políticas sem grande vinculação com a esquerda tradicional pode ser percebida através dos artigos ***Censura, homossexualidades e resistência na narrativa cinematográfica de Cassandra Rios: a safo de perdizes* (2013), por Ana Marília Carneiro; e “Esquecidos, celebrados, geniais”: reconfigurações do campo historiográfica a partir do documentário *Dzi Croquettes* (2009), de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, por Natália Batista.**

Diante disso, reconhecemos que “as obras fílmicas, enquanto produções culturais, podem ser consideradas meios legítimos e diferenciados para o conhecimento da sociedade, uma vez que são constitutivas da realidade social, produzindo significados, valores e proposições” (LEME, 2011, p. IV) e também que os filmes são elaborados tendo em conta as

questões de seu tempo histórico. Nos propusemos, portanto, a convidar as autoras e os autores a examinar esses documentários buscando problematizar e compreender como o passado ditatorial é ressignificado, quais questões e sujeitos estão sendo esquecidos e/ou silenciados, quais as memórias estão sendo construídas sobre a ditadura e qual o papel do cinema-documentário nesse processo.

- ASSMANN, Aleida.** *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural.* Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2011.
- CASTRO, Celso.** Comemorando a “revolução” de 1964: a memória histórica dos militares brasileiros. In: FICO, Carlos et al. (org.). *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas.* Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.
- HALBWACHS, Maurice.** *A memória coletiva.* São Paulo: Centauro, 2006.
- HUYSEN, Andreas.** *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LEME, Caroline Gomes.** *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil.* 2011. 389f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- NAPOLITANO, Marcos.** *1964: História do Regime Militar Brasileiro.* São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- NICHOLS, Bill.** A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema – documentário e narratividade ficcional.* Volume II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- NICHOLS, Bill.** *Introdução ao documentário.* Campinas/SP: Papyrus, 2005.
- POLLAK, Michael.** Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RAMOS, Fernão Pessoa.** O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Estudos de Cinema: SOCINE 2000.* Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.
- ROLLEMBERG, Denise.** Esquecimento das memórias. In: João Roberto Martins Filho (Org.). *O golpe de 1964 e o regime militar.* São Carlos: Ed.UFSCar, 2006.
- SARLO, Beatriz.** *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.* São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- VENTURA, Mauro.** Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurtem em 14 filmes. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 ago 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de.** A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 9-23.



**As batalhas de memória no
cinema-documentário
sobre a ditadura**



***Repare Bem* (2012) e as
estratégias de construção
da memória em diálogo com
o Estado brasileiro: o caso
da Comissão de Anistia**

1

Juliana Ventura Fernandes é mestra em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora da dissertação *Os limites do consenso: o debate sobre a Lei de Anistia de 1979 nos governos democráticos brasileiros (1995 – 2010)*. Atualmente, é professora de História no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG) – *campus* Ribeirão das Neves e doutoranda em História e Culturas Políticas pela UFMG.

Dirigido pela cineasta portuguesa Maria de Medeiros, *Repare Bem* é um documentário que aborda a experiência de violência e perseguição política a partir da análise de três gerações de mulheres. Explorando a diferença entre *ver e olhar*, *Repare Bem* permite que o espectador estabeleça contato com o impacto da violência estatal mobilizada durante a ditadura brasileira (1964-1985) por meio de uma incursão em vivências subjetivas e cotidianas de duas mulheres – Denize Chrispim e Eduarda Leite, viúva e filha do guerrilheiro Eduardo Leite *Bacuri*, respectivamente.

Essa escolha narrativa, embora recorra a uma forma hegemônica de produção de sentido sobre o passado – a que trata das formas de resistência armada contra a ditadura –, possibilita nuançá-la, destacando as disjunções entre as estratégias de construção de memória entre diferentes gerações. Contudo, o documentário também possibilita um questionamento acerca das possíveis formas de reparação em casos de violência estatal. Nesse sentido, vale que se evidencie a opção em se destacar a importância que ações reparatórias protagonizadas pelo Estado assumem no contexto brasileiro, notadamente no que se refere à Comissão de Anistia, órgão ligado ao Ministério da Justiça.

Denize e Eduarda – narrativas de retomada e construção de identidades

As inúmeras perdas e rupturas vivenciadas por Denize ao longo de sua trajetória não foram suficientes para que sua narrativa deixasse de se construir a partir de um determinado sentido de continuidade. Para Denize, sua trajetória se edifica como uma permanência de lutas políticas familiares, aspecto que nos parece decisivo em sua constituição identitária.

Denize é filha de José Maria Chrispim, Sargento de Artilharia da guarnição da Vila Militar do Rio de Janeiro, que, após ter contato com a literatura marxista, filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Entre 1935 e 1937, permaneceu encarcerado, dada a perseguição aos comunistas que se estabeleceu em decorrência do Levante de 27 de novembro. Depois de sua soltura, passou a viajar pelo estado de São Paulo, em plena vigência do Estado Novo, com objetivo de (re)organizar o partido. Envolveu-se em atividades sindicais, sendo novamente preso entre 1941 e 1945 em Ilha Grande, Rio de Janeiro. Com a anistia, retomou suas atividades políticas em São Paulo, elegendo-se deputado da Assembleia Nacional Constituinte, com o expressivo quantitativo de 35 mil votos. A partir de 1946, participou dos trabalhos constituintes como líder da bancada

comunista, manifestando-se em favor do direito de greve e contra o espancamento dos operários da *Light*, que ocorreu no mesmo ano.

Após o golpe de 1964, teve seus direitos políticos cassados pelo Ato Institucional nº 2 e foi condenado a 24 anos de prisão, solicitando asilo político à embaixada mexicana no Rio de Janeiro. Após percorrer uma série de países na condição de exilado, filiou-se à Ação Libertadora Nacional (ALN) e propôs, junto a outros exilados estabelecidos em Paris, a fusão da ALN com a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) (Cf. CPDOC).

A mãe de Denize, Encarnacion Lopes Peres, que protagoniza o enredo por meio de seus diários e das narrativas de sua filha e neta, também se tornou uma militante contra a ditadura militar. Para Eduarda, a avó é figura delicada e feminina. Para Denize, a mulher que, com sabedoria, salvou a ambas, não permitindo que mãe e filha se separassem. Sua relevância em ambas as narrativas contribui para tornar essa uma história de três gerações de mulheres. Em um dos relatos mais dolorosos de seu diário, descreve a maneira como seu torturador lhe dera a notícia da morte de seu filho, Joelson, enquanto se encontrava presa. Joelson, descrito pela irmã Denize como um “pacifista por convicção de cabeça” e por compleição física, aderiu à luta armada, permanecendo na clandestinidade até sua prisão.

No documentário, Denize narra sua trajetória da sala de sua casa em Roma, Itália. Poucas tomadas acontecem em outras locações ou em espaços abertos. Sua fala sobre a trajetória familiar é entrecruzada por imagens e com uma narração feminina que retoma trechos do diário de sua mãe. Sua autopercepção de nascida “clandestina” dialoga com as narrativas de Encarnacion, que descreve as dificuldades de se ter três filhos “pequeninos” em meio ao contexto político que os privava de uma presença paterna mais intensa.

A trajetória de lutas políticas familiares produziu intervalos impressionantes nessa convivência, como os nove anos em que Denize permaneceu distante de seu pai, reencontrando-o apenas no exílio. Denize foi alijada do convívio com sua mãe nos momentos em que ambas estiveram presas. Seu companheiro Bacuri também foi brutalmente assassinado pela ditadura, produzindo, mais que um intervalo, uma ausência irreparável. Outros tantos companheiros de luta foram perdidos. Cenário que leva Denize a concluir, no documentário, algo muito semelhante às enunciações de Primo Lévi: “quando você sobrevive assim, você sobrevive com a culpa de ter sobrevivido”.

Apesar das dores e sofrimentos relatados, a militância é articulada na narrativa de Denize a partir de um sentido muito particular. Laços

afetivos e de amor se entrelaçam à atuação política, como nas ocasiões em que, presos, Bacuri e Encarnacion permanecem protegendo-a. Para Denize, luta política é legado familiar – de amor e de uma forma particular de inserção no mundo público.

“Por que meus olhos são claros e os seus escuros?” A questão que a menina Eduarda dirige à sua mãe parece persistir na mulher em que se tornou, o que se evidencia em suas tentativas de constituição de uma identidade a partir de vestígios do passado.

As cenas iniciais em que Eduarda está presente no documentário são bastante distintas das de sua mãe. Eduarda está em seu ambiente de trabalho, uma oficina que produz estofados para embarcações navais. Embora cenas externas demonstrem aspectos do seu cotidiano familiar, com marido e filhos, o tema da relação de Eduarda com o *território* Holanda vem antes de seu relato sobre a trajetória de sua família de origem.

A fala contundente e a articulação firme de Denize é substituída por um discurso mais fugidio e fragmentário. Na presença de tantas omissões sobre sua trajetória, a narrativa de Eduarda é marcada por silêncios e pausas. Eduarda não sabe dizer, em princípio, se a luta política de seus pais valeu a pena. Dedicava-se a reunir pequenos fragmentos da vida de seu pai, que sejam capazes de dar alguma consistência a sua existência. Eduarda se emociona ao falar sobre a camisa do pai, que aparece no vídeo em foco. Conta que em 2009 a recebeu em cerimônia oficial no Brasil, quando Paulo Vannuchi relata que guardou a camisa no momento em que estava na prisão e que a conservou por 40 anos. Ele disse que não sabia o porquê, mas que certamente haveria uma razão especial. Eduarda explica que Vannuchi lhe deu na frente de todos e que ela chorou muito. A ausência de palavras para descrever essa experiência é contrastada com a imagem seguinte que vemos no documentário, na qual Denize chora ao descrever o primeiro momento em que precisou deixar Eduarda. Trata-se justamente de sua ida ao Quartel do Exército do Guarujá, em São Paulo, para ver o corpo de Bacuri – morto e desfigurado.

Para Eduarda, a camisa é a única lembrança que tem do pai. É capaz de nela ver um corpo. Corpo que é presença intangível de um pai imaginado. Para Eduarda, trata-se de uma relíquia, mantida sob a proteção de chaves. Herança que deve ser transmitida às suas duas filhas, como tentativa de conformação de um legado familiar. Eduarda preocupa-se com a construção da imagem do homem que teria sido seu pai para além do emblemático militante resistente à ditadura. Procura elaborar uma

narrativa que a permita vê-lo e situá-lo fora de suas filiações políticas. As feições de seu rosto nas poucas fotografias que lhe restaram servem à construção de uma personalidade, uma maneira de inventá-lo na ausência de possibilidades concretas de convivência. A falta do pai, fruto de uma morte violenta sem reconhecimento do Estado, está no cerne de importantes questões emocionais apresentadas por Eduarda.

Nesse contexto de violências, a relação de Eduarda e Denize foi marcada por rupturas afetivas, expressas, de forma mais evidente, nas opções narrativas do documentário. Mãe e filha permanecem quase que integralmente separadas, exceção feita às últimas cenas, que acontecem justamente quando o Estado brasileiro, por meio da Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, reconhece sua responsabilidade pela morte de Bacuri – uma cisão ao mesmo tempo geográfica, discursiva e afetiva.

A diretora Maria de Medeiros, em princípio, associa essa escolha a circunstâncias objetivas da produção do documentário, como os poucos recursos financeiros em caixa, o curto tempo de filmagem disponível e a necessidade de realização de viagens, já que Eduarda e Denize vivem efetivamente em países diferentes. Ainda que tenha declarado que, como diretora, seu desejo seria de juntá-las em gravação, reconhece que “de alguma forma, esta separação reflete a realidade. Juntá-las teria sido artificial” (Cf. **ADORO CINEMA e ZERO HORA**).

Também são poucos os momentos em que a edição faz a opção, relativamente comum em documentários, de contrapor relatos de ambas sobre a mesma experiência. Denize e Eduarda, ainda que obviamente estejam todo tempo tratando de suas trajetórias pessoais e dos impactos da violência estatal sobre elas, não falam, na maior parte do documentário, das mesmas experiências, dos mesmos recortes temporais. Escolha que do ponto de vista formal contribui para evidenciar as rupturas presentes nos percursos de ambas.

Outro aspecto importante na construção da narrativa do documentário é a própria mobilização semântica de “reparar bem”. A epígrafe de José Saramago – “Se podes olhar, vê, se podes ver, repara” – pode ser entendida como forma de se explorar as diferenças entre “olhar” e “ver”. Com foco nos testemunhos dessas duas mulheres, o documentário nos parece convidar a um olhar mais detido sobre suas trajetórias, que se constituem em narrativas menos comuns em relação às memórias de militantes políticos dos anos 1960 e 1970. Não propriamente inéditas, mas menos comuns por se focarem em vivências do feminino, dos laços cotidianos e na dimensão transgeracional dessa experiência.

Por fim, o documentário também explora uma segunda possibilidade semântica: a de pensarmos as possibilidades e implicações das políticas de reparação em casos de violência estatal. Poderíamos, inclusive, a esse ponto, formular a hipótese de que a narrativa proposta pelo documentário esteja dividida em dois momentos (cronologicamente separados de maneira desigual). No primeiro, “reparar” apresenta-se no sentido de se olhar mais detalhadamente para a experiência dessas mulheres, observando-se os efeitos simbólicos e repercussões emocionais do não reconhecimento público de sua experiência. No segundo momento, bem mais circunscrito no documentário, observam-se as implicações desse reconhecimento na constituição identitária dessas mulheres, sobretudo no que se refere à trajetória de Eduarda.

Simbolicamente, o encontro dessas duas mulheres ocorre, justamente, a partir da experiência de reconhecimento do Estado de sua responsabilidade sobre a violência vivenciada por elas. Momento também em que o discurso de Eduarda ganha lugar (inclusive em suas lacunas) no mundo público, formando um espaço de reconhecimento em que a memória individual pode se tangenciar e se entrecruzar à memória coletiva.

***Repare Bem* no campo das estratégias estatais de construção de uma memória sobre a ditadura**

Repare Bem é fruto de iniciativa do projeto “Marcas da Memória”. De acordo com a Comissão de Anistia, o objetivo desse projeto é o de “reunir depoimentos, sistematizar informações e fomentar iniciativas culturais que permitam a toda sociedade conhecer o passado e dele extrair lições para o futuro” (Cf. COELHO e ROTTA, 2012). O projeto se refere a uma tentativa de se construir alternativas que não limitem a atuação do órgão à reparação individual, geralmente de caráter pecuniário.

Esses projetos de memória são entendidos pela Comissão como formas coletivas de reparação, que intencionam “permitir a toda a sociedade conhecer, compreender e, então, repudiar” as experiências de violência experienciadas na ditadura (1964-1985). Para seus idealizadores, essa é uma maneira de se fazer da anistia “um caminho para a reflexão crítica e o aprimoramento das instituições democráticas”, a partir do investimento em “olhares plurais” (Cf. COELHO e ROTTA, 2012).

Nas palavras da atriz e diretora Maria de Medeiros, *Repare Bem* (2010) é uma espécie de continuidade de outro filme por ela dirigido – *Capitães de Abril* (2000) –, que trata da revolução portuguesa de 25 de abril de 1974, conhecida como “Revolução dos Cravos”.

Nasci em uma família libertária, tenho essa formação. Para mim, *Repare Bem* é uma sequência de *Capitães de Abril*. Em *Capitães...*, eu mostrava a instalação de uma democracia, em *Repare Bem* mostro o reforçar de uma democracia. Não basta instalar a democracia: a democracia é um jardim que é preciso cultivar (Cf. **ADORO CINEMA e ZERO HORA**).

Medeiros relata que sua amiga e produtora, Ana Petta, conhecia tanto seu interesse pela questão da ditadura brasileira como seu desejo de filmar algo no Brasil e, por isso, colocou-a em contato com a Comissão de Anistia. A diretora explica que a Comissão lhe propôs que contasse a história de Denize e Eduarda provavelmente porque suas trajetórias estabelecem pontes entre a Europa e a América do Sul – “creio que foi por causa disto que me propuseram este projeto”, afirma. Para Maria de Medeiros, iniciativas como a da Comissão de Anistia, além de contribuírem para as pessoas “recuperarem sua identidade”, acabam por incentivar que o meio artístico aborde discussões dessa natureza.

Prevista pela medida provisória n.º 2.151 de 2001 e estabelecida, posteriormente, pela lei n.º 10.559 de 2002, que definia as condições para a concessão de anistia política no Brasil, a Comissão de Anistia foi criada para analisar demandas de reparações individuais de caráter econômico. Ligada ao Ministério da Justiça, sua principal finalidade seria o exame de pedidos de indenização formulados por pessoas que foram impedidas de exercer suas atividades profissionais por motivação exclusivamente política durante a ditadura.

Ainda no governo Fernando Henrique Cardoso, o primeiro a presidir a Comissão foi Pedro Calmon Filho, Procurador de Justiça do Ministério Público do Distrito Federal. Indicado pelo Ministro da Justiça, José Gregori, ele assumiu o cargo invocando a “concordia”, considerando que a Comissão de Anistia deveria ser uma “comissão da paz”. Em relação às diretrizes de seu trabalho, ele afirmou que apenas restabeleceria o direito de “indenizar pessoas por eventuais prejuízos” decorrentes de perseguição política, esclarecendo que não trataria do que considerou “feridas passadas” (Cf. **MEZAROBBA, 2007**).

Em sua substituição, o Ministro da Justiça Miguel Reale Júnior indicou, em maio de 2002, o Procurador Regional da República, José Alves Paulino, para ocupar o cargo de presidente da Comissão. Alves Paulino avaliava que a intenção da lei n.º 10.559 seria promover um tipo de “esquecimento de interesse coletivo, estabelecido para tornar sem efeitos fatos pretéritos,

voltando-se para uma pacificação geral e para a reconstrução de uma sociedade democrática de direito” (Cf. **ADORO CINEMA e ZERO HORA**).

Ainda que a dimensão indenizatória da Comissão venha persistindo por toda sua trajetória, a partir de certo momento algumas alterações puderam ser observadas em seus rumos institucionais. Em 2007, Paulo Abrão Pires Júnior, que compõe a cena final do documentário, foi indicado à sua presidência, assumindo a proposta de promover trabalhos educativos em escolas e universidades de maneira a não permitir que fossem esquecidas “as lembranças da ditadura”, já que reconhecia “a necessidade de que os mais jovens aprendessem sobre o período autoritário ao qual o Brasil se submeteu” (Cf. **MÁXIMO, 2007**).

O novo presidente compartilhava o entendimento de que a estrutura dos trabalhos que vinham sendo desenvolvidos até então reduzia o processo de anistia política à reparação econômica e à necessidade de ressarcimento pelos danos materiais sofridos, despolitizando o problema do legado autoritário. Além disso, não bastassem todos os prejuízos pessoais e políticos decorrentes da ditadura, as atividades da Comissão, sustentadas em uma legislação que estabelecia iniquidades no tratamento dos anistiados, acabava por gerar um efeito bastante perverso em relação às políticas de reparação (Cf. **BRASIL. Lei nº 10536 de 14 de agosto de 2002**). Seguindo critérios trabalhistas da indenização, isto é, tomando o exercício profissional do requerente na época da perseguição como base para determinar o valor a ser recebido, acabava por incorrer em uma lógica que reproduz desigualdades existentes no país, gerando valores muito maiores a quem tinha empregos formais. Os próprios comissionários reconheceram como aviltante o fato de que as vítimas de prisão e tortura invariavelmente recebessem valores indenizatórios muito menores do que aqueles que perderam seus empregos (Cf. **ROSITO, 2006**).

Frente a essas dificuldades, a Comissão de Anistia passou a investir em ações mais diversificadas no que se refere à política de reparação, onde se inclui, inclusive, o projeto “Marcas da Memória”. Já ao fim de 2007, o *Relatório Anual da Comissão de Anistia* destacava dois novos enfoques das atividades desenvolvidas ao longo daquele ano. O primeiro deles se referia à ampliação do diálogo e à parceria estabelecida com os “variados setores da sociedade civil comprometidos com a luta pela democracia”, visando a realização das Caravanas da Anistia (Cf. **MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2007**), que se tornaram sessões públicas itinerantes para a apreciação de requerimentos de anistia política.

A Comissão também passou a incluir na apresentação do resultado do pedido de indenização um pedido formal de desculpas, conforme

apresentado à Denize e Eduarda no documentário. Segundo seus comisionários, a ideia surgiu pela necessidade de se agregar valor simbólico à estreita aplicação da lei:

não é o Estado que está anistiando porque está perdendo as pessoas porque elas resistiram contra o Estado, é o Estado que passa a pedir perdão por tudo que fez. Tentava-se agregar a ideia de uma reparação moral, de reconhecimento do papel da pessoa para consolidação democrática (ROSITO, 2006, p. 43).

A partir da identificação do grupo de trabalho da Comissão à causa da reparação e ao ideário das esquerdas dos anos 1960 e 1970, como discute o trabalho etnográfico de João Rosito, consolidou-se o que poderíamos chamar de ativismo judicial do órgão. Ele se relaciona a outro importante fenômeno decorrente das perspectivas políticas por ela assumidas: a tentativa de uma “estatização da memória” sobre a ditadura militar no Brasil. Esse conceito, discutido em profundidade pela historiadora argentina Ludmila Catela (2008, p. 179-199), é certamente muito mais expressivo em seu país de origem. Refere-se ao papel que alguns Estados assumiram na consolidação de uma política e de um discurso que se pretende oficial sobre o passado ditatorial. Apesar do menor alcance que esse fenômeno adquire no Brasil, como discutiremos brevemente a seguir, enquanto projeto de alguns órgãos de Estado, ele não nos parece pouco relevante. Disso oferece testemunho a própria fala do presidente Paulo Abrão: “queremos criar uma narrativa oficial sobre o passado da ditadura militar”¹.

As novas propostas da Comissão, contudo, não poderiam conduzir a uma nova abordagem do problema das “indenizações milionárias”. Durante a gestão de Paulo Abrão, dois importantes momentos de tensão foram vivenciados, sempre com grande repercussão midiática: a denúncia das indenizações de elevado valor e a polêmica sobre uma possível indenização ao Cabo Anselmo. Em última instância, podemos sugerir que nesses dois exemplos está em questão o problema da (i)legitimidade social das abordagens destinadas ao tratamento do passado ditatorial. Ilegitimidade

1. Cf. Apresentação no Congresso Internacional História, Memória e Justiça. Porto Alegre, 2011.

2. A respeito, cf. pesquisas de opinião que demonstram a permissividade social a afrontas aos direitos humanos fundamentais. Por exemplo: IPEA. Sistema de Indicadores de Percepção Social e CARVALHO, 2000, p. 105-130.

essa que muitas vezes é atribuída pelos próprios pertencentes ao movimento de familiares de mortos ou desaparecidos políticos, que veem nas medidas de reparação econômica ações discriminatórias e contraditórias às demandas de verdade e justiça (Cf. ARRUDA).

A respeito das políticas de reparação instituídas pelos governos democráticos a partir de 1995 podemos destacar o papel absolutamente ativo dos militares em torno da definição das estratégias do Executivo sempre que a anistia esteve em questão. Em parte, poderíamos justificá-lo pelo elevado grau de institucionalização assumido pelo regime iniciado após o golpe de 1964 e por suas consequências para o processo de abertura política, consolidando uma situação relativamente favorável para a manutenção do poder político militar.

Contudo, levamos em conta a análise de Maria Celina D'Araújo, que considera que o poder das Forças Armadas, no que se refere às discussões sobre a anistia nos governos democráticos, precisa ser avaliado para além dos aspectos de nossa transição. É importante lembrarmos que, a despeito da criação do Ministério da Defesa no governo de Fernando Henrique Cardoso, que em condições ideais deveria manter subordinadas as corporações militares ao governo civil, o processo de controle civil e democrático sobre as Forças Armadas ainda é bastante limitado (Cf. D'ARAÚJO, 2012, p. 573-597).

Um segundo ponto que a autora destaca para a explicação das dificuldades de estabelecimento de uma agenda ampliada de discussões sobre a lei de anistia, que inclua o problema da justiça e das punições, refere-se a uma possível cultura política de baixo respeito pelos direitos humanos no Brasil. Em relação a esse ponto, consideramos relevante ponderarmos aspectos da permanência do autoritarismo disseminado em várias práticas sociais, que não apenas se restringem às instâncias de poder formal. Nesse sentido, ainda que o tema seja de difícil abordagem metodológica, alguns trabalhos apontam conclusões que corroboram a perspectiva de Maria Celina D'Araújo².

Em relação aos familiares de mortos e desaparecidos e aos ex-perseguidos políticos, diante de uma experiência passada que encontra ainda limitados espaços de expressão pública e sem uma mobilização social significativa que reivindique esclarecimento dos abusos dos direitos humanos ocorridos no período, o que resta dessa experiência continua a exigir um trabalho coletivo de simbolização que impeça que sua dimensão traumática persista como ressentimento ou outras formas de abusos da memória (Cf. RICŒUR, 2008).

Nesse sentido, Janaína Teles, historiadora e ela mesma vítima da violência estatal, observa a identificação de alguns familiares aos ideais políticos de seus entes mortos, como estratégia diante da perda. A pouca adesão que a causa do enfrentamento ao passado ditatorial recebe remete à sensação de uma luta interpretada como “inútil”, dada sua invisibilidade social. Traços semelhantes a esse são apontados por Eduarda em *Repare Bem*. Do ponto de vista subjetivo, a impunidade, a inexistência de investigações sobre os crimes e demais entraves para o enfrentamento do problema do passado ditatorial, contribuiriam para a permanência de questões que impossibilitam o luto tanto do ponto de vista individual quanto coletivo (Cf. TELES, 2016).

Outro efeito nefasto dessa perspectiva consensualista gerada a partir da experiência da anistia seria a redução dos dissensos, já que se tornam hegemônicas significações mais ou menos homogêneas a respeito do passado ditatorial. Seu prejuízo seria o de silenciar os modos divergentes e as diversas possibilidades interpretativas da memória. Assim, o campo da política e o próprio campo democrático, em vez de se constituírem como espaço apropriado para a abordagem do passado violento, tornam-se lugares de reprodução dos silenciamentos gerados pela lei (Cf. TELES, 2007).

Por isso, um eixo que nos parece relevante à análise do tema proposto seja o deslocamento da análise das construções de memória do Estado para a sociedade, sem, contudo, matizarmos o lugar do Estado para a constituição das memórias coletivas. Evidenciar outras instâncias de construção da memória nos auxilia a ponderar as muitas narrativas que intervêm na construção de processos históricos e sociais. Possibilita-nos, igualmente, a compreensão das relações de resistência a projetos hegemônicos, como também das estratégias de consentimento e adesão (Cf. PORTELLI, 2000, p. 103-130 e ROLLEMBERG e QUADRAT, 2010, p. 11-32). Em linha semelhante, Michael Pollak ressaltou que, embora o exercício da memória possa estar na maioria das vezes ligado a fenômenos de dominação, “a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente a uma oposição entre Estado dominador e sociedade civil” (Cf. POLLAK, 1989, p. 3-15).

De qualquer maneira, ainda que as memórias produzidas no âmbito do Estado e da sociedade civil possam, por vezes, pouco se opor quando se trata de perspectivas hegemonicamente partilhadas, elas não são capazes de matizar as memórias dolorosas e traumáticas. No entanto, a hegemonia nas formas de lembrar pode reduzir expressões públicas

das dores decorrentes de uma experiência política e social às emoções privadas (Cf. TELES, 2007). Em comparação ao que se viveu na África do Sul, por exemplo, ainda que as experiências se equivalham no sentido de que não buscou punição de agentes estatais, diferenças essenciais podem ser apontadas. Lá, abriu-se mão da punição daqueles que confessassem seus crimes, em nome da “conciliação nacional”, o que deveria ocorrer em uma cerimônia pública – visibilizando a responsabilidade de agentes estatais nos prejuízos materiais e emocionais de pessoas e comunidades. No Brasil, essa suposta conciliação foi assumida de uma maneira muito diferente. Ela foi promovida pela anistia de 1979 e por suas ratificações na convocação da Assembleia Nacional Constituinte, baseando-se, justamente, na omissão dessas memórias. Mesmo na ausência de qualquer forma de elaboração pública da experiência, a Lei de Anistia foi considerada por analistas e por parte dos movimentos políticos envolvidos como a experiência nacional de perdão, quando a lei sequer implicou em qualquer tipo de responsabilização e nem ao menos proporcionou uma discussão acerca do papel da sociedade civil no estabelecimento do regime militar.

Nesse sentido, analisando essas características da experiência brasileira, Jeanne Marie Gagnebin conceituou nosso processo de anistia como uma “reconciliação extorquida”. A autora considera que, ainda que haja eventuais dimensões positivas do esquecimento, esse último nunca pode negar ou apagar o passado, quando estamos tratando de uma experiência histórica traumática. Entretanto, em suas palavras, o valor desse retorno ao passado está na possibilidade de transformação do estatuto vivido do presente, afastando-o de um dever de memória. Como conclusão de sua análise, as políticas de anistia serviriam, assim, apenas para sobrevivência imediata do conjunto da nação, não garantindo, contudo, uma coexistência comum duradoura.

A anistia não consegue o que a semelhança fonética com o termo de amnésia promete: ela não pode impedir nem mudar o lembrar, ela não pode ser um obstáculo à busca da “verdade do passado”, como se diz, aliás, de maneira bastante ambígua. Ela somente pode criar condições artificiais, talvez necessárias, que tornam possível uma retomada mínima da existência em comum no conjunto da nação (GABNEBIN, 2010, p. 177-186).

Por isso, sugerimos que seja precisamente pelo apoio expressivo de parte da sociedade ao regime ditatorial e pela identificação ao seu projeto

que a ampliação do debate sobre anistia torna-se dificultada no tempo presente. Ampliar a discussão sobre o passado autoritário, nesse sentido, demandaria mais do que o reconhecimento de que o Estado ou as corporações militares teriam sido responsáveis por práticas violentas, além, é claro, de uma interrupção da ordem democrática. Requereria, em seu lugar, também a consideração a respeito da participação – expressiva ou tácita – de muitos grupos civis para estabelecimento e manutenção do regime.

Considerações Finais

Em alguma medida, *Repare Bem* é fruto de uma tentativa do Estado brasileiro em possibilitar visibilidade e reconhecimento de um tipo de memória que nem se reduz completamente a formas hegemônicas de se lembrar do passado ditatorial, tal como os discursos relacionados aos militantes da luta armada, nem corrobora uma perspectiva consensualista que pretende inviabilizar a emergência de qualquer memória de violência sobre o período ditatorial. No entanto, esse fenômeno de estatização da memória fica aqui subordinado a um conflito no interior do próprio Estado.

À diferença da Argentina, no Brasil não houve uma identificação majoritária do Estado à causa das reparações que se estendem para além da dimensão econômica. Ainda que a orientação política da Comissão de Anistia tenha variado ao longo de sua existência, sua atuação na última década foi caracterizada por um posicionamento mais ligado aos movimentos sociais que lutam por verdade, justiça e reparação. No entanto, nesse mesmo período, sobretudo desde o segundo governo Lula, posições conflitantes no interior do próprio Estado – principalmente do Ministério da Defesa e do Ministério da Justiça – ficaram mais evidentes, sugerindo a emergência de embates em torno da memória da ditadura.

O historiador Daniel Aarão Reis utilizou-se do termo “esquizofrenia” para se referir à questão: de um lado, a Comissão de Anistia (ligada ao Ministério da Justiça) desculpava-se pelos prejuízos causados pela tortura, indenizando as vítimas; de outro, “as Forças Armadas, instituições do mesmo Estado, no qual se realizou a tortura e salvo as cometidas por indivíduos isolados, tidos por exceções lastimáveis à regra geral” (Cf. AARÃO REIS, 2010, p. 171-186).

Essas disputas entre Ministérios ganharam maior repercussão e ficaram particularmente explícitas no contexto de elaboração do 3º Plano Nacional de Direitos Humanos. Os militares, que já haviam sido duros

críticos da publicação da Secretaria Especial de Direitos Humanos em 2007, voltavam-se agora contra a proposta defendida pelo Ministério da Justiça de retomada da discussão da Lei de Anistia e da implantação da Comissão da Verdade.

Essas tensões, aliadas a questões sociais mais amplas já mencionadas, contribuem para explicar os limites da acessibilidade do projeto “Marcas da Memória” ao público mais amplo, conforme discutido por Gabriel Dauer. Contudo, e apesar dos limites e tensões que se colocam no âmbito do Estado e na recepção da própria sociedade como um todo, essas experiências de reconhecimento parecem sustentar o argumento de que o reconhecimento público de determinadas memórias individuais é condição fundamental para a constituição de novas identidades a vítimas de violência do Estado. Disso oferece testemunho Eduarda, para quem a luta de seus pais passa a ter sentido precisamente por meio desse reconhecimento e visibilidade.

- ARAÃO REIS, Daniel.** Ditadura, anistia, reconciliação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, 2010, p. 171-186.
- ADORO CINEMA.** Entrevista exclusiva com Maria de Medeiros – “Repare Bem mostra o reforçar da democracia no Brasil”, 2013. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-103831/> Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- ARAÚJO, Maria Celina.** O estável poder de veto das Forças Armadas sobre o tema da anistia política no Brasil. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 28, n. 48, jul/dez 2012, p. 573-597.
- BRASIL.** Lei nº 10536 de 14 de agosto de 2002. Altera dispositivos da Lei nº 9140 de 04 de dezembro de 1995 que reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação ou de acusação de participação em atividades políticas no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979 e dá outras providências. Disponível em www.planalto.gov.br/ccivil. Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- CARVALHO, José Murilo.** Cidadania na Encruzilhada. In: BIGNOTTO, Newton (Org.) *Pensar a República*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CATELA, Ludmila da Silva.** Violencia política y ditadura em Argentina: de memorias dominantes, subterráneas y denegadas. In: FICO, Carlos, FERREIRA, Marieta de Moraes, ARAÚJO, Maria Paula & QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.). *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- COELHO, Maria José, ROTTA, Vera.** *Caravanas da Anistia*. O Brasil pede perdão. Brasília e Florianópolis: Comunicação, Estudos e Consultoria e Ministério da Justiça, 2012. 340p. Disponível em: http://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/livro_caravanas_anistia_web.pdf Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- CPDOC.** *Verbetes*: José Maria Chrispim. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/crispim-jose-maria>. Acesso em: 15 de agosto de 2015.
- GABNEBIN, Jeanne Marie.** O preço de uma reconciliação extorquida. In: SAFATLE, Wladimir; TELES, Edson (Orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- IPEA.** Sistema de Indicadores de Percepção Social. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=6186. Acesso em: 12 de novembro de 2013
- MÁXIMO, Wellton.** Ministro da Justiça dá posse a três novos secretários, 2007. Disponível em: <http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2007-04-09/ministro-da-justica-da-posse-tres-secretarios-e-ao-novo-presidente-da-comissao-de-anistia>. Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- MEZAROBBA, Glenda.** *O preço do esquecimento*: as reparações pagas às vítimas do regime militar (uma comparação entre Brasil, Argentina e Chile), 2007. 470 p. Tese (Doutorado em Ciência Política). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

- MINISTÉRIO DA JUSTIÇA.** *Relatório Anual da Comissão de Anistia*. Brasília: Ministério da Justiça, 2007.
- POLLAK, Michael.** Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PORTELLI, Alessandro.** O massacre de Civitella Val do Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- RICEUR, Paul.** *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2008.
- ROSITO, João.** *O Estado pede perdão: a reparação por perseguição política e os sentidos da anistia no Brasil*. Porto Alegre, 2010. 141 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- TELES, Edson Luís de Almeida.** *Brasil e África do Sul: os paradoxos da democracia*. Memória política em democracias com herança autoritária. São Paulo, 2007. 152 p. Tese (Doutorado em Filosofia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- TELES, Edson Luís de Almeida.** Políticas do Silêncio: a memória no Brasil pós-ditadura. Disponível em: https://www.academia.edu/640382/Pol%C3%ADticas_do_sil%C3%A2ncio_a_mem%C3%B3ria Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- TELES, Janaína.** Os testemunhos e a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. *Colóquio Recordando a Walter Benjamin*. Disponível em: http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-12/teles_mesa_12.pdf Acesso em: 15 de agosto de 2016.
- ZERO HORA.** “Tenho paixão pelo Brasil”, afirma Maria de Medeiros, diretora de Repare Bem, 2013. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/08/tenho-paixao-pelo-brasil-afirma-maria-de-medeiros-diretora-de-repare-bem-4243113.html> Acesso em: 15 de agosto de 2016.



**“A UNE somos nós”:
a construção de uma memória
social nostálgica da resistência
à ditadura no documento
*Memória do movimento
estudantil* (2007),
de Silvio Tendler**

2

Gabriel Amato Bruno de Lima é mestre em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autor do livro *Aula prática de Brasil no Projeto Rondon: estudantes, ditadura e nacionalismo* (no prelo). Atualmente, é professor de História no Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG) – *campus* Betim.

Os historiadores não detêm o monopólio da produção narrativa ou a última palavra quando o assunto são as significações da mais recente experiência ditatorial no Brasil. Livros autobiográficos, filmes de cinema atuado, artigos de jornais, novelas de televisão ou documentários também produzem e fazem circular – ao menos desde 1979, ano de aprovação da Lei da Anistia – memórias sobre a experiência do autoritarismo militar. Esses produtos culturais compõem um quadro ao mesmo tempo variado e conflitante de representações *a posteriori* da história recente do país, colocando em discussão, no tempo presente, a construção de identidades sociais e projetos políticos que tomam como referência certas representações (específicas e seletivas) do tempo passado. Os próprios historiadores, além disso, participam dessas batalhas de significação, seja intervindo no espaço público com suas narrativas historiográficas ou construindo *memórias históricas* (LAVABRE, 1994) a partir de seus testemunhos como sujeitos sociais dos anos 1960 a 1980. A escrita da história da ditadura se configura, dessa forma, como uma prática aberta à polêmica e dotada de dimensão sensível na medida em que opera com o universo de sensibilidades dos sujeitos históricos de nosso tempo presente.

Partindo desses pressupostos, este artigo toma como objeto de estudos o documentário em dois episódios de média-metragem *Memória do movimento estudantil*, dirigido por Silvio Tendler e lançado em 2007 no âmbito de um amplo projeto cultural patrocinado pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Seu objetivo central é analisar o estatuto social e político que essa produção audiovisual possui e confere à atuação dos estudantes, em geral, e aos movimentos estudantis organizados, em particular, durante a ditadura militar. Atenta-se para as especificidades – tanto de linguagem (a utilização de entrevistas, a colagem de imagens de arquivo) como epistemológica (a atribuição de um estatuto de verdade às produções audiovisuais desse gênero) – do cinema-documentário na produção de narrativas e representações memorialísticas sobre o período.

Defende-se o argumento de que a maneira específica encontrada por *Memória do movimento estudantil* para lembrar a história dos estudantes sob ditadura é indício de dois processos complementares. Em primeiro lugar, da reificação de certa memória oficial da UNE tributária da segunda edição do livro *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*, lançada em 1979 por Arthur Poerner. Trata-se do “mito do poder jovem”. Em segundo lugar, da emergência, no tempo presente de 2007, de demandas simbólicas e políticas pela reconstrução de uma representação histórica nostálgica e saudosista da atuação estudantil no período ditatorial. Essas demandas surgiram diante de uma

conjuntura na qual a percepção da vivência de uma crise (institucional e de representatividade) da própria organização convivia com a aproximação (não sem conflitos) da UNE com o Estado brasileiro em âmbito federal. Esse novo contexto político, juntamente ao aparecimento da militância digital e à afirmação de pautas identitárias próprias dos anos 2000, modificava as formas de atuação dos estudantes no âmbito da UNE, processo sincrônico às reconfigurações dos usos políticos do passado da instituição e dos estudantes brasileiros de uma forma mais ampla.

Ainda que apenas nos limitados contornos que a minha narrativa historiadora permite, quero convidar você, leitor, a exercitar a sua imaginação histórica. Gostaria de levá-lo ao Rio de Janeiro da noite de 9 de agosto de 2007. Nesta cidade e nesta data, acabamos de entrar na sala de cinema do famoso Cine Odeon, na Cinelândia, região que foi palco de tantas manifestações de rua contra o regime militar durante as décadas de 1960 a 1980. Ali, estão acontecendo dois eventos simultâneos organizados pela UNE: o lançamento do livro *Memória do movimento estudantil*, de autoria da historiadora e ex-militante estudantil Maria Paula Araújo, e a estreia do documentário de mesmo nome, dirigido e roteirizado por Silvio Tendler. Estão presentes jovens e antigos militantes da UNE, além de jornalistas e críticos de cinema. O público lota a sala do Cine Odeon e a expectativa é grande. Poucos dias antes desta sessão, Tendler já havia adiantado o clima de celebração e nostalgia que tomaria conta da estreia de seu filme. Ao conceder uma entrevista ao jornal *O Globo* de 29 de julho de 2007, ele afirmou categoricamente: “o documentário mostra que o movimento estudantil tem estofo, história e substância” (VENTURA, 2007, p. 1). E essa história teria uma constante: a luta pela democracia e a resistência ao arbítrio político, especialmente no período da ditadura militar.

A sessão de cinema daquela noite não era um evento qualquer na sala de exibição do Cine Odeon. Ela comemorava também os setenta anos da UNE, entidade representativa do estudantado brasileiro criada na década de 1930 e que, ao longo dos anos, foi se configurando como a mais importante instituição estudantil do país. A entrada era gratuita e havia pessoas sentadas até mesmo no chão. A projeção dos dois métragens do documentário foi acompanhada de animadas reações dos espectadores, que ora se identificam com as histórias contadas na tela e ora antipatizam os depoentes mostrados nos filmes.

Alguns membros da audiência deixaram indícios do que teria sido aquela noite, ajudando-nos a compor a nossa imaginação histórica. Como

relatou a colunista Heloisa Tolipan, do *Jornal do Brasil*, “a cada figurão da política nacional que aparecia na tela, como o ex-chefe da Casa Civil, José Dirceu, o governador de São Paulo, José Serra, e o prefeito do Rio, César Maia, o público não perdoava”. As vaias invadiam a sala de cinema. Localizando muito bem o público que assistia ao filme, apenas Lúcia Stumpf, militante da União da Juventude Socialista (UJS) e presidente da UNE naquele momento, foi “ovacionada pela plateia, que a alçou ao posto de neo-musa da instituição estudantil” (2007, p. B8). Por outro lado, a impressão que o documentário causou no jornalista Mauro Ventura, d’O *Globo*, foi a de que “a disponibilidade e a generosidade do jovem fazem com que ele costume ter papel político relevante – empunhando faixas e cartazes, gritando palavras de ordem, atirando pedras e coquetéis *molotov*, erguendo barricadas, arrancado paralelepípedos” (2007, p. 1).

Essa breve narrativa da noite de estreia do filme *Memória do movimento estudantil* chama a atenção para a maneira como esse documentário foi indexado à época de seu lançamento, além de indicar quais eram as suas condições de produção e recepção. As declarações de Tendler, um dos mais canônicos documentaristas brasileiros e detentor das três maiores bilheteiras do gênero no cinema nacional, logo protocolavam os dois média-metragens como mais um produto do cinema engajado de seu diretor. Era como se, na tradição cinematográfica de Chris Marker, Joris Ivens, Jean Rouch e Santiago Álvarez que formou Tendler, o documentário fosse uma *arma* fabricada para intervir em prol de mudanças sociais propostas pela esquerda. Sua linguagem, desta forma, não poderia ser outra: o realismo que toma certa acepção científica da disciplina História, na qual o próprio diretor se formou, como baliza para a produção de narrativas documentárias sobre as experiências dos sujeitos no tempo. Como declarou Tendler em entrevista a Adriana Braga (2012, p. 281, grifo meu), “escolho a História como *ciência* companheira de caminhada nessa tentativa de ‘contar o mundo’”.

A escolha dos estudantes da UNE, que no contexto de meados dos anos 2000 era dirigida majoritariamente por militantes da corrente estudantil UJS, ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), de convidar Silvio Tendler e a sua Caliban Produções para rodar o documentário é indicativa dos contornos esperados e conferidos a essa produção audiovisual. Tendler é um documentarista reconhecido no Brasil e produziu mais de cinquenta filmes, mas ele opera com uma linguagem específica do gênero: o cinema de arquivo ou de colagem. Nos dois episódios de *Memória do movimento estudantil*, os documentos selecionados (sejam eles materiais de arquivos – fotografia, vídeos, manchetes de jornais etc. – ou testemu-

nhos de sujeitos históricos que vivenciaram os processos narrados) são utilizados como *provas* verossimilhantes do ocorrido. No encadeamento narrativo dos filmes, as imagens em movimento, a trilha sonora, as encenações teatrais, a voz em *off* e as entrevistas ganham caráter comprovativo, de prova e confirmação da tese central do documentário.

A essa concepção metodológica do trabalho histórico aliado ao cinema-documentário, une-se um esforço de “resgatar” a história/memória dos vencidos e, mais especificamente, dos projetos de mudança social que foram derrotados no Brasil do século XX. O diretor coloca em evidência, assim, um entendimento da prática social de recordar que é próprio do senso-comum. A memória é entendida como parte de “mecanismos de registro e retenção”, sendo passível de ser “resgatada” ou de se “desgastar” (MENESES, 1992, p. 10). Por isso, Tendler é chamado tantas vezes de “o cineasta dos sonhos interrompidos” ou o “cineasta dos vencidos”: seu trabalho como realizador de documentário é indexado como capaz de recuperar histórias subterrâneas, esquecidas, corroídas. Dois de seus documentários mais conhecidos – *Os anos JK, uma trajetória política* (1980) e *Jango: como, quando e porque se depõe um Presidente da República* (1984) – são coerentes com esse projeto ao mesmo tempo político e metodológico. Ambos alcançaram grande sucesso de crítica e público no momento em que estrearam nos cinemas.

No caso específico de *Memória do movimento estudantil*, trata-se de “resgatar” uma história de militância progressista de jovens que, apesar da pouca idade, muito teriam contribuído para a história do país em termos de ideias inovadoras, de resistência ao autoritarismo e de luta em favor da democracia. Em declaração ao jornal *Tribuna da Imprensa* de agosto de 2007, Tendler chamou a atenção para a especificidade desse “resgate” realizado no documentário a partir de seu tempo presente. Segundo o diretor, “a luta [dos estudantes nos anos 2000] parece mais difícil porque se dá contra um inimigo invisível, um opressor virtual, e não contra uma ditadura de farda. Mas o jovem – mais o oriundo da periferia do que o de classe média – continua resistindo através do rap, do hip hop” (TRIBUNA DA IMPRENSA, 2001, p. 1). Permanecia a vontade contestadora dos jovens, ainda que metamorfoseada diante de um novo contexto. Ela conectava os estudantes da época do lançamento do documentário com os estudantes que viveram sob ditadura. Unia-se, portanto, o cinema engajado de Tendler à militância política estudantil da qual a UNE se esforçava para ser a legítima – e, poderíamos dizer, única – representante em 2007.

Memória do movimento estudantil é um documentário produzido no âmbito de um projeto de pesquisas da UNE de mesmo nome. A iniciativa da entidade tinha como objetivo produzir uma história oficial do movimento estudantil brasileiro sob a sua chancela tendo em vista a comemoração de seu aniversário de setenta anos. Conforme Aline Portilho, o projeto configurava-se como uma tentativa de compensar a perda de capital político da UNE desde os anos 1980 com um capital simbólico expresso em produtos culturais como o cinema (PORTILHO, 2010, p. 19). Esse projeto foi iniciado em 2004 e, segundo uma das historiadoras responsáveis por ele, Angélica Müller (2014, p. 192-195), resultou ao menos em seis ações diferentes: (1) a constituição de um banco de entrevistas de história oral com ex-militantes da entidade; (2) um seminário no Teatro da Universidade Católica (TUCA), em São Paulo, que resultou num livro sobre a história da UNE; (3) uma exposição itinerante sobre a trajetória da instituição; (4) o livro já citado de Maria Paula Araújo; (5) a produção de um *website* com o conteúdo gerado na pesquisa, fora do ar desde 2012; e, por fim, (6) o documentário *Memória do movimento estudantil*. Por meio da Lei Federal de incentivo à Cultura, apenas a Petrobrás investiu cerca de 3 milhões de reais no projeto entre os anos de 2004 e 2006. A Fundação Roberto Marinho também participou do financiamento do projeto e do documentário (Cf. PETROBRÁS).

Todos os objetos culturais criados pelo projeto da UNE contaram com a participação de historiadores, seja no seu processo de produção ou até mesmo na sua autoria. A pesquisa foi coordenada, dentre outros, por Angélica Müller; o livro foi escrito por Maria Paula Araújo; e o documentário foi produzido por Silvio Tendler – todos, historiadores de formação. Essa participação ampla e diversificada de historiadores nos trabalhos de memória da organização, transpassando, assim, os lugares de produção (a universidade, o museu, a escola, o arquivo) e o tipo de narrativa (a historiográfica, não a memorialística) próprios do acadêmico de História, indicam a problemática específica dos estudos sobre o passado recente. Neles, as fronteiras entre a prática social da memória e a atividade intelectual historiográfica muitas vezes se sobrepõem e conformam aquilo que Marie-Claire Lavabre (1994) denominou de *memória histórica*.

Por meio dessa prática ao mesmo tempo intelectual e militante, ocorre a criação e a instrumentalização política de maneiras específicas de se lembrar a história de uma organização – neste caso, da UNE. As narrativas históricas assim produzidas, apesar de suas conexões com a configuração de identidades e *modi vivendi* dos sujeitos no presente, aproximam-se das narrativas historiográficas de teor acadêmico. Esse

processo ocorre seja pela contratação de historiadores profissionais para a produção de histórias sobre a UNE, seja pela utilização de fontes e metodologias historiográficas (LAVABRE, 1994, p. 24-21). No caso particular da UNE, a constituição de uma memória oficial por historiadores profissionais é indício também do lugar social ocupado pela instituição e da configuração do ambiente acadêmico no Brasil, aberto a iniciativas de pesquisa com esse escopo. Além disso, alguns desses historiadores foram membros da UNE ou militantes do movimento estudantil durante a sua trajetória (casos de Angélica Müller e Maria Paula Araújo). Produzir uma memória histórica se configura, dessa forma, dentro dos parâmetros estabelecidos pela própria militância dos estudantes brasileiros em termos simbólicos – por isso, a larga utilização do livro *O poder jovem*, de Arthur Poerner, que analisaremos em seguida.

O documentário *Memória do movimento estudantil* se configura, dessa forma, como um trabalho de memória histórica direcionado ao grande público. Os filmes foram exibidos gratuitamente em vários cinemas, além de terem sido transmitidos pela TV Futura ainda em 2007. Cada um de seus dois episódios possui cerca de 50 minutos de duração – “dois tempos de aula”, como afirmou o crítico de cinema André Miranda, em reafirmação da ligação da UNE com o mundo estudantil (MIRANDA, 2007, p.16). Os dois episódios recebem nomes de marcado tom nacionalista, evidenciado o lugar auto-atribuído pelos estudantes à UNE em 2007. O primeiro, “Ou ficar a pátria livre, ou morrer pelo Brasil” (um verso do Hino da Independência), tem como tema a história política da instituição, desde a sua fundação em 1937 – durante o Estado Novo, cujo caráter ditatorial é silenciado no filme – até a retomada, em 2007, do prédio da Praia do Flamengo, 132, sede da UNE no momento do golpe de 1964. O segundo episódio, “O afeto que se encerra em nosso peito juvenil” (verso do Hino à Bandeira Nacional), apresenta os aspectos comportamentais e a produção cultural ligada ao movimento estudantil, fazendo uma seleção que privilegia, em larga medida, a arte de matriz nacional-popular produzida por estudantes ligados à UNE em iniciativas como o Centro Popular de Cultura (CPC) da década de 1960. Contracultura e hippismo, duas manifestações culturais logo associadas à juventude dos anos 1960 a 80, são invisibilizados ou ocupam um lugar muito reduzido na narrativa documentária de Tendler.

Em seu material documental, os médias intercalam imagens de arquivo, entrevistas, documentos de época e encenações teatrais. A lista do material utilizado é longa, como costuma acontecer nos filmes de Silvio Tendler. A voz em *over* de Cassio Gabus Mendes – ator que se

consagrou interpretando João Alfredo Galvão, o “herói revolucionário” de *Anos rebeldes*, série da TV Globo dirigida nos anos 1990 também por Tendler – confere um tom ao mesmo tempo sério, emocionante e didático à narrativa. Filmagens de jornais, manifestos de época e colagens de fotografias canônicas do período (mostrando manifestações estudantis, especialmente) aparecem na tela na medida em que os eventos são narrados de maneira linear e contextual. Datas e acontecimentos são ilustrados com documentos de época ou fontes produzidas posteriormente (casos das entrevistas e encenações), ajudando a compor a tese do documentário. Há também a incorporação de material raro. No segundo episódio, uma filmagem em Super 8 da demolição do prédio da UNE em 1980, feita por Clóvis Molinari para o filme *Praia do Flamengo, 132*, promove a ligação entre passado e presente em termos de militância estudantil.

Outra parte importante do material utilizado para a montagem de *Memória do movimento estudantil* é composta pela trilha sonora não-original, pela declamação de poemas, por trechos selecionados de filmes de época e cenas de atuação teatral. Canção, literatura, cinema e teatro são incorporados à narrativa documentária a partir de um recorte coerente com a memória estética da frente político-cultural de resistência à ditadura, que colocava em diálogo comunistas e liberais na oposição ao regime (NAPOLITANO, 2011, p. 341-344). Esse tipo de material aparece especialmente no segundo episódio, dedicado à história da cultura produzida pelos estudantes. Trechos de músicas emblemáticas da canção engajada dos anos 1960 e 70 são interpretadas por nomes como B Negão e Carlos Lyra. A seleção musical, mais uma vez, privilegia a produção de estética nacional-popular, como ocorre no caso da canção “O subdesenvolvido”, faixa lançada em 1963 no álbum *O povo canta* do CPC da UNE. Além disso, trechos do filme *Os inconfidentes*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade e lançado em 1972, são incorporados ao documentário, reafirmando a leitura do drama histórico que aproximava, pela via da luta pela liberdade, os conjurados mineiros de 1789 aos opositores da ditadura.

A produção poética foi selecionada tendo em vista o mesmo critério da arte engajada. A voz em *over* de Cássio Gabus Mendes declama “O povo escreve a história nas paredes”, do ator comunista Mário Lago, em vários momentos dos filmes. Dira Paes, por sua vez, declama o poema “Rondó da Liberdade”, escrito em 1939 pelo comunista Carlos Marighela, enquanto cenas em preto e branco do militante morto são mostradas na tela. Por fim, as encenações com atores do grupo de teatro de rua carioca *Tá na rua*, criado pelo diretor Amir Haddad, completam esse repertório de referências. Elas trazem para o presente um teatro politizado e que se apresenta

“sem tablado, sem cenário, sem aparelhos de ampliação vocal ou quaisquer recursos técnicos de espetacularidade” (Cf. **ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL**). Alguns trechos das peças do Centro Popular de Cultura da UNE, como *Auto dos 99 por cento*, de Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho, são reinterpretados pelos atores. A peça *Rasga Coração*, de 1984 e do mesmo Vianninha, também é apropriada pelo documentário.

Além disso, os atores aparecem didatizando algumas práticas dos estudantes na UNE como a impressão clandestina de periódicos, a leitura de jornais da chamada imprensa alternativa da década de 1970 e o empréstimo de livros proibidos pelo regime. As inserções dessas cenas, aliás, foram justamente criticadas pela recepção especializada de cinema ao documentário. Em matéria publicada no *Jornal do Brasil*, o jornalista Daniel Schenker (2007, p. 8) elogia o documentário porque ele “privilegia os fatos, relatados numa sucessão de depoimentos enfileirados em ritmo ágil e ilustrados por boas imagens de arquivo”. O projeto seria “digno de aplausos”, especialmente por trazer à cena o “destemor da juventude”. Percebe-se, portanto, que há uma concordância do resenhista com a memória dos estudantes apresentada por Silvio Tendler e pela UNE. Entretanto, Schenker afirma que “os filmes acabam prejudicados por certas opções de Tendler, como a inserção de passagens encenadas de modo canhestro por um grupo de atores”. A voz em *off* de Cássio Gabus Mendes é criticada pelo jornalista por atribuir “contundência excessiva ao texto” e, por esses motivos, a nota dada pela resenha ao filme é de duas estrelas em cinco possíveis.

Diante desse amplo material utilizado para compor *Memória do movimento estudantil*, vale sublinhar o lugar ocupado pelas entrevistas – trabalhos de memória – na construção da narrativa documentária. Afinal, os dois filmes são construídos a partir de uma série de entrevistas e não seria exagero afirmar que elas constituem o seu material central. A “voz do documentário”, para usar a expressão de Bill Nichols, é construída por Tendler na medida em que os protagonistas da história da instituição, selecionados previamente pela diretoria da UNE, colocam-se diante da câmera para dar seus testemunhos. Mais de 200 horas de entrevistas de história oral realizadas no âmbito do projeto de pesquisa da UNE – portanto, com outras intenções iniciais que não a produção audiovisual – foram utilizadas para a montagem do documentário. Nomes conhecidos da história política do país ou simplesmente ex-militantes da UNE se colocam para falar diante do sujeito-da-câmera, estratégia que busca aproximar a história narrada da história vivida para o sujeito que assiste ao documentário. Além disso, essa aposta no testemunho

tem como intenção a atribuição de um efeito de verdade à narrativa do documentário por meio da fala autorizada, mediada pela experiência, proporcionada pela memória.

O documentário de Tendler se insere, assim, na tradição do filme de entrevistas de caráter político surgida a partir dos anos 1970 em que “os participantes se colocavam diante da câmara para dar seu testemunho” (NICHOLS, 2005, p. 49). Mas há uma especificidade nessa utilização de entrevistas em *Memória do movimento estudantil*: no decorrer do documentário, a “voz do filme” – defensora da tese de que a história dos estudantes brasileiros se caracteriza pela tópica da resistência e pelo engajamento nacionalista de esquerda em favor da democracia – é reafirmada a todo momento por meio de uma montagem que sincroniza o conteúdo dos depoimentos com as cenas de arquivo. O espaço para contradições é, nesse sentido, muito restrito.

Ainda assim, o testemunho é tratado em consonância com as perspectivas características daquilo que Beatriz Sarlo (2007, p. 23-27) denomina “guinada subjetiva”. Da maneira como as entrevistas aparecem na narrativa documentária, reafirma-se a pressuposição de uma óbvia relação de continuidade entre sujeito, experiência e narrativa. Mesmo quando poderiam desestabilizar ou complexificar a tese central do documentário, os depoimentos são inseridos à narrativa dos filmes como um contraponto que reafirma o mito do “poder jovem” por meio de uma autorizada “voz do documentário”. A seleção de quem deveria e quem não deveria conceder entrevistas foi feita a partir de um viés que privilegia um repertório de nomes consagrados pela memória histórica oficial da UNE, relido pela UJS e por Tendler em 2007. Não que estudantes liberal-conservadores – como Paulo Egydio, membro da Juventude da União Democrática Nacional (UDN) e da diretoria da instituição nos anos 1950, época classificada como “período negro” da UNE por Arthur Poerner e pelo documentário – fiquem de fora do documentário. Mas eles aparecem justamente como o exemplo negativo, como os anos em que a UNE teria deixado de cumprir os seus desígnios populares, nacionalistas e de esquerda.

Um dos argumentos recorrentes das resenhas críticas lançadas na época da estreia do documentário é o de que o movimento estudantil teria sido um “unificador” nacional. Estavam ali, concedendo entrevistas, nomes como José Serra, José Genoíno, Arnaldo Jabor, José Dirceu, Alfredo Sirkis, Arthur José Poerner, Ferreira Gullar que, no tempo presente, estão em lados opostos do espectro político, mas que, segundo as críticas, estavam “do mesmo lado” nos anos 1960. Como escreveu Carlos Albeto

Mattos, em crítica publicada no dia 10 de agosto de 2007 no *website Críticos*, “suas diferenças se anulam enquanto falam do passado nos dois médias-metragens que Silvio Tendler dirigiu...” (Cf. **MATTOS**). Ainda que critique um suposto excesso de emoção e uma falta de análise no documentário, Mattos reafirma a ideia da unicidade do movimento estudantil. No entanto, essas figuras da política nacional não estavam do mesmo lado exatamente. Ao contrário do que se costuma afirmar, havia uma pluralidade de correntes políticas no movimento estudantil durante o período da ditadura (o socialismo cristão da Ação Popular, o comunismo do Partido Comunista Brasileiro, a corrente que defendia a limitação do papel da UNE às chamadas “demandas específicas” do movimento estudantil). Essa suposta unicidade dos estudantes é atribuída posteriormente, a partir de 1979 e no plano da memória histórica, com a intenção de embasar novas formas de mobilização política em novos contextos.

Ao comemorar os setenta anos da criação da UNE, *Memória do movimento estudantil* realiza um trabalho de *enquadramento da memória* que corrobora – tanto em termos de conteúdo como de linguagem estética – determinada forma predominante de se lembrar a história dos estudantes sob ditadura construída ao menos desde o final da década de 1970. É o que Alberto Saldanha (2005, p. 7-9 e 100-106) classifica de “mito do poder jovem”, uma narrativa que reduz a participação política dos estudantes brasileiros à história da UNE e a determinado modelo de militância dentro da entidade. Essa forma de lembrar o período reafirma a tese, defendida pelo ex-militante estudantil comunista Arthur Poerner (1979, p. 32), de que “o estudante brasileiro é um oposicionista nato”. O documentário também corrobora os eventos, os personagens e a cronologia definidas previamente por Poerner.

A construção dessa memória, que circulou em diferentes lugares sociais e é publicizada mais uma vez pelo documentário, acabou conformando a consciência histórica sobre os estudantes brasileiros e sobre a juventude de forma mais ampla. Apesar de ter sido fundamental para a refundação da UNE em 1979 e para a mobilização dos estudantes contra o regime autoritário na década de 1980, essa narrativa deixa de lado questões importantes. São elas: a pluralidade das correntes políticas dentro da própria UNE; os impasses políticos gerados pelas disputas internas à organização; outras posturas críticas ao regime adotadas por estudantes que fugiam do espaço institucional da entidade; e, por fim, posturas não oposicionistas adotadas pelos estudantes com relação ao

regime militar, como a adesão ou a acomodação diante da ditadura. A tese do documentário se alinha, portanto, ao que Helena Abramo (1994, p. XIII) denominou de “espécie de ‘fixação’ do *modo ideal* do comportamento juvenil nos movimentos da década de 60, quando as manifestações estudantis e juvenis pareceram ter atingido o grau máximo de utopia e de capacidade de interferência nos acontecimentos sociais”. Por isso, a visão de uma unicidade do movimento estudantil brasileiro e o entendimento de que militância estudantil se resume a posturas nacionalistas de esquerda foram reafirmadas tanto pelo documentário como pela recepção especializada na imprensa.

A utilização da metáfora cinematográfica do enquadramento para descrever o trabalho de memória realizado por Tendler e pela UNE merece uma explicação. Enquadrar é pôr em quadros e emoldurar, mas é também impor disciplina. Estendido o seu significado à prática dos produtores de documentários sobre temáticas históricas como a ditadura, poderíamos afirmar que enquadrar é ao mesmo tempo selecionar e dar visibilidade a determinada forma de se lembrar de algo – e não a outras, que são invisibilizadas. No limite, enquadrar a memória é atuar na configuração de nossa consciência histórica. Como indica Michael Pollack, o documentário ou filme-testemunho é um meio privilegiado de enquadramento da memória. Esses filmes se inserem nas disputas entre narrativas memorialísticas na medida em que, ao produzir um documentário, produtores e diretores selecionam – dentre um material de pesquisa mais ou menos vasto – testemunhos e narrativas para compor sua tese. Um filme se desenha, portanto, como “um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional” (POLLACK, 1989, p. 12).

No caso do *Memória do movimento estudantil*, o enquadramento é em grande medida tributário da segunda edição do livro *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*, lançada em 1979 por Arthur Poerner. Este livro se tornou, nas palavras de João Roberto Martins Filho (2007, p. 186), uma “espécie de história oficial da participação estudantil na sociedade brasileira” a partir da década de 1980. O trabalho de memória de Poerner, transposto para a linguagem do documentário por Tendler, reafirma uma tradição nacionalista, popular e progressista dos estudantes brasileiros, tendo em vista a reconstrução da identidade institucional da UNE, cuja presidência tem sido ocupada por militantes da corrente UJS desde a transição para a democracia. O documentário é parte, portanto, de um movimento memorialístico mais amplo que vêm ocorrendo na sociedade brasileira desde os anos 1970 e

que reconstrói a história da ditadura tendo como eixo principal a oposição entre um Estado repressor e uma sociedade fundamentalmente resistente (REIS FILHO, 2002, p. 9). Essa atribuição de significado ao período foi elaborada ainda no fim do regime ditatorial pelo que Marcos Napolitano (2011, p. 334) chamou de frente político-cultural de oposição ao regime. Nela, foram postas em diálogo culturas políticas tão diversas como a liberal, a comunista, a esquerda de base e os movimentos contraculturais. Talvez por isso, essa narrativa tenha tido tanta aceitação social ao longo dos anos.

Nesse enquadramento, os estudantes aparecem como opositores “natos” da ditadura. E, para a sua construção, o contexto da ditadura ocupa um lugar privilegiado. A própria divisão do tempo do documentário reafirma a importância simbólica que os eventos e personagens da ditadura militar possuem para esse enquadramento. Nos dois episódios, cerca de metade do tempo de filme é dedicado aos anos 1960 a 80. Mas a organização dos acontecimentos que merecem ser lembrados também reafirma a memória oficial da UNE. Sempre intercalando material de arquivo, depoimentos e esquetes teatrais, o documentário segue um modelo narrativo canônico e conhecido. São narrados, em sequência cronológica: o golpe de 1964 e o incêndio do prédio da UNE na Praia do Flamengo; as movimentações estudantis de 1966, data do massacre da Praia Vermelha; o ano de 1968, com a morte de Edson Luís, que aparece como um “herói” do movimento estudantil, uma “pessoa meio que, assim, adotada pelo movimento”, “uma pessoa muito querida”, ainda que sua permanência e de outros estudantes no Calabouço durante a noite tenha sido alvo de polêmica entre as lideranças estudantis; e a queda de Ibiúna. Um corte narrativo proporcionado pelo AI-5 é logo seguido pela luta armada, que é avaliada como “porra louca” no depoimento de Franklin Martins. Mais do que isso: o tom geral é o de que as ações armadas estavam “predestinadas” a derrem errado. Depois disso, a narrativa se concentra na morte de Alexandre Vannucchi Leme, em 1973; na ocupação da PUC-SP em 1977, entendida como a retomada do movimento estudantil combativo; e na refundação da UNE em 1979.

O documentário seleciona os acontecimentos, personagens e entrevistas visando dar uma lição à militância do presente, qual seja: a da necessidade da continuidade de um determinado engajamento – nacionalista de esquerda – da juventude estudantil. Os estudantes que viveram a ditadura servem, assim, de referência incontornável e muitas vezes romantizada. Trata-se do processo de construção de uma memória nostálgica da resistência à ditadura. Mas, como fica explícito na fala final de Cassio Gabus Mendes, esse modelo de militância já se apresenta com abrangência limitada no tempo presente, diante da militância virtual

e das pautas identitárias dos anos 2000. Diz o narrador: “podem não ser todos, mas são muitos”. Não é, portanto, como exemplaridade que surgem os militantes estudantis do passado. O registro do ato de lembrar no documentário parece se aproximar mais do que François Hartog (2003, p. 27-28) chamou de regime presentista de historicidade. Isto é: a aproximação de um passado determinado tendo em vista a busca pela identidade entendida como origem e a ânsia por memória num contexto avaliado como de crise.

De fato, no presente da UNE, o documentário se apresentava como uma estratégia de afirmação no plano simbólico da importância histórica da instituição. A crise de representatividade política que se abatia sob a organização desde a década de 1990 colocava em cheque a sua própria legitimidade. Nesse contexto, a entidade atuou em várias direções: lamentou a sua própria burocratização e a ausência de lideranças heroicas associadas ao período da ditadura ao mesmo tempo em que buscou ampliar suas pautas, incluindo o debate sobre as minorias políticas em seu programa. Além disso, os estudantes que militavam na UJS buscavam reafirmar uma memória histórica nacionalista, democrática e popular por meio do documentário num contexto em que a UNE havia perdido também a sua principal fonte de financiamento, depois das fraudes na emissão de carteiras estudantis apuradas pelo Ministério Público em 2001 (PORTILHO, 2010, p. 71-73). Por outro lado, esse é um contexto em que a UNE se aproximou do Poder Executivo, tendo em vista que a UJS e a Juventude do Partido dos Trabalhadores, outra importante corrente da direção da entidade, passaram a apoiar os governos de Luís Inácio Lula da Silva depois de 2003.

No documentário, a memória da ditadura é enquadrada, dessa maneira, como um momento áureo que serve como marco para se pensar qualquer engajamento posterior. E a UNE aparece, por meio dessa memória do regime militar, como a *verdadeira* representante de uma história de lutas e resistência que garantiria a legitimidade da instituição no presente. É, portanto, pela via da nostalgia que o trabalho de memória de *Memória do movimento estudantil* acontece. Mas ele indica, ao mesmo tempo, a reificação de uma narrativa oficial sobre a entidade – parte, aliás, da formação e do repertório da militância da UNE – e a necessidade de reler essa memória num novo contexto político e social.

- ABRAMO, Helena Wendel.** *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano.* São Paulo: Scritta, 1994.
- BRAGA, Adriana.** Silvio Tendler e o cinema de colagem. *Doc On-line*, n. 13, dezembro de 2012, www.doc.ubi.pt, p. 281.
- Críticas: Memória do movimento estudantil.** Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=1276&cat=1>>. Acesso em 12 jul. 2016.
- ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL de Arte e Cultura Brasileiras. Tá na Rua.** São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>>. Acesso em 25 jul. 2016.
- HARTOG, François.** Tempo, história e a escrita da história: a ordem do tempo. *Revista de História*, São Paulo, n. 148, 2003, p. 9-34.
- LAVABRE, Marie-Claire.** *Le fil rouge: sociologie de la mémoire communiste.* Paris: ScPo, 1994.
- MARTINS FILHO, João Roberto.** O movimento estudantil dos anos 1960. In: FERREIRA, Jorge e AARÃO REIS, Daniel (orgs.). *Revolução e democracia (1964...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de.** A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 34, 1992, p. 9-24.
- MIRANDA, André.** Dois tempos de aula. *O Globo*, 10 de agosto de 2007, Matutina, Rio Show, p. 16.
- MÜLLER, Angélica.** O Projeto Memória do Movimento Estudantil e a produção de fontes de pesquisa. In: THIESEN, Icléia (org.) *Documentos sensíveis: informação, arquivo e verdade na Ditadura de 1964.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos.** *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980).* Tese (Livre-docência). USP, São Paulo: 2011.
- MATTOS, Carlos Albeto.** Críticas: Memória do movimento estudantil. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=1276&cat=1>>. Acesso em 12 jul. 2016.
- NICHOLS, Bill.** A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema – volume II – documentário e narrativa ficcional.* São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- PETROBRÁS.** *Patrocínios à UNE.* Disponível em: <<http://fatosdados.blogspotpetrobras.com.br/2009/07/21/patrocínios-a-une-resposta-ao-portal-terra/>>. Acesso em 9 jul. 2016.
- POERNER, Arthur.** *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- POLLACK, Michel.** Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

- PORTILHO, Aline dos Santos.** *Praia do Flamengo, 132: memória, reparação e patrimonialização da União Nacional dos Estudantes*. 2010. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Rio de Janeiro: FGV.
- REIS FILHO, Daniel Aarão.** *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- SALDANHA, Alberto.** *A UNE e o mito do poder jovem*. Maceió: EDUFAL, 2005.
- SARLO, Beatriz.** *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHENKER, Daniel.** Teatrinho desagrada. *Jornal do Brasil*, 10-16 de agosto de 2007, Programa, p. 8.
- TRIBUNA DA IMPRENSA.** Filmes sintonizados com o futuro. 11-12 de agosto de 2007, Tribuna Bis, p. 1.
- TÁ na Rua.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>>. Acesso em 25 jul. 2016.
- TOLIPAN, Heloisa.** Proibido proibir. *Jornal do Brasil*, 12 de agosto de 2007, Caderno B, Coluna Gente, p. B8.
- VENTURA, Mauro.** Vigor a toda prova: livro e filme examinam os 70 anos da UNE, e mostram a força do movimento estudantil brasileiro. *O Globo*, 29 de julho de 2007, Segundo Caderno, p. 1.



**Censura, homossexualidades
e resistência na narrativa
cinematográfica de
*Cassandra Rios: a safo
de Perdizes (2013)***

3

Ana Marília Carneiro é mestra em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora da dissertação *Signos da política, representações da subversão: a Divisão de Censura às diversões públicas na ditadura militar brasileira*. Atualmente, é doutoranda em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista Capes.

Ao longo das três décadas que nos distanciam da queda da ditadura militar brasileira, podemos perceber, no campo da produção artístico-cultural nacional, a emergência de vários temas relacionados a esse período da nossa história, abordados a partir de diversas perspectivas. No período pós-ditadura, é possível identificarmos alguns tópicos que alcançaram maior visibilidade nas telas, nos palcos e na literatura, a exemplo da luta armada, da militância, da tortura e, mais recentemente, da censura. Outros temas foram deixados de lado, não apenas porque não pareciam apresentar uma conexão evidente ou mais direta com os anos de chumbo, mas também porque diziam respeito a assuntos considerados tabu na sociedade brasileira. Nesse sentido, o documentário *Cassandra Rios: a safo de Perdizes* (2013) se constitui em material privilegiado para visitarmos alguns desses temas historicamente marginalizados.

A análise do documentário se estrutura a partir da interlocução entre três eixos principais — literatura, homossexualidade e censura — no contexto específico da ditadura militar. Uma questão propositiva permanece subjacente ao desenrolar desses três eixos: pensar de que maneira as produções artísticas — nesse caso específico, a literatura homoerótica — conseguem compor uma realidade que confronta a lógica autoritária.

Foi justamente nas décadas de 1960 e 1970, um contexto autoritário marcado pela ascensão de regimes militares em diversos países da América Latina e pelo acirramento da censura direcionada ao campo artístico, que o nome “Cassandra Rios” se tornou conhecido no mundo literário. Embalada pelo auge do processo de expansão da indústria editorial, ela se firmou como uma das escritoras de literatura homoerótica mais lidas do país, chegando a alcançar a marca de trezentos mil livros vendidos por ano, além de vários romances adaptados ao cinema.

Cassandra Rios: a safo de Perdizes, dirigido por Hannah Korich, é um documentário de 2013 montado a partir de diversos depoimentos de familiares, estudiosos e pessoas próximas à escritora Cassandra Rios. A película não tem pretensão de cumprir os requisitos mais exigentes do gênero documental, característica que é reconhecida abertamente pela diretora, que não é cineasta, mas advogada, graduada em comunicação social, e antiga proprietária de uma editora especializada no segmento de literatura lésbica que funcionou em São Paulo de 2008 até o ano de 2015. A iniciativa não se torna um empreendimento de menor envergadura devido a ausência de formação específica da diretora na área e o filme é bem sucedido no que se propõe: tentar recompor a trajetória da escritora através de depoimentos e colocar em evidência temas complexos que a acompanharam neste percurso.

As obras de Cassandra Rios já eram um grande sucesso de vendas nas décadas de 1970 e 1980, no entanto Hannah Korich teve contato com a obra da autora somente na década de 1990, pelos sebos das ruas da cidade de São Paulo. Vale ressaltar que, apesar da alta tiragem dos livros de Cassandra, a literatura lésbica — ainda mais do que hoje em dia — estava limitada a poucos espaços de circulação e valorização literária, sendo considerada muitas vezes como uma subliteratura. A leitura dos livros — e o processo de descoberta da trajetória pessoal de Cassandra Rios — foi tão impactante para Hannah Korich que alguns anos depois ela se encantou com a ideia de realizar um documentário sobre a escritora e decidiu concorrer a um edital do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura de São Paulo em 2012 voltado para divulgação de políticas para a diversidade sexual. Para Korich, a realização de um documentário não era somente um projeto pessoal, mas um ato-manifesto, uma oportunidade de resgatar uma tradição de literatura lesbiana e fazê-la ocupar outros espaços, inserindo-a no debate político e denunciando o processo histórico de marginalização e silenciamento dos homossexuais.

O projeto de Hanna Korich foi contemplado e a produção do documentário foi em grande parte financiada com verba proveniente dos recursos da Secretaria da Cultura do estado de São Paulo. A pesquisa para o filme (coleta de entrevistas, fotografias, documentos) e o processo de produção duraram aproximadamente um ano, tendo o documentário estreado em outubro de 2013¹. Para além da temática atraente para o público — sobretudo jovem —, certamente a linguagem direta contribuiu para a boa recepção do documentário em diversos circuitos².

O fascínio da diretora Hanna Korich por Cassandra Rios é expresso de maneira espontânea, facilmente percebido na sua fala quando ressalta a importância do pioneirismo da escritora no ramo da literatura homoerótica e da sua inovação ao conceber um papel para a mulher homossexual não como coadjuvante nessa literatura, mas sim protagonista, agente e produtor da sua própria fala:

Cassandra foi considerada por muitos leitores mais velhos uma referência quando se trata de informações sobre sexualidade. Suas histórias, mesmo

1. A verba do documentário foi em parte financiada pela Secretaria de Cultura porque, nas palavras de Korich, “o dinheiro do edital não foi suficiente para tudo. Estou legendando o documentário e pagando com o meu dinheiro, fora isso terei que imprimir outros DVDs e pagar também, não é fácil trabalhar com cultura no Brasil!”. Cf. LEITE e também PETER.

nas décadas passadas (40, 50, 60 e 70), quando poucos autores escreviam explicitamente sobre sexo, já aparecia o tema. Foi a primeira autora a retratar as lésbicas nas letras brasileiras, o submundo homossexual em São Paulo e os dramas vividos por quem pertencia às minorias. Foi a primeira também a falar sobre homossexualidade feminina de forma declarada e mostrar a mulher como ser sexual, que sentia tesão, quebrando de maneira espetacular com a tradição vigente, até então de personagens femininas movidas apenas por amor (VITOR, 2013).

Para além de situar Cassandra Rios no panorama literário, político e social brasileiro da época da ditadura militar, o filme de Korich foi bem sucedido ao tentar explorar a dimensão transgressora de Cassandra e as implicações que essa atitude confrontante tiveram na sua vida pessoal.

Um dos pontos positivos do documentário é a comunicação simples e direta ao espectador de que as questões enfrentadas individualmente por Cassandra Rios extrapolam os limites da tela e incorporam uma dimensão política mais ampla, como, por exemplo, a questão do preconceito e da luta pelos direitos homossexuais no país durante a ditadura militar. A partir dos depoimentos que falam sobre a trajetória pessoal da escritora, conseguimos entrever importantes questões relacionadas à condição feminina e homossexual em uma cultura machista e discriminatória, à militância LGBTQTT, à representação social do próprio corpo.

Tímida confessa, Cassandra Rios não era afeita ao mundo midiático, e, talvez por isso — talvez pelo estilo erótico-libertário da sua obra, talvez em virtude do preconceito pela sua orientação sexual —, o número pouco expressivo de entrevistas concedidas a jornais e revistas e ainda mais escassos registros visuais. Provavelmente devido a esta lacuna documental, ao longo do filme sente-se um pouco a falta da fala de Cassandra Rios, de escutarmos suas palavras proferidas por sua própria voz. Justamente por isso, os trechos da sua entrevista concedida em 1990 ao apresentador Jô Soares no programa *Jô Soares Onze e Meia* se tornam momentos tão emblemáticos no documentário: podemos perceber a vivacidade da autora, desdobrada em uma personalidade despojada, de voz tranquila, fala eloquente e gestos espontâneos. Nos poucos registros visuais, compostos

2. O documentário é distribuído independentemente por Hanna Korich. *Cassandra Rios: A safo de Perdizes* foi exibido em diversos circuitos: Casa das Rosas (São Paulo, 2013); Cine Livraria Cultura (São Paulo, 2013); Festival Mix Brasil da Diversidade (São Paulo, Rio de Janeiro e Campos do Jordão, 2013); Centro Cultural de Arroio do Meio (Rio Grande do Sul, 2013); Mostra de Verão de Cinema Brasileiro (Rio Grande do Sul, 2014); Centro Maria Quitéria (Paraíba, 2014); Centro Cultural (Piauí, 2014); VII Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de gênero da Associação Brasileira de Estudos da Homocultura (Rio Grande do Sul); projeto São Cines (Sesc de São Carlos, SP, 2014); MIS Cine Santa Tereza (Minas Gerais, 2016), dentre outros.

por fotos de jornais, revistas e acervo de fotos de familiares, observamos uma mulher de olhar expressivo, trajando roupas que evidentemente fletavam com o padrão tradicionalmente identificado ao masculino, sobretudo entre os anos de 1960-1980. Não é difícil imaginar os olhares hostis e os comentários provocadores direcionados a uma mulher que, nessa época, desprezava saias e vestidos e outros adereços considerados femininos e portava, corajosamente, ternos, gravatas e calças compridas. Para além do seu modo de vestir, a figura marcante de Cassandra Rios certamente intriga o espectador, desperta a curiosidade e acentua a aura de mistério que paira sobre a incrível história da escritora-lésbica de *best-sellers* proibidos pela censura e perseguida pela ditadura militar.

A relação tensa e conflituosa de Cassandra Rios com o serviço de censura não surge com o advento do golpe de 1964 e a instauração do regime militar, remonta a década anterior. Odete Rios — mais conhecida por seu pseudônimo Cassandra Rios — nasceu em 1932 na cidade de São Paulo, cresceu no seio de uma família de imigrantes espanhóis de classe média-alta, tendo residido durante muito tempo em um bairro nobre da capital paulista, Perdizes (daí o subtítulo do filme, *a safo de Perdizes*). No ano de 1948, com apenas 16 anos, publicou de maneira independente o seu primeiro romance, *Volúpia do pecado*. Cassandra estreia com um livro considerado polêmico, cuja temática vem a ser a tônica da sua obra ao longo da sua carreira de escritora: as relações homoeróticas entre mulheres e as complexidades que envolvem as questões de gênero e sexualidade em meio a uma sociedade patriarcal e homofóbica.

O êxito do seu trabalho vem desde cedo: *Volúpia do pecado* foi um sucesso de vendas, com tiragem esgotada. No entanto, mesmo tendo sido considerado polêmico na época do seu lançamento, pode-se dizer que é somente em 1952, com a publicação do seu segundo livro, *Eudemonia*, que a trajetória de Cassandra Rios se entrelaça, indissociavelmente, às tramas da censura.

Durante o governo de Getúlio Vargas (1951-1954), *Eudemonia* é proibido e Cassandra Rios foi reiteradas vezes intimada como ré no processo movido pela Justiça com base no artigo 234 do Código Penal, que prevê o crime de escrito ou objeto obsceno, com pena de detenção de 6 meses até 2 anos ou multa para aquele que fizer, adquirir ou ter em sua guarda para fim de comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito ou objeto obsceno. Cassandra chegou a ser condenada a um ano de prisão, mas esse processo correu à sua revelia, por isso nunca cumpriu a pena. No entanto, posteriormente, já sob a vigência do regime militar, Cassandra conheceu pessoalmente as dependências das delegacias, tendo

sido submetida a vários interrogatórios e sofrendo diversas ameaças verbais e agressões físicas. Em dois episódios mais emblemáticos, um delegado rasgou em pedaços um exemplar do seu livro *Nicoleta Ninfeta* e o jogou em uma lata de lixo, ateando fogo em seguida; um outro lhe desferiu um tapa no rosto durante um depoimento.

Apesar de continuar a produzir em ritmo intenso ao longo dos anos de 1960, é ao longo dos anos de 1970 que Cassandra Rios se torna alvo privilegiado do serviço de censura, prática que lhe concedeu o título de “autora mais proibida do Brasil”, utilizado como *slogan* estampado na capa de muitos dos seus livros publicados pela Editora Record. Isto porque é sobretudo a partir do início dos anos 1970, com a implementação da censura prévia de livros e revistas, que a atividade censória nesse campo ganhou mais consistência e se tornou mais sistemática, impulsionada por uma grande preocupação com o âmbito da moral e dos bons costumes³.

Com efeito, ao analisarmos a lista de livros examinados e proibidos pelo serviço de censura a diversões públicas entre os anos de 1970 e 1980, podemos facilmente constatar a predominância de vetos a publicações de natureza erótica, com destaque para as obras de Cassandra Rios, Adelaide Carrara e Brigitte Bijou, autoras expoentes nesse ramo da literatura na época. Dentre mais de quarenta romances publicados por Cassandra Rios, catorze foram proibidos pela censura somente entre os anos de 1975 e 1978⁴. Esses dados servem para nos indicar que a atuação da censura não pode ser relegada a um papel secundário quando estamos falando sobre Cassandra Rios. Antes pelo contrário, a censura ocupou um lugar central na sua trajetória de vida, gerando implicações não apenas no âmbito profissional e econômico, afetando-a também social e emocionalmente — dimensão trazida à tona em vários momentos do documentário.

Nos chama a atenção um traço em comum nos trechos de distintos depoimentos presentes em *Cassandra Rios: a safo de Perdizes*: apesar da popularidade e do sucesso de vendas dos livros de Cassandra, a atuação da censura abalou a sua carreira, tendo um grande impacto em termos financeiros. Essa faceta da repressão censória foi apontada já no ano de 1982 por Silvano Santiago ao analisar a produção cultural da década de 1970: “o homem-artista e o artista família sofrem bastante sob as mãos da

3. Decreto-lei 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que permitia a censura prévia de publicações tidas como “contrárias à moral e aos bons costumes”.

4. Durante a vigência do regime militar, Cassandra Rios teve os seguintes livros censurados: *Breve história de Fábila*, *A borboleta branca*, *Copacabana Posto Seis*, *Georgette*, *Maçaria*, *Marcella*, *Uma mulher diferente*, *Nicoleta Ninfeta*, *A paranóia*, *O prazer de pecar*, *A sarjeta*, *A serpente e a flor*, *Tara*, *Tentação sexual*, *Tessa a gata*, *As traças*, *Veneno*, *Volúpia do pecado*. Cassandra Rios publicou cerca de 50 títulos ao longo da sua carreira.

censura e da repressão: tanto econômica, quanto moralmente. A censura acaba por atingir, de maneira drástica, a pessoa humana do artista, o seu ser físico, e não a sua obra. Daí a injustiça maior da censura dentro de uma sociedade” (SANTIAGO, 1982, p. 52) No documentário, o testemunho da sobrinha de Cassandra, Liz Rios, deixa claro a condição financeira precária da escritora, mas esta dimensão se torna ainda mais transparente nas próprias palavras de Cassandra, quando descreve os mecanismos que empregava para tentar burlar a censura e conseguir sobreviver através do ofício de escritora, com a renda proveniente da venda dos seus livros.

A princípio, quando pensamos acerca do uso de pseudônimos por artistas durante o regime militar, nos vem a mente os nomes de compositores da Música Popular Brasileira (MPB) que se valeram desse recurso, a exemplo de Chico Buarque, que criou o “Julinho da Adelaide” com o intuito de escapar do controle da censura às suas canções. É interessante observar que esse recurso não foi empregado apenas no campo da canção política engajada, configurando uma estratégia para driblar a censura também no campo da literatura erótica: *Rivers, Stroms, Fleuve, Rivière* são traduções da palavra “rios” em diversos idiomas, empregados como sobrenomes por Cassandra Rios para tentar passar pelo crivo do órgão censório. A própria escritora esclarece sobre a prática de uso de pseudônimos nos “romancinhos”:

Usei pseudônimos estrangeiros, pelo que senti estar sendo obrigada a prostituir minha arte. Assim descerrei a cortina para que vissem a casa suja da Censura e ouvissem o estrondo do seu tombo quando lhe puxei o tapete [...] Não eram meus livros que estavam proibindo e sim a escritora que na época mais vendia. Tanto assim que esses romancinhos intencionais, gerados por uma grande revolta, igualmente escritos por mim, eram adquiridos nas Livrarias e Bancas de Jornais, afinal não eram Rios, mas eram Rios em outros idiomas, River’s, Strom’s, Rivier, Fleuve, etcétera! (RIOS, 2000, p. 134)

A lógica, portanto, consistia em recorrer a nomes falsos com o objetivo de tentar se esquivar da vigilância dos censores e possibilitar a circulação dos livros. Para lançar suas obras e conseguir sobreviver, Cassandra Rios renunciava aos direitos autorais, vendendo para editores os direitos de livros que certamente teriam um grande volume de vendas garantido. Ou seja, os editores passavam a ser os titulares da obra, acarretando assim enorme prejuízo financeiro para a autora. Um detalhe que não podemos deixar passar despercebido: todos os pseudônimos

usados por Cassandra eram masculinos. A escritora provavelmente se valia de um artifício perspicaz: de fato, um autor com um nome tradicionalmente atribuído ao gênero masculino e estrangeiro era avaliado de maneira diferente pelos censores, certamente com mais benevolência.

A dimensão emocional, traduzida através da mágoa e da revolta em relação à censura, é transmitida de maneira sincera ao espectador quando, no programa de entrevistas *Jô Soares Onze e Meia*, Cassandra Rios descreve o que sentiu, dois meses antes, ao assistir a entrevista de Armando Falcão no mesmo *talk-show*: “veio uma pessoa aqui no seu programa e botou um livro em cima da sua mesa. Eu tive a impressão de que espirrou sangue daquele livro. Me doeu. Foi quando eu senti realmente o que fizeram comigo”⁵. Apesar do discurso de distensão *lenta, gradual e segura* encampado pelo governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), de fato, foi sob a liderança de Armando Falcão como ministro na pasta da Justiça, nesse período, que se pôde verificar um enrijecimento da censura de costumes e um aumento no volume de obras vetadas, não somente na esfera literária, mas também nos campos musical e cinematográfico.

Uma observação interessante a ser feita nesse sentido é que esse movimento de enrijecimento da censura, sobretudo a mobilização no combate à suposta proliferação das publicações eróticas, não foi uma iniciativa que partiu apenas do Ministério da Justiça. Na década de 1970, o Departamento de Censura a Diversões Públicas (DCDP) recebeu uma considerável quantidade de cartas que demandavam um maior rigor censório em relação à “pornografia que assolava os meios de comunicação”. Isso nos permite inferir que, para parcela da população, o veto direcionado a obras consideradas imorais era visto como uma atitude benéfica, e mesmo como uma obrigação “saneadora” do governo. Uma das missivistas que escreveu ao DCDP para declarar seu apoio à atuação de Armando Falcão no combate à pornografia enaltecia a figura do ministro como o “guardião dos bons costumes”, um indicativo do conhecimento e da aceitação da censura de costumes na época por parte de uma parcela mais conservadora da sociedade. Além das manifestações de apoio, as autoridades censórias contavam, ainda, com a contribuição de uma

5. Entrevista de Cassandra Rios no programa *Jô Soares Onze e Meia*, exibido pelo SBT em 20/06/1990. A entrevista com o ex-Ministro da Justiça, Armando Falcão, ocorreu no mesmo programa no dia 24/04/1990.

parcela da população empenhada em denunciar autores e obras tidos como imorais.

Como fica claro em vários depoimentos presentes em *Cassandra Rios: a safo de Perdizes*, se, por um lado, Cassandra Rios repudiava a existência da censura e os pareceres dos censores em relação a seus livros, por outro, também rechaçava os críticos e a intelectualidade que menosprezavam suas obras, reduzindo-as a uma literatura meramente pornográfica de baixa qualidade, de baixo calão. Em um dos seus últimos livros publicados, a escritora deixa claro o seu ressentimento e repulsa em relação às opiniões emitidas por essas categorias:

Me batizaram de Demônio das Letras, Papisa do Homossexualismo [sic], uma dama de capa e espada, seduzindo e corrompendo. Vestiram-se e revestiram-se como decorosos santos e, no entanto, tudo ao redor dessa gente fede. Fede! Os metidos a sábios da Literatura! Mais aparecem eles do que suas obras (RIOS, 2000, p. 101).

Na opinião de Cassandra Rios, as denúncias que pairavam sobre ela se davam porque a acusavam de que, com a sua literatura, “estaria aliciando, corrompendo e encaminhando a juventude e toda a sociedade brasileira para a homossexualidade”:

Cassandra Rios, uma devassa! Imoral! Acusavam eles, anônimos e covardes para se identificarem nos jornais e processos, mas corajosos para suas calúnias e inveja, denunciavam, alegavam que com a minha literatura eu estava aliciando, corrompendo e encaminhando toda juventude, toda sociedade brasileira para a homossexualidade, com romances eróticos, por ligações ilícitas, fora dos padrões normais. Por explorar e mostrar o amor sem reservas, cultuando-o como sempre puro, lindo e ardente, com total liberdade; pelos personagens mergulharem em paixões arrasadoras, por ter o poder de influenciar pessoas com sensualidade e suspenses no modo de escrever. Pela força, trama e ineditismo dos argumentos, com os quais as tendências afloravam, e milhares de leitores identificavam-se e revelavam-se, ao lerem-me! Induziam-se, ou apenas por mera curiosidade, pervertiam-se, empolgados pelo forte imã, das minhas palavras, magnéticas, raras, por isso acusavam-me por acharem que meus leitores eram atraídos e seduzidos para experimentar as avassaladoras emoções e sensações do estranho e anti-natural sentimento, por esse motivo os meus livros eram proibidos e considerados pornográficos, obscenos, perigosos. Perverteidores

romances de amor! Proporcionavam deleite, viciando pessoas. Que falácia espúria! Perversão! Ora, que imputação mais ignorante! Pois que ninguém se corrompe e se perverte, se não tiver natureza predisposta, índole, vontade, inerente tendência! (RIOS, 2000, p. 104-105)

O raciocínio de Cassandra Rios não estava equivocado, não discrepava da realidade. Os funcionários dos órgãos de repressão do governo militar – do qual o serviço de censura constituía um dos pilares – compartilhavam um posicionamento extremamente conservador em termos comportamentais. Em diversos pareceres censórios, o veto de uma obra é justificado a partir da crença de que, com a produção e divulgação de textos eróticos, a intenção dos “exploradores da pornografia” – autores e editores – seria corromper o público jovem, prejudicando a sua formação. Esta convicção era expressa de maneira explícita nos pareceres em que a avaliação do censor é no sentido de que há uma relação causal direta entre a prática da leitura de publicações eróticas e a prática do ato sexual: a simples leitura estaria dotada da capacidade de conduzir os jovens a concretizar as ações que estavam descritas nas “publicações obscenas”. Nas palavras de um censor, a narração da prática sexual em pormenores “não deixaria de ser uma maneira, ostensiva, de induzir e ensinar o leitor para conquistas amorosas diversas e para a prática de anormais relações sexuais”⁶. Esse tipo de prática coloca em evidência uma postura “tutelar” por parte dos agentes censórios, um fator que subestima a capacidade e o potencial crítico da população de modo geral, mas sobretudo dos jovens e adolescentes, um grupo ingênuo e curioso, facilmente suscetível a se arriscar em novas descobertas e aventuras no âmbito sexual.

Para além dessa concepção muitas vezes mobilizada pela censura em relação aos textos de Cassandra Rios, salta aos olhos determinados trechos de pareceres que emitiam uma opinião de natureza distinta sobre este tipo de produção literária. De acordo com o parecer de *Copacabana Posto 6-A madrasta*, a funcionária da censura fundamentava a proibição da publicação no fato de que “o livro de Cassandra Rios traz mensagem negativa, psicologicamente falsa em certos aspectos de relacionamento,

6. Parecer nº 20751/74 de 29 de outubro de 1974. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série Publicações.

7. Parecer n. 1711, referente ao livro *Copacabana Posto 6 — A madrasta*, assinado pela técnica Marina Duarte. Fundo Divisão de Censura de Diversões Públicas, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal.

nociva e deprimente, principalmente pela conquista lésbica da heroína junto à madrasta e o duplo suicídio final”⁷.

Se, a princípio, podemos suspeitar que este exame realizado pela censora não é produto de uma convicção íntima e sim de uma opção consciente, política – com vistas a corresponder a uma orientação doutrinária do governo militar no sentido de colocar fora de circulação as publicações com conteúdo considerado pornográfico – é interessante observar que esta opinião guarda características muito similares à linha interpretativa construída por uma vertente de autoras lésbicas contemporâneas.

Ao traçar um panorama das correntes de estudos sobre a obra de Cassandra Rios na literatura lésbica contemporânea, Adriane Piovezan (2005, p. 11) identifica duas vertentes que se destacam: uma delas desconsidera toda a obra da autora ao classificá-la como pornográfica e, outra, aponta como negativa, anormal ou estereotipada a maneira como Cassandra Rios trata as mulheres e seus relacionamentos homoafetivos. Além de apontar para o aspecto reducionista, Piovezan chama a atenção também para uma tendência desses estudos em desconsiderar o papel pioneiro de Cassandra Rios na constituição da literatura com temática lésbica no Brasil.

Em *Cassandra Rios: a safo de Perdizes*, temos acesso a um depoimento muito revelador nesse sentido, que conjuga todos os elementos apontados por Piovezan. Nas recordações que extraímos da fala da editora Laura Bacellar, ela lembra que desde a sua adolescência se interessava por livros com temática lésbica, até que se deparou com um livro de Cassandra Rios. Esse teria sido o seu primeiro contato com a autora, e não recorda deste momento como um encontro agradável: o texto seria “desinspirador”, “trágico”. A editora entende que viveu uma experiência mais significativa quando viajou para Inglaterra e teve acesso a um livro de literatura lésbica com final feliz, o que, na sua opinião, resultou em um impacto psicológico muito mais positivo. Essas primeiras impressões de Laura Bacellar certamente estão mais restritas a uma avaliação pessoal, íntima sobre o texto de Cassandra Rios. Para além de nos determos aqui em torno de uma avaliação estética sobre a qualidade dos seus escritos e da discussão que envolve uma definição de “arte” como uma expressão tradicionalmente valorada como superior e elitista, importa muito mais tecer algumas considerações no que diz respeito ao pioneirismo de Cassandra Rios no campo específico da literatura erótica e homossexual no país. Essa é justamente a observação que Laura Bacellar retoma ao relatar, no documentário, a sua segunda impressão em relação à literatura de Cassandra:

Porém, como editora, eu pude analisar o que ela fez. E aí faz toda a diferença. A Cassandra nasceu nos anos 30 e teve coragem de falar de lesbianismo quando ninguém tinha coragem de falar sobre isso. Ela publicou quando era superjovem, a Cassandra foi muito corajosa, muito pioneira. Ela via a homossexualidade, falava, reconhecia, e mais, apresentou a mulher como ser sexual. Ela foi a primeira da nossa literatura, ela dava à mulher o direito de sentir desejo, o que nenhum autor ou autora tinha feito antes dela. Tornou a mulher sexual na nossa literatura e deu visibilidade às lésbicas [...] E ela foi mais artilosa ainda. Ela não foi apenas pioneira. Ela percebeu que não bastava falar do amor entre mulheres de uma maneira culta, de uma maneira fechada, porque isso não sairia de alguns círculos. A Cassandra teve a postura de publicar para ser lida, para um grande público. E ela conseguiu, fez sucesso. Ela pegou um assunto que não existia e jogou em uma literatura de massa. Já trouxe esse assunto para mente, para as bocas, para o pensamento da população leitora do Brasil. E o que é interessante é que ela fez isso como estratégia. Ela lia em francês, ela provavelmente entrou em contato com autores estrangeiros, sofisticados. E ela teria possibilidade de escrever uma coisa mais rebuscada, dirigida a um público mais culto, mas ela não optou por isso. Ela optou pelo popular. E essa opção eu respeito, acredito que foi politicamente melhor, mas para ela causou muitos problemas. Porque se tem uma coisa que a nossa intelectualidade detesta é o sucesso, associam o sucesso ao que não presta.

Rick Santos, que também participa do documentário, faz a mesma observação, no sentido de que Cassandra Rios se valeu de uma estratégia ao optar por um estilo de escrita que guardava semelhanças com os textos jornalísticos, adotando termos mais popularescos que tinham a pretensão de atingir um grande público leitor:

Assim, ela tornou seus livros atraentes para o leitor popular (o leitor *naif*), que, geralmente, não tinha o costume de ler livros. Sempre com o leitor popular em mente, Cassandra intencionalmente evitou uma linguagem ‘densa’; usou, ao contrário, um diálogo aparentemente simplista e uma fórmula de “constante suspense”, similar a dos romances de folhetim, a fim de apresentar a seu público perguntas complexas sobre gênero, sexualidade, raça e classe e sua relação com a formação de identidades (SANTOS, 2003, p. 23).

A análise de Lúcia Facco adiciona ainda um novo elemento à estratégia de Cassandra, que “opera com o mesmo instrumental dos tropicalistas a partir do momento em que se apropria de um modelo de cultura de massa, no caso uma narrativa linear repleta de sexo, bem ao gosto popular, para subverter o modelo vigente de comportamento feminino” (FACCO e LIMA, 2004). De fato, essa aparente simplicidade, que caracterizava o texto de Cassandra Rios, parece representar uma estratégia da autora para alcançar o leitor comum, mas também se integrava à dinâmica da nascente indústria cultural que estimulava a política de popularização de livros e o consumo de outros bens culturais a serem produzidos em larga escala, como os filmes – notadamente as pornochanchadas –, a música, os programas de TV e a moda. O sucesso de Cassandra Rios, portanto, não pode ser analisado desvinculado do potencial de consumo atrelado à nascente indústria cultural, responsável por colocar em circulação uma quantidade de bens de consumo culturais com a qual a sociedade brasileira não havia se deparado até o momento. A sua estratégia narrativa aliada ao *boom* proporcionado pela indústria editorial – que permitiu a venda de livros a preços acessíveis – atingiu um amplo espectro leitor que certamente não esteve restrito aos guetos homossexuais. A esses elementos deve ser somado outro fator que influenciou a ampla repercussão dos livros de Cassandra Rios: a curiosidade dos leitores a respeito do conteúdo presente em livros constantemente proibidos pela censura. Podemos dizer que essa “tríade”, composta por características particulares da escrita, publicidade e produção, coloca em evidência um conjunto associativo capaz de fornecer alguns esclarecimentos acerca do processo de recepção dos livros de Cassandra Rios na sociedade.

No tocante ao pioneirismo de Cassandra Rios, podemos tecer duas observações principais. A primeira delas é: Cassandra Rios inaugura um gênero específico de literatura lésbica no país. Antes dos anos de 1940, encontramos títulos que exploram as relações entre pessoas do mesmo sexo, no entanto a homossexualidade era situada geralmente em uma das seguintes esferas: na medicina, elencada no rol das patologias clínicas; na religiosa, compreendida como um pecado; ou na jurídica, tipificada como crime ou contravenção. De maneira recorrente, as sexualidades “desviantes” do padrão considerado “normal” eram taxadas de maneira estereotipada e tratadas a partir de uma ótica preconceituosa. Termos como *viado*, *bicha*, *sapatão*, *machinha*, tradicionalmente empregados no discurso opressor-dominante como elementos desqualificadores, são ressignificados na narrativa de Cassandra Rios. A grande contribuição aportada pela autora é retirar as sexualidades “desviantes” do campo da

anormalidade, conferindo-as um novo sentido e uma formulação específica dessas identidades no campo literário.

A segunda observação é que, ao mesmo tempo que encontramos nessa narrativa elementos que identificamos com a visão dominante do opressor, Cassandra Rios faz questão de contrapor a esse discurso heteronormativo a existência do “outro”, e assim instituir um espaço de resistência. As interpretações da realidade elaboradas por Cassandra Rios podem ser lidas como uma visão pessimista do mundo, no entanto uma apreensão mais sofisticada pode nos levar a considerar que o emprego da condição de marginalizado do homossexual na sociedade corresponderia a uma tentativa de evidenciar – e desconstruir – os discursos socialmente naturalizados a respeito da homossexualidade. Os escritos de Cassandra abordam o preconceito e a violência, mas nem por isso a autora deixa de compreender os homossexuais a partir de uma perspectiva positiva. Em contraste com a imagem depreciativa na maioria das vezes vinculada aos homossexuais (aberrações, desviados, pervertidos, degenerados), Cassandra Rios personificava homossexuais que poderiam possuir características virtuosas, conformando personalidades íntegras e honradas: assim como as chamadas “pessoas comuns”, os “homens de bem”, héteros, poderiam assumir o papel de perpetradores de práticas hediondas e moralmente condenáveis. Indo mais além, é possível interpretar até mesmo atos auto-destrutivos, como o suicídio de uma das personagens lésbicas em *A volúpia do pecado*, como um símbolo de recusa à violência imposta ao homossexual pela sociedade opressora.

E, vale a pena ressaltar, Cassandra Rios teve o papel fundamental de conferir visibilidade à homossexualidade – notadamente a feminina – em contraponto não somente ao conservadorismo proveniente dos órgãos de censura e repressão, mas também do conservadorismo presente na militância da esquerda – que, quando não considerava a prática homossexual como um “desvio burguês”, atribuía um lugar secundário à questão da luta pelos direitos humanos e civis dos homossexuais e do embate contra o patriarcalismo da sociedade brasileira de maneira geral.

O discurso de subversão do sistema hétero-patriarcal levado a cabo por Cassandra Rios age ainda em outra dimensão: seus personagens passam por diversos conflitos sociais e psicológicos ao longo do complexo processo de aceitação e afirmação da sua sexualidade. Os conflitos descritos nas tramas dos personagens certamente representavam a indignação e inquietude vivida pela própria autora. Podemos perceber nos textos de Cassandra Rios dois movimentos simultâneos: de um lado, ela procura retratar como atuam os discursos de sujeição – que se pretendem

moral e normatizadores – impostos aos estratos sociais discriminados e, do outro, que esses mecanismos vigentes podem ser contestados e invalidados a partir de outras narrativas que defendam existência de diversas sexualidades não excludentes entre si.

Nas últimas cenas de *Cassandra Rios: a safo de Perdizes*, imagens emblemáticas montam um mosaico que nos remete ao surgimento do movimento pelos direitos humanos e civis das pessoas LGBTT⁸ no Brasil. São diversas fotos e manchetes de jornais que retratam como as pessoas LGBTT, historicamente marginalizadas, começam a se organizar para ocupar um espaço para reivindicar os seus direitos. Cassandra Rios nunca negou que fosse lésbica – e “quem fazia de conta que não sabia, era hipócrita”, nas palavras da atriz Nicole Puzzi. Ainda assim, os personagens de Cassandra Rios não se restringiam a lésbicas como protagonistas. Seus enredos abrangiam toda uma comunidade de transgressores de gênero, cujas narrativas de existência se situava fora dos padrões dominantes estabelecidos na época.

Deve-se levar em consideração que, no Brasil de fins da década de 1960, o movimento pela diversidade sexual ainda estava se estruturando, de maneira tímida, em meio a uma sociedade conservadora e um governo extremamente autoritário que funcionavam como vetores de um modelo heteronormativo. Com efeito, o desenvolvimento de uma cultura “gay” só começa a ganhar forma nas décadas de 1960 e 1970, associado ao desenvolvimento do ambiente urbano e ao surgimento de espaços destinados à sociabilidade homossexual. Essa territorialização não era traduzida apenas na materialização dos espaços físicos; era expressa também através do aparecimento de novos códigos, relações de pertencimento e laços de solidariedade que emergiam dentro de uma comunidade que começava a compartilhar uma identidade homossexual. Como esclarece Stuart Hall sobre o processo de construção de identidades, “todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são” (HALL, 2003, p. 85).

Os personagens criados por Cassandra Rios, reconhecendo-se entre si a partir da mesma “condição desviante”, articulando diversas estratégias e vivenciando conflitos dentro de um contexto repressivo, contribuem na

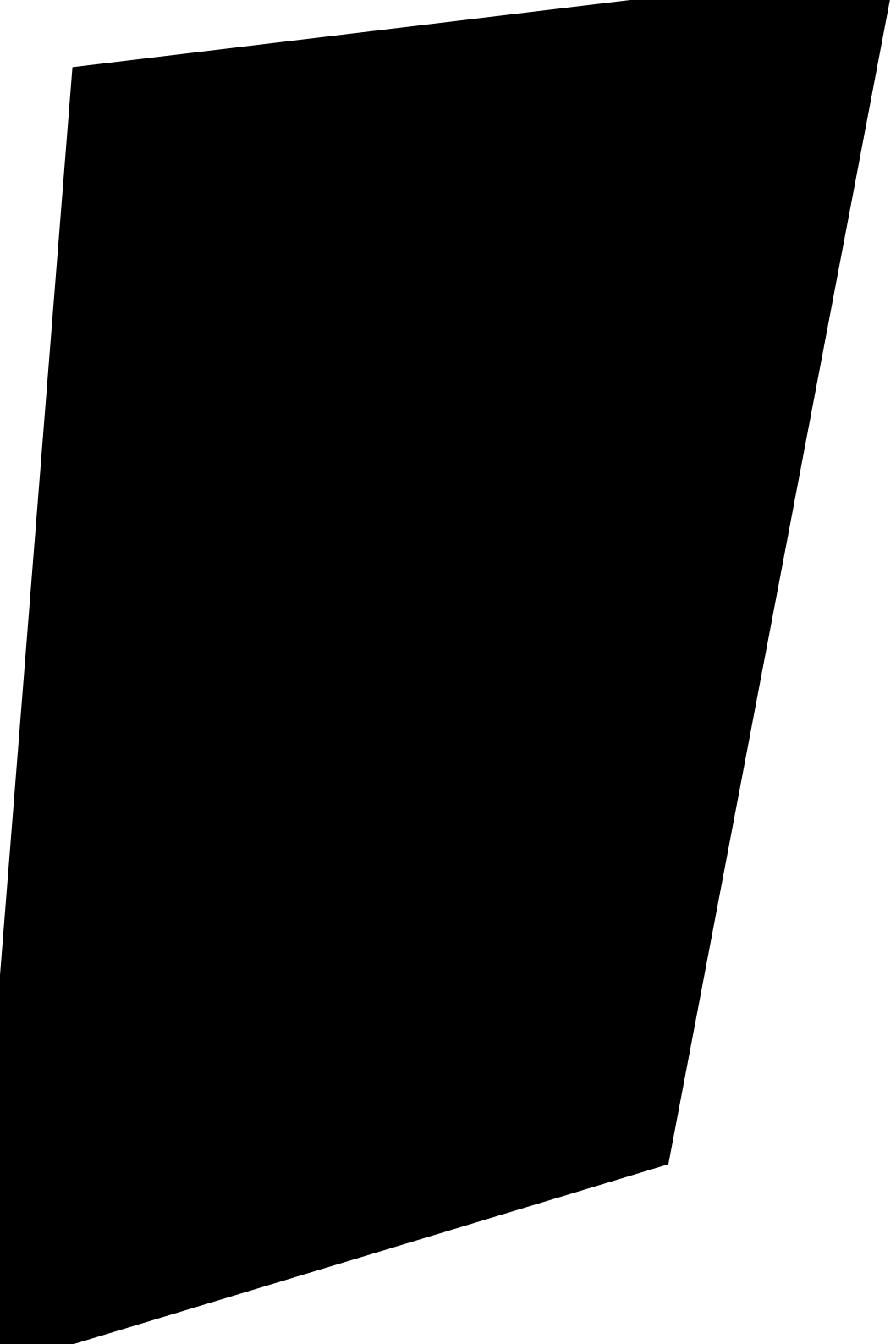
8. Optou-se pelo uso do termo LGBTT para designar coletivamente lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros.

conformação de papéis e existências possíveis inscritas no real. Nesse sentido, os seus textos são dotados de uma lógica de resistência interna, que extrapola o limite ficcional ao comunicar a existência de narrativas distintas, transgressoras, que não se encontram de acordo com as normas e papéis sexuais previamente estabelecidos. É interessante notar que a noção de resistência que podemos extrair dos enredos de Cassandra Rios não são originários de um protagonista-herói, e, sim, de um senso de pertencimento compartilhado por uma comunidade, historicamente marginalizada, desqualificada, reprimida. Ou seja, a resistência emerge do *underground*, contra uma estrutura de poder que reproduz a violência contra os setores socialmente excluídos.

Justamente na época em que Cassandra Rios escrevia, gestava-se um movimento de questionamento da cultura patriarcal dominante. Tentar aferir em que medida a literatura de Cassandra Rios engendrava mudanças na realidade social e política, e em que medida o ambiente das décadas de 1960 e 1970, marcado pela revolução de costumes, municiaava seus escritos, configura uma tarefa complexa, de contornos imprecisos. Parece ser de maior relevância observar que essas dimensões estavam interconectadas, simultaneamente: a conjuntura era capaz de compor a literatura, e a ficção (a produção de conhecimento e subjetividade) era capaz de inscrever-se no real.

A tônica neste capítulo não assumiu uma inflexão conclusiva, pelo contrário: a ideia foi esboçar considerações propositivas a partir das questões levantadas no documentário *Cassandra Rios: a safo de Perdizes*. Apesar da possibilidade de situarmos os escritos de Cassandra através da chave do “despretensioso”, sua herança não consistiu em uma obra neutra. Os relatos sobre as transformações que estavam em curso no campo dos costumes na sociedade brasileira nas décadas de 1960 e 1970 e a ficcionalização da temática homoafetiva ecoavam através de uma voz legítima, que falava a partir da sua condição “desviante”, mas não submissa nem ocultada pelo discurso dominante. Muito além de trazer uma abordagem inovadora no campo da literatura, Cassandra Rios construiu uma lógica de resistência interna nos seus escritos, criando possíveis narrativas de existência personificadas por atores discriminados social e culturalmente. Longe de assumir uma perspectiva vitimizadora, seus escritos apontam rumo à falência do discurso heteronormatizador das condutas sexuais e contribuí com representações fundamentais ao processo de desenvolvimento de subjetividades e identidades homossexuais.

- FACCO, Lúcia; LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. *Labrys, estudos feministas*. Número 6, Ago-Dez de 2004. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys6/lesb/baú.htm>> Acesso em: 20/06/2016
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LEITE, Letícia. Cassandra Rios: a Safo de Perdizes – Entrevista com Hanna Korich. *Blogueiras Feministas*. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2014/04/cassandra-rios-a-safo-de-perdizes-entrevista-com-hanna-korich/>. Acesso em: 02 março 2017
- PETTER, Gabriel. Entrevista com Hanna Korich e Laura Bacellar. 31 de março de 2014. Disponível em: <http://grupo24quadros.blogspot.com.br/2014/03/entrevista-hanna-korich-e-laura-bacellar.html> Acesso em: 15 de março de 2017
- PIOVEZAN, Adriane. *Amor romântico x deleite dos sentidos*: Cassandra Rios e a identidade ho-moerótica feminina na literatura (1948-1972). Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Curitiba: UFPR, 2005.
- REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência*: censura a livros na Ditadura Militar. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.
- RIOS, Cassandra. *Mezzamaro, flores e cassis*: o pecado de Cassandra. São Paulo: Cassandra Rios Editora, 2000.
- SANTIAGO, Silvano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Gênero*, Niterói, v.4, n. 1, 2 semestre 2003.
- SANTOS, Rick. O mito de Cassandra: a gênese da literatura gay e lésbica no Brasil. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. *Livros e idéias*: ensaios sem fronteiras. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.
- VITOR, Angelo. Entrevista com Cassandra Rios. Documentário retrata Cassandra Rios, escritora lésbica perseguida pela ditadura. *Blogay, Folha de São Paulo*, 04/08/2013. Disponível em: <http://blogay.blogfolha.uol.com.br/2013/08/04/documentario-retrata-cassandra-rios-escritora-lesbica-perseguida-pela-ditadura-militar/>. Acesso em: 12 março 2017.



**“*Está tudo parado*”:
imagens do movimento
grevista no documentário
Greve! (1979), de
João Batista de Andrade**

Carolina Dellamore é mestra em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É autora do livro *Marcas da clandestinidade: memórias da ditadura militar brasileira* (MinC/IBRAM, 2011). Atualmente, é doutoranda em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista FAPEMIG.

“Linha linha de montagem
 A cor a coragem
 Cora coração
 Abecê abecedário
 Ópera operário
 Pé no pé no chão”

(Novelli/Chico Buarque – Linha de Montagem)

Chico Buarque em 1980, na canção “Linha de Montagem” cantou o ABC Paulista, Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema. O ABC operário, cujas greves realizadas no final dos anos de 1970, no contexto da ditadura militar, projetaram o movimento operário e sindical brasileiro e suas reivindicações novamente na cena pública, depois de anos de uma resistência silenciosa no chão de fábrica¹. Assim como Chico e outros músicos e intérpretes da MPB, que cantaram em apoio aos trabalhadores e às greves operárias, alguns cineastas também foram atraídos pelo movimento que ocorria no ABC Paulista desde 1978. Afinal, segundo Marcos Napolitano, “todas as correntes de opinião da sociedade brasileira” se surpreenderam com aquele movimento iniciado em São Bernardo do Campo que, organizado de forma sutil no cotidiano da fábrica, assumiu ares de confronto com a ditadura militar (2014, p. 175-176).

Documentários e filmes de ficção foram produzidos, procurando registrar a luta dos operários do ABC Paulista. Esses filmes constituíram uma narrativa acerca do movimento operário e sindical, e contribuíram para a construção de uma memória sobre ele. Dentre os documentários podemos citar *Um dia nublado/Greve de Março* (1979), *A luta do povo* (1980) e *Linha de Montagem* (1981), de Renato Tapajós, em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo/SP; *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979), de Sérgio Toledo e Roberto Gervitz; *ABC da Greve* (1979/1980), de Leon Hirszman, finalizado somente em 1990; *Greve!* (1979) e *Trabalhadores Presente* (1979), de João Batista de Andrade². Merecem destaque dois filmes de ficção, também produ-

1. Essa canção faz parte do disco *Show 1º de maio*, que, por sua vez, foi resultado do evento de mesmo nome realizado no 1º de maio de 1980, Dia do Trabalho. O show promovido pelo Centro Brasil Democrático (CEBRADE) tinha por objetivo engrossar a campanha pela abertura política e arrecadar fundos para as greves do estado de São Paulo e para o Congresso Nacional das Classes Trabalhadoras (CONCLAT).

zidos nesses anos: *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade. Em se tratando especificamente do documentário, Jean-Claude Bernardet observou que os trabalhadores urbanos eram um “tema então ausente” desse gênero cinematográfico, desenvolvendo-se de forma mais ampla a partir de 1979, no contexto das greves metalúrgicas. Momento em que o movimento operário tornou-se assunto de interesse e reflexão para os cineastas citados (**BERNADET, 1985**).

O documentário *Greve!*, de João Batista de Andrade³, realizado em 1979, insere-se nessa conjuntura. O média-metragem de 37 minutos trata da greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo/SP no calor dos acontecimentos. Nele, o realizador procurou registrar basicamente as imagens e as vozes dos operários comuns falando da greve. Também discutiu a relação dos grevistas com sua principal liderança, Luís Inácio Lula da Silva, a atuação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo/SP, colocado sob intervenção, e seu alinhamento à ditadura militar, a repressão policial à greve e outros níveis de opressão sofrida pelos trabalhadores. Esse filme contou com um diferencial em relação às demais produções citadas sobre o tema, pois foi filmado e montado com o movimento grevista ainda em andamento, sendo amplamente exibido, inclusive, para os próprios protagonistas da greve de 1979.

Diante disso, a proposta desse artigo é analisar o documentário *Greve!* (1979) a partir do método investigativo proposto por Marc Ferro que considera o filme, ficcional ou não, como um documento histórico, passível de crítica e análise. Nesse sentido, segundo o autor, a investigação deve partir do exame “no filme” de aspectos como a narrativa, o conteúdo, o cenário e das “relações do filme com o que não é o filme”, isto é, o contexto de produção, o autor, o público, a crítica, dentre outros pontos. Essa abordagem possibilita compreender “o não-visível através do visível” da obra cinematográfica, o filme nele mesmo, mas, também, a realidade que ele representa (**FERRO, 1987, p. 203-204**).

Consideramos, conforme Bill Nichols (**2012, p. 47**), que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos”. Assim, como representação, os documentários trazem

2. Na *Revista Filme Cultura*, n.46, abr.1986 foi publicada parte da pesquisa intitulada “Movimentos sociais urbanos e o documentário em São Paulo – 1977/80”, coordenada por Jean-Claude Bernardet. Nela foram listados 23 documentários produzidos nesses anos. Eles focalizam diferentes aspectos dos movimentos populares, como a organização e a luta dos operários, as condições de trabalho, a saúde, a habitação, a organização comunitária e o movimento grevista.

questões e problemas encontrados no mundo histórico, tornando-se “uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social”. Essa voz, chamada por Nichols (2012, p. 72-73) de “a voz do documentário”, é, portanto, “o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”. Ou seja, a forma como o criador estrutura sua narrativa, elabora uma interpretação sobre a história a partir do seu olhar que não é isento de valores e ideologias, evidenciando, ao mesmo tempo, seu “envolvimento no mundo histórico” (NICHOLS, 2012, p. 74). Nesse sentido, qual a voz do documentário *Greve!?* Como João Batista de Andrade se coloca diante das greves metalúrgicas de 1979, realizadas em um contexto de ditadura no Brasil?

Greve! O fato e o filme

O fato.

Havia quinze anos que um golpe civil-militar derrubara o presidente João Goulart, dando início a uma ditadura. O novo regime alijou os operários da vida política do país (NAPOLITANO, 2014) e buscava controlar as instâncias de participação, por meio de intervenções nos sindicatos, cassação e/ou prisões de lideranças e dirigentes sindicais. As últimas greves operárias, que mobilizaram grande contingente de trabalhadores em Contagem/MG e Osasco/SP, ocorreram em 1968, ou seja, há mais de dez anos, porém os ecos da repressão ainda se faziam ouvir. Desde então, os operários conviviam com a vigilância e controle nas fábricas e nos sindicatos que deveriam ser os canais de reivindicação de melhorias das condições de trabalho, além de uma legislação trabalhista extremamente desfavorável ao trabalhador e o arrocho salarial. Contudo, mesmo nesse cenário, os trabalhadores continuaram a se articular, de maneira silenciosa, no cotidiano da fábrica, e organizaram as greves do final da década de 1970.

A greve operária de 1979 teve início no dia 13 de março, quando cerca de 180 mil metalúrgicos do ABC Paulista pararam de trabalhar. A greve ocorrida no ano anterior, 1978, quando 2 mil operários da Saab-Scania cruzaram os braços reivindicando 20% de aumento salarial, abrindo espaço para paralisações em outras fábricas e surpreendendo a

3. João Batista de Andrade nasceu em Ituiutuba, Minas Gerais, em 1939. Ainda jovem saiu do interior e foi para São Paulo estudar engenharia na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, lá se envolveu com cultura e política. Tornou-se membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro), criou um jornal literário e começou a fazer cinema em 1963 como integrante do “Grupo Quatro”. Seu primeiro filme foi o documentário *Liberdade de Imprensa* (1967), produzido pelo movimento estudantil no contexto da ditadura militar. Em sua filmografia constam dez filmes de ficção e 38 documentários, tanto para cinema quanto para televisão.

opinião pública, o governo, empresários, dirigentes sindicais, partidários e até mesmo seus próprios protagonistas (ABRAMO, 1999). Dessa vez, a surpresa foi causada pela proporção e pelo barulho provocado pelo movimento “com assembleias e piquetes com grande participação da massa operária” (NAPOLITANO, 2014, p. 286).

Não se tratava mais de paralisações dos trabalhadores por fábricas como no ano anterior, mas de uma greve da categoria metalúrgica que reivindicava 78% de reajuste salarial, tendo a direção dos sindicatos do ABC assumido o protagonismo do movimento. Isso levou à decretação da ilegalidade da greve pela Justiça do Trabalho e à destituição da diretoria do sindicato, seguida da nomeação de um interventor pelo Ministério do Trabalho. Contudo, dessa vez, os operários estavam um pouco mais organizados que em 1978 e ainda contaram com a solidariedade nos bairros, o apoio da Igreja Católica, de entidades civis e do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) garantindo a sustentação do movimento por mais tempo e a subsistência das famílias dos trabalhadores grevistas, por meio da criação do Fundo de Greve que seria instrumento fundamental nas greves do ano seguinte.

A greve durou 14 dias e foi marcada por constante e violenta repressão policial. Para pressionar as lideranças, o Governo Federal interveio nos sindicatos dos metalúrgicos do ABC e destituiu suas diretorias. Mesmo assim, o movimento continuou. Luís Inácio da Silva, o Lula, dois dias depois da intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, no qual era o presidente, reassumiu o comando de greve. No dia 27 de março de 1979, em uma assembleia que reuniu cerca de 60 mil trabalhadores no estádio Vila Euclides, Lula, depois de impasses nas negociações com os patrões e com o governo, anunciou a suspensão da greve por 45 dias para buscar um acordo. Os metalúrgicos voltaram ao trabalho e no último dia do prazo, 13 de maio, a categoria aceitou o reajuste geral de 63%, acordado entre sindicato, patrões e governo. A greve, apesar do desgaste e das poucas conquistas efetivas, projetou o movimento operário do ABC Paulista e suas lideranças sindicais, colocando os trabalhadores novamente na cena pública.

O filme.

Greve! foi realizado por João Batista de Andrade durante esses acontecimentos de março de 1979. É um filme do gênero documentário constituído basicamente por imagens dos operários, de seus lugares de concentração em São Bernardo do Campo/SP, como as portas das fábricas, o estádio de futebol Vila Euclides, o Paço Municipal e os bairros. Além de trazer

entrevistas realizadas com os trabalhadores grevistas, suas famílias, entre outros atores sociais; traz fotografias, manchetes de jornais e imagens de televisão. Mas é importante ressaltar que a João Batista de Andrade não interessa apenas mostrar a greve, o que lhe interesse é intervir na realidade, consciente de que o que ele filma é “a situação criada a partir da presença da câmera” (SILVA, 2008, p. 114). Esse tipo de abordagem na obra de Batista foi chamado por Jean-Claude Bernardet de “dramaturgia da intervenção”, em que o cineasta “gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração do real, e o que se filma não é o real como seria independente da filmagem, mas justamente a alteração provocada” (1985, p. 74-75).

Greve! segue essa abordagem. Para isso, João Batista insere, inclusive, uma voz *off* que conduz a narrativa. A voz é do jornalista Augusto Nunes. Gravada em estúdio, é uma voz límpida, que contrasta com os ruídos do filme, cheio de filmagens externas. Essa voz *off* é questionadora, chegando a ser irônica em certos momentos ou até mesmo a se contrapor às imagens mostradas ou às falas dos entrevistados, sejam eles o interventor, o dono da pensão, os operários ou a própria liderança do movimento. Para Jean-Claude Bernardet (1985, p. 174) a voz *off* de *Greve!* é uma voz política, no sentido de que ela não quer apenas explicar ou fornecer informações, mas tomar posição, ainda que seja para criticar o movimento operário. A voz *off*, nesse caso, torna-se mais um elemento do cinema de intervenção de JB de Andrade.

O cineasta, cuja obra já tinha um recorte político muito forte, conta que quando a greve eclodiu sentiu vontade de filmar o que estava acontecendo em São Bernardo do Campo/SP:

Quando estourou o movimento me deu vontade de filmar, eu filmo protestos muitas vezes. E me deu vontade de filmar, comecei a ligar para as pessoas e em dois dias estava tudo armado, consegui negativo em branco e preto, consegui uma parte de filme positivo colorido e uma parte em negativo colorido, e uma câmera 16 milímetros. E o Walter Rogério com equipamento de som. Eu tinha muito desses rompantes e as pessoas adoravam: “-Vamos embora!” E ia lá todo mundo filmar. Então foi armado assim, rapidamente. Quando eu comecei a filmar, essa percepção minha no momento, que era o meu lado político. Eu via que a imagem da greve não circulava em lugar nenhum, porque na televisão era proibido de circular. Então o que eu dizia? “- Esse filme vai ser a imagem da greve”. Qual o papel do filme? Isso era uma coisa importante, eu comecei a perceber, enquanto eu estava filmando eu pensei: “- esse

filme vai ser a imagem da greve”. Então depois de três dias eu parei de filmar e fui rapidamente com o Reinaldo Volpato para montar o filme na maior pauleira⁴.

Como se viu, tanto as filmagens como a montagem foram realizadas em poucos dias. João Batista de Andrade contou com a disposição de pessoas que já trabalhavam com ele, como Aloysio Raulino e Adilson Ruiz, na câmera e fotografia, Wagner Carvalho, na produção, Walter Rogério no equipamento de som e Reinaldo Volpato na montagem. Tudo isso para realizar o objetivo do cineasta: que o filme se tornasse “a imagem da greve” e fosse exibido enquanto o movimento ainda estava acontecendo.

Essa forma de trabalhar, contudo, não era uma novidade para o diretor, cuja prática de fazer filmes rápidos vinha de sua atuação anterior na TV, principalmente para o programa *Hora da Notícia*, da TV Cultura, onde atuou de 1972 a 1974. É dessa época o desenvolvimento da forma de construção de suas narrativas filmicas. Ele explica:

Em muitos momentos, quando o tema era relacionado com as crises sociais e eu discordava do caminho que as coisas estavam tomando e também discordava das posições tomadas pelos líderes, então eu trabalhava essa discordância no filme e colocava a posição deles em confronto com outras situações⁵.

Nesse sentido, *Greve!*, mais do que fazer uma narrativa laudatória do movimento dos trabalhadores, se propõe a evidenciar os pontos considerados críticos pelo realizador na organização da greve. João Batista de Andrade reconhece que “é um filme bastante crítico, até polemizou muito depois, mas que era um retrato da greve”. O documentário define claramente que está do lado dos trabalhadores e do movimento, mas o faz de forma crítica. Para isso se utilizou da voz *off* de um narrador, de intervenções diretas do diretor, imagens e trilha sonora que muitas vezes se contrapõem ao discurso dos operários, principalmente em relação ao seu líder, Luís Inácio da Silva, o Lula. A figura do narrador a todo o momento

4. Entrevista de João Batista de Andrade por Renata Fortes, disponível em FORTES, 2007, p. 269.

5. Esta e as próximas citações são trechos de entrevista com João Batista de Andrade. [2009]. Contraplano/Sesc TV. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/joao-batista-de-andrade/>> Acesso em: 10/10/2016.

faz um jogo: “Ora o narrador reproduz o discurso oficial desmentido pelas imagens ora a imagem desmente o que afirma o texto”.

Greve! circulou no mundo inteiro, sendo ganhador do Prêmio especial do Júri do 1º Festival Internacional de Havana, em 1979. “O próprio movimento viu o filme durante a greve, o Lula viu o filme durante a greve ainda. (...) Passava nas igrejas, nos sindicatos, clubes e sociedades amigos do bairro, então era uma circulação louca”. Essa circulação foi possível, pois a distribuição foi feita pela Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes, a Dinafilmes. Criada em 1976 pelo movimento cineclubista com o objetivo de distribuir filmes 16mm pelo Brasil, a Dinafilmes se valeu da demanda de filmes pelos movimentos sociais que estavam se reorganizando na década de 1970 e que passaram a se utilizar do cinema como instrumento de estímulo dos encontros das entidades de base (ROSSATO, 2009)⁶. Felipe Macedo, um dos criadores da Dinafilmes, conta que, a partir de 1978, a distribuidora montou equipes móveis e, com o apoio de cineclubes sindicais, exibia os filmes que documentavam as greves do ABC, até mesmo nas assembleias sindicais (Cf. MACEDO).

Para Alcides Freire Ramos (2008, p. 15), assim como as greves do final da década de 1970, os movimentos sociais como Movimento contra Carestia, Clube de Mães, Pastorais Operárias, também marcaram profundamente os produtores culturais do período. “João Batista de Andrade não ficou alheio a essas novas perspectivas críticas e, como fruto do trabalho desenvolvido no ABC paulista, veio a público o filme *Greve!* (1979)”. Além disso, JB de Andrade conhecia o movimento sindical do ABC desde 1972, tendo realizado uma série de matérias sobre o sindicalismo e as multinacionais nessa região, “tanto que a primeira entrevista do Lula foi para mim no *Hora da Notícia* em 72” (apud. FORTES, 2007, p. 269). A militância política do diretor no Partido Comunista Brasileiro (PCB), iniciada nos anos de 1960, também marcou sua produção.

E quando estourou o movimento eu também era ligado ao partido, então eu conhecia outras coisas do ABC, conhecia as dificuldades do partido, a arbitragem e prisões de militantes do partido no ABC, terrível, a polícia entrava nas fábricas e arrebatava escaninhos para ver quem tinha mate-

6. Conforme o autor, dentre os mais de 2.000 pontos de exibição cadastrados pela Dinafilmes figuravam desde cineclubes organizados até associações de moradores, sindicatos, igrejas e bases de movimentos populares.

rial do partido e depois prendia os operários, era bem pesado. E o partido tinha quase acabado (*apud*. FORTES, 2007, p. 269).

Deste modo, Andrade, como membro do PCB, conhecia de perto a perseguição empreendida pela ditadura militar aos trabalhadores e militantes de seu partido na região e também ao movimento operário e sindical de maneira geral. Em *Greve!*, João Batista denuncia a repressão às lideranças operárias e a intervenção nos sindicatos do ABC que ocorreram justamente no momento do anúncio da abertura política. E, ao mostrar a violenta repressão policial ao movimento grevista dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, evidenciou os limites dessa mesma abertura e como o aparato repressivo da ditadura ainda funcionava para conter o movimento operário.

A greve de João Batista de Andrade

Greve! tem início com uma espécie de prólogo com imagens da cavalaria da polícia nas ruas de uma cidade, a qual não se identifica de imediato, e de algumas pessoas que olham sem entender a presença da polícia. Em seguida, o lreteiro “Brasil 1979” situa a conjuntura da qual o filme tratará, numa tentativa do diretor de colocar a greve de São Bernardo do Campo/SP como um acontecimento que faz parte de um contexto nacional e não apenas local. A câmera focaliza o imponente símbolo da Volkswagen, mostra a fábrica por fora e o movimento de caminhões cegonha transportando carros e dos ônibus trazendo operários para o trabalho e novamente a ostensiva presença da cavalaria da polícia militar na cidade, que nesse momento já sabemos se tratar de São Bernardo do Campo. Enquanto isso, a voz *off* de um trabalhador, com 18 anos de empresa, em tom de denúncia, fala sobre as difíceis condições de trabalho: “horário corrido de refeições”, os baixos salários e a repressão vivida pelos trabalhadores dentro da Volkswagen. Para esse operário, havia “muita injustiça dentro da Volkswagen” e não adiantava reclamar, pois “aqueles que acham que não está bom, eles mandam embora”. Ele também fala da pressão da Federação da Indústria de São Paulo (FIESP) sobre as empresas para demitir trabalhadores com alguma atuação sindical: “Nossos colegas, só de participarem de congressos metalúrgicos, foi mandado embora sumariamente”. Por fim, conclui que “é um verdadeiro nazismo lá dentro”, evidenciando o nível de opressão vivido pelos trabalhadores dentro das empresas. Já de início, os patrões e a FIESP são mostrados como inimigos dos trabalhadores, coisa que se repete ao longo de todo o documentário.

Em seguida, os operários vão ganhado corpo e rosto. João Batista de Andrade e a câmera aproximam-se de um grupo na porta de uma fábrica para perguntar como estavam as coisas por lá. Um deles responde que estava entrando “meia dúzia de furão”, mas que as máquinas e a produção estavam paradas. Surge finalmente o título do filme: *Greve!*, e nesse momento entendemos o que está acontecendo. O prólogo, em nossa interpretação, é uma tentativa do cineasta de situar as causas da greve que, para ele, estariam além da questão salarial, relacionando-se também às más condições de trabalho dentro das fábricas: a opressão, a pressão sobre aqueles que tinham alguma atuação no sindicato, o medo de demissão, a política econômica do governo, o arrocho salarial e a ditadura militar.

Na sequência seguinte, o filme segue com seu intento de situar a greve de São Bernardo do Campo/SP no contexto social mais amplo. Sobre uma mesa de bar, ao lado de engradados de refrigerante, um aparelho de televisão transmite a posse do novo presidente do Brasil, o general João Baptista Figueiredo, que discursa e afirma ser seu “propósito inabalável, dentro daqueles princípios, fazer deste país uma democracia”. Nesse momento, a voz do narrador do documentário se sobrepõe à do general para dizer que, dois dias antes, 800 mil metalúrgicos do estado de São Paulo haviam se lançado em uma greve geral contra os índices governamentais de aumento salarial e pela aceitação de delegados sindicais nas empresas. Para reforçar o discurso do narrador, são mostradas manchetes de jornais com imagens dos operários em greve e das assembleias, algo que para uma democracia pareceria natural. Contudo, o documentário contesta o discurso de abertura democrática proferido pelo general presidente, ao mostrar a foto do deputado Eduardo Suplicy sendo levado por policiais na capa do jornal *Última Hora*, cuja legenda é “A abertura começou”.

Além disso, ironicamente, o narrador aponta que o primeiro ato do novo presidente, o mesmo que discursou falando de democracia, foi a cassação dos líderes operários e a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. A câmera, atenta aos acontecimentos, mostra o momento em que Luís Inácio da Silva, o Lula, líder do movimento e presidente do sindicato interdito, no dia 23 de março de 1979, deixa a entidade. O narrador busca, então, conectar essa interdição a uma prática já conhecida da ditadura e afirma que “o ato do governo repete outros momentos da história brasileira com dezenas de sindicatos colocados sob intervenção e seus líderes silenciados através de uma

legislação trabalhista que mantém os sindicatos atrelados ao Ministério de Trabalho”⁷.

Um ponto interessante da construção narrativa do documentário é que, além de ouvir a opinião dos trabalhadores sobre a intervenção no sindicato, ele colocou o próprio interventor Guaracy Horta como um personagem do filme com direito à voz. Ele é um dos entrevistados. Sobre isso é importante esclarecer que sua entrevista não é para mostrar o outro lado, mas para evidenciar o papel do interventor no sindicato a serviço da ditadura militar. O documentário se posiciona claramente em relação ao interventor: assim como a FIESP e a ditadura, mostrados anteriormente, ele também é inimigo dos trabalhadores. Ao ser perguntado, por exemplo, sobre a situação no sindicato, o interventor responde: “está normal, como você pode tá observando, nós estamos aqui conversando, o pessoal trabalhando, eu acredito que a coisa agora já se normalizou”. Questionado sobre a greve, Guaracy diz desconhecer o movimento e que sua função no sindicato é administrativa. Porém, para João Batista de Andrade nada havia se normalizado. Na montagem, enquanto o interventor fala do retorno à “normalidade”, o filme mostra a repressão policial sobre os trabalhadores nas ruas de São Bernardo do Campo, contradizendo a afirmação do entrevistado.

O interventor é também perguntado sobre “como se sente no lugar do Lula”. Depois de alguns segundos de silêncio e cenas do Lula sendo carregado pelos trabalhadores, Guaracy responde: “São cavacos do ofício, né? Estamos aqui cumprindo uma missão, como o senhor deve saber, foi até inclusive divulgado pela imprensa o ato do ministro. E aqui estamos para corresponder à confiança que ele nos depositou”. A câmera chega bem próxima do entrevistado, focalizando os olhos e a boca, como se quisesse capturar o que o interventor realmente pensa.

Dessa forma, o filme estabelece uma conexão entre a intervenção no sindicato e a repressão policial aos trabalhadores como parte da engrenagem da ditadura militar. Essa sequência é finalizada pela cena de trabalhadores sendo presos e arrastados para dentro de um camburão com violência e a voz do narrador anunciando: “o ABC se torna uma praça de guerra!”. Aliás, a repressão policial aos grevistas ocupa grande parte do

7. A intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema não é um ato isolado do governo em função da greve de 1979, mas uma prática corrente da ditadura militar. Diversas intervenções foram realizadas em sindicatos de todo o país desde o primeiro momento do golpe civil-militar de 1964, que depôs o presidente eleito João Goulart e deu início à ditadura militar no Brasil. A intervenção do governo constituiu-se como uma forma de controlar os sindicatos e afastar de sua direção lideranças consideradas uma ameaça para o novo regime, muitas delas ligadas aos partidos de esquerda ou às correntes mais progressistas do movimento operário. Para mais informações sobre as intervenções, cf. ALVES, 2005.

documentário, evidenciando, na tela, os limites da abertura democrática. Para Marcos Napolitano, a greve operária, iniciada dois dias antes da posse do general Figueiredo, iria demonstrar os limites da abertura, que “não previa participação política do movimento operário, liberdade para protestos de rua ou redistribuição de renda, mantendo-se apenas nos limites institucionais e, quando muito, chegando a uma anistia moderada aos presos e exilados políticos” (NAPOLITANO, 2014, p. 286).

Greve! também se interessa pelas condições de vida dos trabalhadores e de suas famílias. A música “Máquina I”, de Belchior, cuja letra é constituída apenas da palavra “máquina” repetida inúmeras vezes criando uma sonoridade é o pano de fundo para mostrar a condição de pobreza em que muitos trabalhadores viviam, sugerindo a importância da máquina em detrimento do homem. Utilizando-se de uma manchete do jornal *Última hora* que dizia “Multinacionais fabricam miséria”, o filme evidencia uma contradição. De um lado a pobreza dos trabalhadores, do outro a riqueza das multinacionais do setor automobilístico que se aproveitavam das vantagens garantidas pelo Estado, entre elas a de pagar baixos salários.

O filme também mostra onde vivem os operários, buscando desconstruir a ideia corrente à época de que os metalúrgicos do ABC eram a “elite do operariado brasileiro”. O diretor parece querer entender mais essa contradição, afinal como a elite do operariado pode viver nessas condições?

Surge, então, a imagem de uma favela, barracos feitos de restos de madeira, ruas mal definidas e de chão batido, sem água encanada, energia elétrica, saneamento básico. A esposa de um operário grevista afirma que, com o salário que ele ganha, “não dá pra morrer ninguém de fome, mas só dá pra começar”. O assunto com essa mulher não se desenvolve, mas chama a atenção a pobreza focalizada nas imagens. Como se diante dessas imagens não fosse preciso mais explicações.

Além das favelas e dos bairros pobres de periferia, os metalúrgicos do ABC moram em pensões. Ao entrevistar o dono de uma dessas pensões, João Batista de Andrade também o coloca na posição de inimigo, pois ele era contra a greve operária. Apesar de declarar que “Difícilmente você encontra metalúrgico rebelde, são todos bons, compreensivo. (...) Paga suas contas tudo certo, entendeu?”, o dono da pensão se coloca a favor da intervenção: “Eu acho que desde o momento que não houve acordo, a intervenção foi justa... pra poder, né? O Governo resolver”. Como o diretor não concorda com o dono da pensão, instaura-se um questionamento, que se dá por meio da música de fundo utilizada e pela pergunta sobre quanto ele ganha para hospedar os trabalhadores. Nesse momento, entra

um bolero, cujo objetivo do cineasta foi colocar “uma ironia em cima do dono da pensão”. Pois, “o cara vive dos operários, às custas deles, e se coloca contra eles. É o próprio parasita da sociedade, ele representa o pensamento pequeno burguês, explorador, a 50 metros do sindicato” (ANDRADE, 1986, p. 42).

Da pensão, o filme segue para dentro da casa do ferramenteiro Enoque Batista, onde sua esposa Maria da Penha Batista explica para a câmera qual é o seu posicionamento diante da greve: “A posição nossa de esposa é a seguinte: nós estamos passando certas dificuldades, mesmo o esposo ganhando razoável (...) pela inflação, porque quando se fala em aumento, tudo duplica o preço nas feiras”. Ela então calcula quanto gasta de leite e pão diariamente e quanto isso significa em termos de horas trabalhadas do marido. Maria analisa que o tempo para o diálogo da família é escasso, já que Enoque sai às 5 da manhã para trabalhar e só retorna às 7 horas da noite. Além disso, ela desconstrói o discurso corrente dos salários altos recebidos pelos trabalhadores especializados das empresas automobilísticas, a partir de um exemplo concreto de como sua família vive:

Veja, meu esposo é um ferramenteiro, como se diz aí que ferramenteiro ganha mundos e fundos... Nós moramos em dois cômodos, temos quatro filhos para tratar, temos apenas um terreninho, mas não podemos construir porque a despesa não dá. Nós não vamos deixar nossos filhos passar necessidade...

Por fim, ao ser perguntada pelo entrevistador se apoia o marido na greve, Maria afirma: “apoio, apoio sim, eu acho que o homem tem que lutar para os filhos viverem num país melhor”. Aqui é interessante destacar que a greve mostrada por João Batista de Andrade é masculina. As referências às mulheres se dão unicamente pelas entrevistas com as esposas dos trabalhadores citadas acima e que não estão diretamente envolvidas no movimento, uma delas permanece anônima e a outra diz que “o homem tem que lutar”. Porém, no meio metalúrgico, ainda que numericamente inferior aos homens, havia mulheres trabalhando e elas também participaram da

8. A participação feminina nas greves metalúrgicas de final dos anos de 1970 e início de 1980 foi retratada no documentário *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho.

greve ocorrida em 1979, ainda que suas vozes sobre esses acontecimentos, no documentário de Andrade não tenham sido ouvidas⁸.

A câmera em seguida insere-se junto a um grupo de operários, como que para observar e ouvir o que eles conversam. Os operários estão rodeados de crianças e adolescentes, que ouvem admiradas as histórias de resistência à ofensiva da polícia. Em seguida, o filme sai da condição de observação e o entrevistador pergunta a um trabalhador se a intervenção no sindicato é uma derrota e ele responde que “com Lula ou sem Lula, todos nós somos Lula”. A câmera volta para a posição de observadora e filma por algum tempo a conversa do grupo de operários. Nesse momento, outro operário anuncia: “Eles cassaram o Lula, mas tem 80 mil Lula aqui”. O filme, porém, não aceita esse discurso, na verdade seu questionamento é mais uma provocação, pois o cineasta já esperava a resposta mencionada para sua pergunta. Mesmo com os trabalhadores dizendo que “todos são Lula”, a voz do narrador conclui: “mas a intervenção foi um duro golpe no movimento”. O narrador também explica que “Pela primeira vez toda a sociedade civil se mobiliza para protestar contra a intervenção e em apoio a greve. A greve assim continua, sustentada mais pela convicção e pela rebeldia de cada um”. O jogo de contradições manejado pelo filme novamente aparece. Ao mesmo tempo em que o narrador afirma que a greve é sustentada por cada um, a todo momento, se ouve, ao fundo, as pessoas gritando o nome de Lula e esse grito ganha intensidade. Tanto que o orador da assembleia realizada no Paço Municipal de São Bernardo do Campo chega a pedir em vão: “pessoal, pessoal, oh gente”, mas a massa presente parece não escutar, afinal, todos só querem Lula.

O cineasta poderia ter escolhido o ponto de vista do palanque, das lideranças, para filmar o momento da assembleia, mas ele opta pela perspectiva do operário, de quem está embaixo. A câmera então filma os rostos dos anônimos presentes naquela manifestação, a voz do orador ao fundo, que ainda tenta alguma atenção, a chuva e o mar de guarda-chuvas reforçam o clima de confusão. O narrador aponta: “Sem a liderança e sem organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem e chega quase ao desespero”. Um trabalhador, nordestino como muitos que chegaram a São Paulo em busca de melhores condições de vida, percebe a câmera como interlocutora e a usa para fazer um discurso quase desesperado sobre a necessidade de ganhar a greve para não continuar sendo “espezinhados pelo patrão”, ele repete isso algumas vezes e arranca palmas das pessoas do entorno. Outro operário, porém, mais comedido e talvez preocupado com a imagem da categoria e da organização da greve, assume a fala e diz: “nós temos que saber

o que nós estamos falando nessa hora, aqui, está rodeado de pessoas que querem pegar alguma falha daquilo que nós falamos; temos que ter muito cuidado...”. Essa é uma ponderação que merece ser considerada, pois pode evidenciar uma preocupação imediata com o movimento, mas também apontar o lugar de fala de uma classe que convive com a constante vigilância e controle, nas fábricas, nos sindicatos e em outros espaços de sociabilidade. Por fim, o caos dá lugar ao grito de “trabalhador unido jamais será vencido” e à leitura, pelo orador da assembleia, de um documento, assinado por diversas entidades sindicais e movimentos populares, de apoio à greve. Os trabalhadores saem em passeata, mas são novamente reprimidos pela polícia.

Em uma favela, um grupo de trabalhadores grevistas reunidos ouve no rádio uma entrevista com Lula, onde ele anuncia que estava de volta ao comando de greve. O filme segue para a porta da fábrica Mercedes Benz para conversar com os trabalhadores e comprovar para o espectador que a greve continua. Mostra também a existência do mecanismo da contra-informação, já que estavam circulando boletins da FIESP dizendo que a greve tinha acabado. Um operário é categórico: “é totalmente mentira”. Ao serem perguntados pelo entrevistador se era necessário piquete, um deles responde que “na Mercedes-Benz não precisa piquete... Nós somos unidos, a graxa dos nossos macacões uniu nossa raça”. A palavra união é recorrente nessa passagem, como na fala do trabalhador: “O governo subestimou o nosso líder e cassou o nosso sindicato, mas não cassou nossa união, isso é que é importante”.

Na terça-feira, dia 27 de março de 1979, os trabalhadores reunidos no Paço Municipal de São Bernardo comemoram a volta de Lula ao comando de greve. A mesma cena de Lula sendo carregado nos braços, mostrada durante a entrevista do interventor do sindicato, é apresentada aqui. O narrador intervém novamente e explica ao espectador:

Com a persistência da greve, o governo é obrigado a reiniciar o diálogo com os líderes cassados, as negociações e com o aval da igreja promete reiniciar as negociações suspensas com a intervenção no sindicato e promete conseguir dos empresários o atendimento das reivindicações do ABC.

Dentre as solicitações estavam: a garantia do emprego, o pagamento dos dias parados, os 11% ganhos em greves passadas e a volta dos líderes cassados ao sindicato. Enquanto cita todas as promessas do governo, a câmera mostra Lula e depois a multidão de trabalhadores. Em seguida,

um silêncio até então não visto em outros momentos de concentração dos operários mostrados no filme. Todos param para ouvir seu líder.

Esse não é um filme sobre Lula, mas sobre os trabalhadores. Porém, a questão da liderança é um ponto discutido em vários momentos do documentário. Lula, principal líder do movimento, é um dos personagens de *Greve!*. Apesar de João Batista não entrevistá-lo e da câmera filmá-lo poucas vezes e, mesmo assim, sem aproximar-se muito dele, mostrando-o sempre de uma perspectiva distante, Lula está muito presente no filme. Sua imagem aparece em fotos, nos discursos dos operários, do narrador e do cineasta, sua voz é escutada falando no rádio, os operários falam dele a todo tempo, gritam o nome dele na assembleia e, por fim, ele aparece em som e imagem sincronizados. Tudo isso funciona, como afirma Marina Jorge (2010, p. 134), para evidenciar que Lula “é um líder necessário do movimento, alguém sem o qual a massa trabalhadora não consegue avançar”.

Já nos últimos minutos do filme, o líder aparece sendo carregado pelos trabalhadores até o palanque da assembleia. Nessa cena, o destaque é Lula apresentando a proposta de retorno ao trabalho e de uma trégua de 45 dias. A forma como Andrade editou as imagens do discurso de Lula fez com que parecesse que o líder sindicalista não estava colocando em votação, mas, sim, informando que ele pensou e decidiu que esta era a atitude certa a ser tomada (JORGE, 2010, p. 137)⁹. Nesse momento, os trabalhadores, até aquele momento dispostos a continuar o movimento, surpreendentemente aplaudem a proposta da trégua, como se aceitassem qualquer coisa que seu líder dissesse. Lula discursa:

E se não for cumprido o nosso pedido, nós paramos outra vez. E eu assumo um compromisso aqui com vocês: eu mesmo decreto a greve outra vez! O que nós precisamos provar às autoridades, à opinião pública em geral e aos empresários é que nós estamos conscientes daquilo que nós queremos. E que essa greve sirva de demonstração para os patrões nunca mais, nunca mais duvidarem da classe trabalhadora. Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta do trabalhador.

9. Sabemos que foi feito um corte intencional no discurso de Lula, pois, no filme de Renato Tapajós, a fala foi colocada na íntegra.

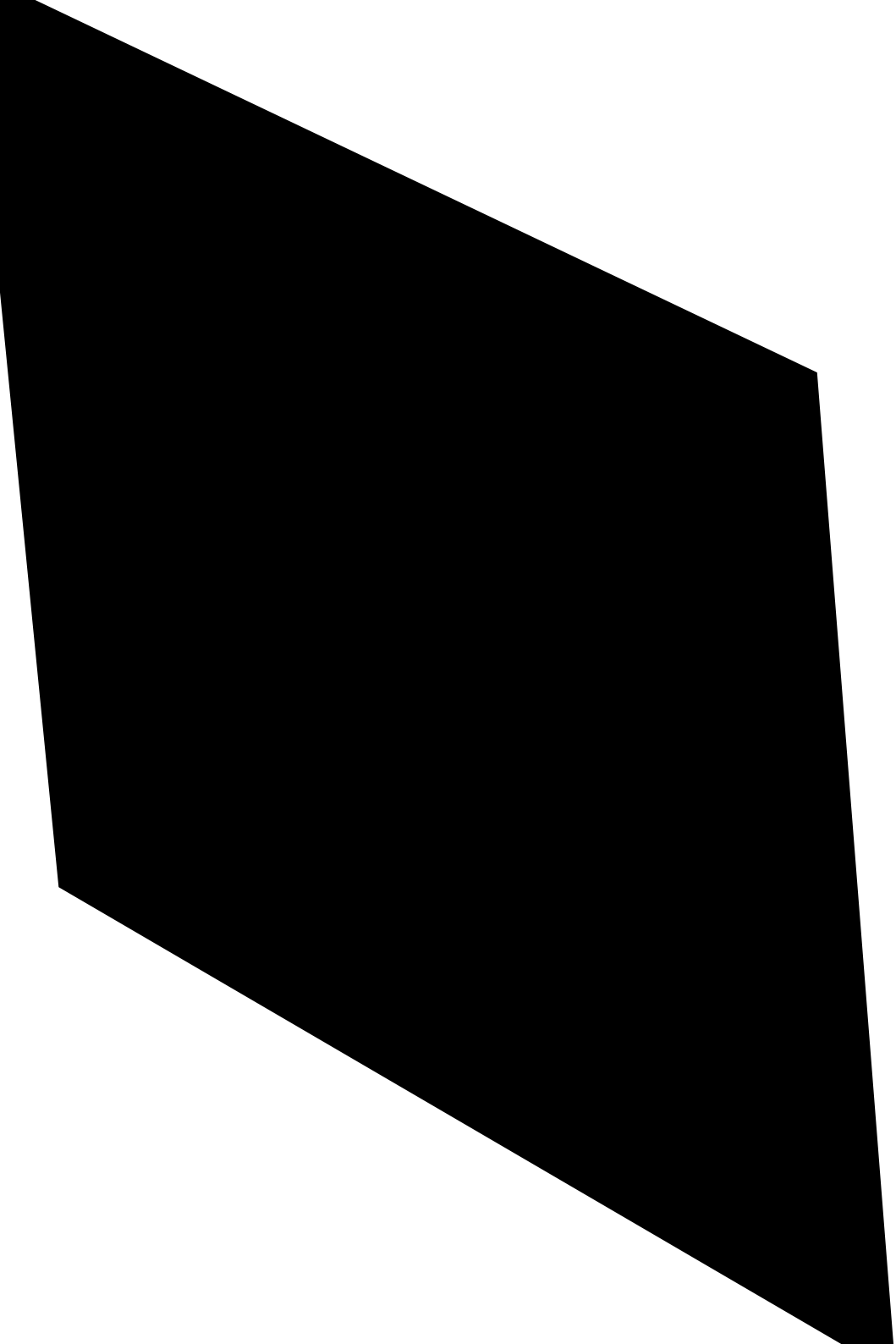
Enquanto surge a ficha técnica, entra a canção “Mote e glosa”, de Belchior, cujo início é uma repetição por 24 vezes da expressão “é o novo”. A escolha dessa canção para o final traz certa ambiguidade. O filme parece, num primeiro momento, afirmar o movimento grevista do ABC e a liderança de Lula como algo que “é o novo”, pois eles representavam o “novo sindicalismo” - movimento originado no ABC Paulista e que se colocava em choque com a estrutura sindical oficial e preconizava a autonomia dos sindicatos em relação ao Estado e aos partidos políticos. Contudo, o verso seguinte da canção do Belchior instaura o questionamento: “*você que é muito vivo, me diga qual é o novo*”. Dessa forma, João Batista de Andrade, como membro do PCB, uma das forças políticas que disputava a hegemonia do movimento sindical nesse contexto, em mais um jogo de contradições, combina imagem e som para fazer uma crítica e mostrar sua desconfiança em relação a essa “novidade”. Mesmo assim, o documentário termina de maneira exultante. Os mais apressados talvez nem percebam esse jogo final do cineasta. O que fica mais forte para o espectador é a sensação de que os operários, mesmo sofrendo uma espécie de derrota, ao aceitarem o retorno ao trabalho sem terem suas reivindicações atendidas, saem confiantes daquela assembleia. Sensação reforçada pela última imagem do filme, uma foto dos operários segurando um cartaz que diz “ABC unido jamais será vencido”.

Considerações finais

A análise do documentário *Greve!* (1979) de João Batista de Andrade nos permite tecer algumas considerações. A obra ganhou um significado importante para o contexto em que foi produzido, pois, assim como os operários com as greves ocuparam a cena pública, esse documentário fez com que a imagem dos trabalhadores também ocupasse esse espaço. *Greve!* foi exibido em várias cidades do Brasil, principalmente em função da ação da Dinafilmes e dos cineclubes e também no exterior, a ponto da distribuidora ter que refazer as cópias dos filmes, pois elas acabavam de tanto serem exibidas. O próprio movimento grevista assistiu ao filme em exibições organizadas em igrejas, sindicatos, clubes e associações de bairro. Nesse sentido, é interessante perceber como os operários lidaram com as câmeras. O filme tornou-se um canal de comunicação, para o qual eles podiam dizer o que pensavam e, por isso, talvez eles tenham se deixado filmar, mesmo considerando o risco que isso poderia representar, pois a ditadura militar ainda vigorava e, com o filme em mãos, a repressão poderia identificar os grevistas.

A voz do documentário, em todas as suas escolhas estéticas e na construção da narrativa fílmica, coloca-se ao lado dos trabalhadores, mas de maneira crítica. João Batista de Andrada problematiza a greve, evidenciando aquilo que ele considerava como contradições do movimento, os problemas de organização e a questão da liderança. Porém, ainda sim, o cineasta demonstra confiança nesse processo de associação. Pois, se por um lado havia o peso da ditadura militar e o medo da repressão, por outro lado, a greve trouxe uma possibilidade de respiro para os operários e para aqueles que vinham reivindicando a abertura política. Com efeito, mesmo os grevistas não tendo conseguido sucesso em suas reivindicações, havia um clima de otimismo que levou inclusive à eclosão de uma nova greve em 1980. Posto que agora os operários haviam percebido como Novelli e Chico Buarque cantaram em “Linha de Montagem” que “... *quem toca o trem pra frente, Também de repente, Pode o trem parar*”.

- ABRAMO, Laís Wendel.** *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e subjetividade operária.* São Paulo; Campinas: Ed. Unicamp; Imprensa Oficial, 1999.
- ALVES, Maria Helena Moreira.** *Estado e oposição no Brasil (1964-1984).* Bauru/SP: Edusc, 2005.
- ANDRADE, João Batista de.** [2009]. Entrevista com João Batista de Andrade. São Paulo: *Sala de Cinema*. Entrevista concedida a Miguel de Almeida. Disponível em: <http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/joao-batista-de-andrade/>. Acesso em: 20 out. 2016.
- ANDRADE, João Batista de.** [1986]. “O importante era fazer o filme”. Entrevista com João Batista de Andrade. *Filme Cultura*, São Paulo, n.46, abr. 1986, p.40-46.
- BERNARDET, Jean-Claude.** *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude.** Os operários e a fábrica de Lumière. *Filme Cultura*, São Paulo, n.46, abr. 1986, p.4-7.
- FERRO, Marc.** O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (Orgs.). *História: Novos Objetos.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- FORTES, Renata Alves de Paiva.** *A obra documentária de João Batista de Andrade.* 2007. 273f. Dissertação (Mestrado em Múltiplos Meios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- JORGE, Marina Soler.** Imagens do movimento operário no cinema documental brasileiro, *ArtCultura*, Uberlândia, v.12, n.21, jul./dez. 2010, p.131-148.
- MACEDO, Felipe.** Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor. Disponível em: <http://cineclubes.utopia.com.br/historia/clandestina.html>. Acesso em: 15 out. 2016.
- NAPOLITANO, Marcos.** *1964: história do regime militar brasileiro.* São Paulo: Contexto, 2014.
- NICHOLS, Bill.** *Introdução ao documentário.* Campinas: Papirus, 2012.
- RAMOS, Alcides Freire.** História e cinema: reflexões em torno da trajetória do cineasta João Batista de Andrade durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, jan./fev./mar. 2008, ano V, n.1, v.5, p.1-20. Disponível em: www.revistafenix.pro.br
- ROSSATO, Leonardo Barbosa.** *Anais... 13 Encontro Socine* out.2009. Disponível em: <http://www.socine.org.br/anais/interna.asp?nome=leonardo%20barbosa%20rossato>. Acesso em 15 out. 2016.
- SILVA, Maria Carolina Granato da.** *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991).* 2008. 446f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.



**“Esquecidos, celebrados,
geniais”: reconfigurações do
campo historiográfico a partir
do documentário *Dzi Croquettes*
(2009), de Tatiana Issa e
Raphael Alvarez**

Natália Batista é mestra em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora do livro *Nos palcos da História: teatro, política e "Liberdade, liberdade"* (Letra & Voz, 2017). Atualmente, é doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e bolsista Capes.

“Pois não somos tocados por um sopro de ar que envolveu os nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?”

(Walter Benjamin)

Introdução

A frase pronunciada pela diretora Tatiana Issa nos últimos minutos do documentário *Dzi Croquettes* foi escolhida para dar título a este artigo não apenas por sua força poética. Em alguma medida, entende-se que, antes de serem adjetivados como celebrados ou geniais, havia um primeiro pressuposto que impedia qualquer outra apropriação: o esquecimento em torno do grupo.

Lembro-me da repercussão quando o documentário *Dzi Croquettes* foi lançado, no ano de 2009. Lembro-me também do meu estranhamento por ser pesquisadora do teatro brasileiro produzido durante a ditadura e nunca ter ouvido falar na existência do grupo. Na época, não esbocei hipóteses do porquê desse esquecimento historiográfico e social, mas hoje seria possível arriscar algumas: 1) a ênfase na pesquisa de grupos de resistência à ditadura que tiveram atuação estritamente política¹; 2) as pesquisas sobre o campo teatral brasileiro, que ainda são escassas²; e 3) a dificuldade da historiografia em abordar a temática da homossexualidade no contexto ditatorial³.

A hipótese deste artigo é que o documentário *Dzi Croquettes* inaugura uma discussão que não era realizada no campo historiográfico e assume temas complexos e polêmicos que a historiografia enfrentava/enfrenta com parcimônia: o teatro, a resistência à ditadura pelo viés do escracho e do humor e a abordagem das homossexualidades. É possível observar pelo menos três reconfigurações no campo do conhecimento histórico e social: 1) a divulgação da trajetória do *Dzi Croquettes* e da memória em torno do grupo; 2) a ampliação do conceito de política no que tange às relações entre a sociedade e o regime militar; 3) a prolife-

1. Nos últimos anos, a historiografia tem produzido diversas pesquisas sobre a temática da ditadura militar brasileira, gerando questionamentos sobre sua periodicidade, o papel da sociedade no golpe militar de 1964, as conspirações no seio do poder, entre outros temas. Ainda que as pesquisas sobre o campo artístico tenham aumentando nas últimas décadas, acredita-se que a historiografia do período ainda tem dado maior ênfase às pesquisas relacionadas ao campo estritamente político, como a discussão nos centros de poder e de tomada de decisões, a atuação de partidos políticos, a resistência pela via armada, entre outros.

ração de estudos e publicações sobre o grupo teatral dentro da academia e no campo historiográfico.

O objetivo principal será investigar como o documentário ampliou as possibilidades de conhecimento em torno dos *Dzi Croquettes* e trouxe à cena pública uma trajetória pouco conhecida. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, o filme articula a trajetória cronológica do grupo com a narrativa da diretora em primeira pessoa, depoimentos com ex-integrantes, celebridades e fãs, imagens raras do grupo em cena e no cotidiano. Além de um intrigante ir e vir no tempo, que contempla passado e presente sem perder o foco nas ambiguidades contidas nos múltiplos tempos.

O *Dzi Croquettes* iniciou seus trabalhos no início de 1970 e o contexto político já evidenciava a derrota da luta armada e a impossibilidade de resistência institucional efetiva dentro do Congresso. Os mortos e desaparecidos da ditadura já permitiam visualizar as estratégias que o regime militar utilizava contra os seus opositores. No campo cultural, poucos artistas foram reprimidos com o uso da força física, mas a violência através do medo incutido socialmente e da censura eram vivenciados cotidianamente por quem ousasse contestar qualquer pressuposto do governo. O grupo surge com um trabalho que em muito se diferenciava das montagens que estavam sendo produzidas nesse período. De acordo com a antropóloga Rosemary Lobert, o *Dzi Croquettes* aparece “com uma proposta contestadora das categorias sociais vigentes, fantasiados de purpurina, flores e paetês” (LOBERT, 2010, p. 18). A contestação pode ser pensada não pelo viés da resistência política tradicional, mas principalmente pela ruptura com os costumes, que divergiam drasticamente da concepção de “ordem e progresso” do regime militar. Em seus espetáculos não havia mensagens de crítica ao governo ou à conjuntura política nacional. A crítica estava mais direcionada à sociedade e aos seus costumes tradicionais. Nesse sentido, não deixa de ser político um grupo

2. A apropriação do teatro, enquanto objeto historiográfico, é bastante recente. Diante do extenso número de produções teatrais brasileiras ao longo da história e das diferentes propostas de intervenção artística, pode-se considerar escasso o número de pesquisas acadêmicas que contemplem tal manifestação. No que tange ao contexto da ditadura militar é possível perceber uma produção mais avolumada se comparada com outros períodos, mas a maior parte dos trabalhos faz referência aos grupos que fizeram produções com um viés “político” mais definido, como o Grupo Opinião, o Teatro de Arena, o Oficina, o Teatro Popular União, o Olho Vivo etc. Poucos grupos que operaram fora desta chave estética foram contemplados no campo da pesquisa histórica. Nesse artigo, tenta-se perceber se o esquecimento histórico em torno dos *Dzi Croquettes* teria relação com o tipo de intervenção estética/política proposto pelo grupo diante da ditadura militar.

de atores/dançarinos formado por homossexuais travestidos de mulheres, seminus, com ambiguidade de gênero e performances de humor escrachado e sensual.

Uma questão pungente se coloca fundamental: no contexto ditatorial, sua performance teatral era entendida como um posicionamento político? Provavelmente, não. A ampliação do conceito de política fora do Estado e das estruturas partidárias ocorre, principalmente, no processo de redemocratização, onde diversas minorias políticas assumiram suas pautas de forma mais efetiva e ganharam a cena pública. Acredita-se que os artistas reconhecidos por sua resistência ao regime não deviam identificar a atuação do grupo no campo da resistência à ditadura. A temporalidade do documentário é que permitiu que essa reconfiguração do tempo histórico pudesse ser atualizada de acordo com a leitura que a sociedade tem da política no presente.

O grupo foi fundado em agosto de 1972. A versão mais aceita para a escolha do nome conta que ela se deu em um bar de Copacabana, no encontro entre Wagner Ribeiro, Bayard Tonelli e Reginaldo de Poly. *Dzi Croquettes* seria a junção do pronome inglês *the* e o gosto pela comida chamada “croquette”. Na fase inicial do grupo, a casa de Wagner Ribeiro, localizada do bairro de Santa Tereza, foi uma espécie de *ponto de encontro* dos artistas. Posteriormente, eles fixaram moradia coletiva em bairros centrais da cidade do Rio de Janeiro.

A trupe era formada por artistas de classe média, tal como grande parte dos artistas considerados “engajados”, mas a formação desse núcleo inicial do coletivo era muito diversa no que tange à formação artística. Os treze integrantes do grupo vinham de diversas áreas, como artes plásticas, cenografia, dança, atuação, música etc. Eram eles: Bayard Tonelli, Benedicto Lacerda, Carlinhos Machado, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Eloy Simões, Leonardo Laponzina (Lennie Dale), Paulo Bacellar, Reginaldo de Poly, Rogério de Poly, Roberto de Rodrigues e Wagner Ribeiro.

3. No que tange às homossexualidades, pode-se perceber uma abertura ainda mais recente ao tema, o que acabou contribuindo para a invisibilização de grupos sociais que vivenciaram o período da ditadura militar brasileira. De acordo com Benjamin Cowan, a “homossexualidade nunca chegou a ser a razão principal pela qual as pessoas foram presas, torturadas e sujeitas aos abusos dos direitos humanos e civis – mas formou parte de um conjunto de ansiedades sobre a ameaça, vaga e supostamente difusa, da subversão” (COWAN, 2014, p. 36). Por se tratar de uma temática ambígua e cercada de preconceitos, inclusive por parte dos pesquisadores, não é difícil perceber as sutilezas e dificuldades para que esse campo de pesquisa se colocasse no debate público. Nesse sentido, o livro *Ditadura e Homossexualidades*, organizado por James Green e Renan Quinalha, cumpriu um importante papel ao colocar em cena esses “novos velhos” atores sociais. Pode-se perceber, então, que o grupo analisado partilhava de uma dupla marginalização no campo histórico: o teatro e a homossexualidade.

Se comparado a outros grupos do mesmo período, era possível notar a presença de um maior número de artistas negros no *Dzi Croquettes*. Os atores vinham de trajetórias bem diferentes, alguns em início de carreira e outros com um percurso já consolidado. O grupo mesclou diversos conhecimentos para a formação do que se tornou a sua estética. Inauguraram uma nova proposta de sociabilidade ao optarem por viverem coletivamente, resultando em uma mistura constante entre a vida e a arte, a realidade e a ficção. Durante 1972 e 1973, o grupo fez vários shows nas boates *Mr. Pujol* e *Ton-ton Macoute*. Mas apenas em maio de 1973 eles estrearam no *Teatro Treze de Maio*, em São Paulo, sua primeira montagem: *Gente computada igual você*. Na estreia no Rio de Janeiro, no *Teatro da Praia*, tiveram a peça censurada durante um mês. A montagem não fazia críticas diretas à ditadura, mas pode-se pressupor que sua irreverência não permitiu que os censores pudessem classificá-la dentro de suas categorias formais. A peça combinava diversos esquetes, que ora eram encenados através de danças, ora através de canções executadas pelos atores e monólogos individuais. Tudo isso permeado por um figurino sensual, maquiagem extravagante e deboche.

Em 1974, o grupo partiu para a Europa na tentativa de fazer uma temporada, mesmo sem nenhum contrato fechado. Por fim, conseguiram se apresentar no *Teatro Charles de Rochefort*, no *Teatro Bobino* e no *Teatro Hébertot* (Paris), no *Teatro Odeon* (Milão) e no *Teatro Erba* (Turim). O grupo voltou ao Brasil no final de 1975, e em sua estreia no Teatro Castro Alves, em Salvador, a peça foi três vezes censurada. Diante desse contexto político e das tensões internas do grupo, ocorreu a primeira ruptura, com a saída de Lennie Dale. Em 1976, a trupe montou um novo espetáculo chamado *Romance*, mas de acordo com as fontes analisadas a montagem não alcançou grande êxito de público e crítica. A última tentativa para retomar a fase inicial foi realizada em 1980, com o espetáculo *TV Croquette Canal Dzi*.

Em linhas gerais, essa é a trajetória que o filme buscou re/construir. O documentário ganhou vários prêmios e permitiu uma inserção do grupo *Dzi Croquettes* na memória social e no campo do conhecimento histórico acadêmico. Mais do que investigar o grupo teatral, interessa, neste artigo, principalmente compreender as estratégias do documentário para realizar um *trabalho de memória* e situar o grupo na resistência cultural à ditadura militar instaurada em 1964.

Sujeitos e produção: quando o cinema inaugura os caminhos da história/memória

Pelo menos desde os anos 1960, a historiografia tem discutido e analisado a possibilidade de interpretar o cinema através da história. Hoje, o campo se encontra consolidado e em vias de expansão, diante do grande interesse dos historiadores na investigação desses limites. O empenho em compreender o filme para além do filme tem permitido pesquisas contundentes sobre o papel do cinema no campo histórico e na vida social. Nesse sentido, partilha-se da acepção de Marc Ferro, que projeta o filme como documento histórico e (indiferente do caráter ficcional ou documental) afirma que ele poderá ser percebido como testemunho daquela sociedade que o produziu. Segundo Ferro,

o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História (FERRO, 1992, p. 86).

No que tange à apreciação de documentários, essa equação poderia ser ainda mais óbvia, mas é exatamente essa obviedade que deve ser discutida. De acordo com Bill Nichols, “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte” (NICHOLS, 2012, p. 18). Embora essa seja uma impressão forte, não se pode perder de vista o caráter ficcional dos documentários. Eles constroem uma interpretação sobre a história a partir de um determinado ponto de vista. Perpassados, sempre, pelas experiências dos sujeitos produtores e dos contextos que cercam a sociedade que o produziu.

Em outras palavras, pode-se inferir que o documentário “não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (NICHOLS, 2012, p. 47). Tal reflexão se faz importante a partir do momento que se propõe descortinar os meandros e ambiguidades por trás dos documentários. Mais do que visões isentas sobre determinados contextos ou temas, os diretores se propõem a re/construir uma narrativa sobre eventos históricos, muitas vezes conhecidos pela memória social e de grande identificação com o

espectador, que pode já partilhar desta experiência histórica. O fato histórico já consolidado enquanto “história” se torna uma obra fílmica documental e propõe uma interpretação da própria história. Esse seria um percurso mais convencional no que tange à confecção de um documentário. No entanto, nem sempre essa ordem é seguida, como no caso dos *Dzi Croquettes*. Como já apontado, acredita-se que o documentário inaugura um amplo debate sobre o grupo no conhecimento histórico e na memória social.

O filme foi lançado em 2009 e tem aproximadamente 109 minutos de duração. Surgiu através de uma parceria entre a *Tria Productions* e o *Canal Brasil*. Em 2010⁴, foi lançado o DVD do documentário, contendo como material extra as entrevistas que não puderam ser contempladas no filme. A *Tria Productions* é a produtora fundada pelos diretores Tatiana Issa e Raphael Alvarez, na cidade de Nova York. Em entrevista concedida pela diretora durante o ano de lançamento, ela falou sobre os objetivos da produtora: “tem um pouco essa ideia, de divulgar um pouco o lado positivo do país fora. [...] Você vê que a visão que o estrangeiro tem do Brasil, infelizmente, ainda é um pouco clichê. Ou é futebol, ou é carnaval ou é violência” (Cf. SARAIVA CONTEÚDO). Eles estavam no Brasil fazendo entrevistas para um documentário sobre o Festival Folclórico de Parintins e aproveitaram a viagem para entrevistar os cinco integrantes remanescentes do *Dzi Croquettes*. No processo de entrevista, eles mudaram os planos e resolveram fazer o documentário sobre o grupo. Tatiana Issa tinha uma relação pessoal com a trupe, pois era filha de Américo Issa (cenógrafo do grupo) e passou parte da infância convivendo com os integrantes em Paris. Posteriormente, tornou-se atriz, produtora e diretora. Seu primeiro longa-metragem foi o documentário *Dzi Croquettes*. Raphael Alvarez também é ator, diretor e produtor. Fez parte de sua formação nos Estados Unidos e lá se radicou.

Quando do lançamento do filme, os diretores vieram ao Brasil e deram várias entrevistas. Através delas é possível perceber a dificuldade de construir uma história que não está consolidada na memória social. Os diretores padeceram dos problemas quase sempre enfrentados por quem pesquisa teatro e ditadura no Brasil: falta de documentação, dificuldades

4. Ainda em 2010 foi lançado pela Editora da Unicamp o livro *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*, da antropóloga Rosemary Lobert. A dissertação foi defendida em 1979 e ficou desconhecida do grande público até a sua publicação como livro. Acredita-se que o interesse em publicá-la surgiu depois da repercussão criada pelo lançamento do documentário em 2009.

de acesso às fontes e a morte precoce de muitos artistas que poderiam contribuir para a construção dessas narrativas no campo da memória. Em alguma medida, ao levantar o material para o documentário eles tiveram que enfrentar os desafios que os pesquisadores do teatro brasileiro desse período encontram cotidianamente.

De acordo com Raphael Alvarez, “a gente tentou fazer um estudo antes sobre os *Dzi*, antes de fazer as entrevistas, mas não existia nada. Você fazia um *google* e nada *Dzi* aparecia” (Cf. SARAIVA CONTEÚDO). Nesse sentido, é possível perceber que o trabalho dos diretores se assemelhou, em alguma medida, ao trabalho dos historiadores. A partir do momento que as informações não estavam disponíveis, fez-se necessário uma busca documental para a reconstrução dos fatos. Ainda que os formatos narrativos sejam diferentes e os produtos sejam distintos, é possível perceber algumas aproximações do processo de construção dessa memória. A opção pelas entrevistas se deu no filme como proposta estética e histórica. Não são poucos os momentos onde os diretores indicam que o quebra-cabeça da trajetória do grupo foi montado a partir dos depoimentos. De acordo com Tatiana Issa:

A ditadura apagou totalmente qualquer imagem existente dos *Dzi Croquettes*. Conversando com os *Dzi* a gente descobriu a história nessa misteriosa lata de filme em Paris. A TV alemã deu uma cópia dessa lata de filme para um dos *Dzi*, que guardou em Paris. Ele botou em uma casa, no porão do apartamento dele, e ele acabou sendo assassinado pouco tempo depois. Mas a gente conseguiu recuperar um contrato original e nisso a gente conseguiu entrar em contato com eles (a TV alemã) e eles guardaram. Graças a Deus que os alemães são organizados e guardaram durante 35 anos essas imagens em filme. (Cf. SARAIVA CONTEÚDO)

Nesse depoimento, pode-se perceber o objetivo da diretora em explicitar que o esquecimento/apagamento em torno do grupo se deu principalmente em função da ditadura militar. Esse aspecto precisa ser observado com apurado cuidado, pois as formas de esquecimento ultrapassam a própria noção de Estado ditatorial. Outros grupos teatrais de resistência mais direta à ditadura tiveram parte de seus acervos preservados pelo próprio Estado. Como operar com tais ambiguidades no campo do conhecimento histórico? Será que a ditadura foi a única responsável por esse processo? Outros fatores podem ter contribuído para esta questão: 1) a morte prematura de seus integrantes; 2) a dificuldade de enquadramento do grupo dentro de uma temática da resistência; 3) a falta de

investimentos públicos na preservação de acervos teatrais; 4) uma visão de que não eram artistas e apenas homens travestidos de mulheres; 5) o conservadorismo de setores da sociedade brasileira; 6) a forma como a memória do regime foi construída, pois tanto liberais quanto comunistas rejeitavam manifestações artísticas com essa estética. Interessa mostrar que, para além do próprio Estado autoritário, a sociedade, ao produzir a memória social, faz as suas escolhas e nem sempre é possível delimitar com coerência as razões pelas quais grupos/sujeitos/personagens se estabelecem ou desaparecem da cena pública.

Um ponto importante a ser mencionado é o que diz respeito às entrevistas que foram realizadas pelos diretores. Elas tem um grande peso na construção estética e histórica do documentário e serão observadas com mais vagar na próxima seção. A diretora fala com grande entusiasmo do processo de entrevista e afirma que todos que foram chamados para falar sobre o grupo se predispuseram rapidamente porque “sentiam que havia uma certa injustiça dessa história não ter sido registrada. As pessoas não davam o real valor ao legado que os *Dzi* deixaram, que é enorme” (CF. SARAIVA CONTEÚDO). Nesse trecho, a diretora não pensa na perspectiva de apagamento e, sim, em falta de registro. Dois processos bastante diferentes. No caso do *Dzi Croquettes*, talvez caminhassem juntos.

É possível perceber que a visão que permeia todo o documentário é muito mais ligada à memória do que à historiografia. Tanto pelo peso das entrevistas feitas pelos diretores, quanto pela falta de documentação sobre o grupo. Isso não implica em uma opção acertada ou equivocada, mas é necessário que saibamos diferenciar as categorias. De acordo com Paolo Rossi, “é certamente possível [...] contrapor a história, que é a interpretação e distanciamento crítico do passado, à memória, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida” (ROSSI, 2010, p. 29). Tenho dúvidas se a História consegue demarcar tanto o distanciamento crítico ou se apenas a memória é tendenciosa. Penso que a própria História precisa reconhecer o seu caráter subjetivo e perceber que vácuos de memória também podem (e quase sempre são) construídos pelos historiadores e seus interesses pessoais.

O fato é que, diante desse “vácuo” de memória histórica e social, a narrativa construída no documentário tornou-se praticamente a versão oficial em torno da história do grupo. Nessa perspectiva, a linguagem fílmica percebe o potencial do objeto “antes” da própria historiografia e acaba por definir os termos do debate. Não nos interessa fazer uma crítica à narrativa construída no documentário, interessa mais perceber como

o cinema inaugura um tema de pesquisa e abre caminhos para a própria historiografia, contribuindo para a construção de uma memória histórica e coletiva.

“Eu não tenho culpa de ser chique assim”: o documentário

A obra é narrada em primeira pessoa, por Tatiana Issa. No entanto, a narração só aparece em três momentos. Nas frases iniciais, onde ela afirma que “eu não sabia exatamente o que eles eram. Para mim, palhacinhos”. A cena tem um lirismo poético, pois intercala imagens de sua infância com a trupe. No segundo momento, onde ela relata o contexto em que seu pai começou a trabalhar com o grupo em Paris e aparecem imagens dela com os *Dzi* no teatro da cidade. E na cena final do documentário, em que ela explicita a importância dos artistas para a sua trajetória e termina com a frase: “meu pai sempre dizia: bicha não morre filha, vira purpurina”. A partir de sua ligação com o tema, o *modo documentário* poderia ser identificado como *modo participativo*, de acordo com o conceito proposto por Bill Nichols: “A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto. Frequentemente, une-se à imagem de arquivo para examinar questões históricas” (NICHOLS, 2012, p. 63). Nesse sentido, tal opção já enfatiza a interação de cineasta e tema.

Sobre as entrevistas, é possível perceber que elas acabam por sustentar o eixo narrativo do documentário. Aparecem para contar a história do grupo, legitimar a sua importância social e complexificar as relações construídas entre os sujeitos. Este último aspecto é menos comum em documentários, mas será ele que permitirá uma dimensão da aproximação do espectador com a temática, causando uma sensação de pertencimento ou a ideia de *gente como a gente*. Pode-se pensar ao menos em três categorias de entrevistados: 1) os remanescentes dos *Dzi*: Claudio Tovar, Ciro Barcelos, Bayard Tonelli, Rogério de Poly e Benedito Lacerda; 2) os sujeitos que trabalharam com o grupo, como Nêga Vilma, Darío Menezes, Jorge Fernando, Marcos Jatobá etc.; e 3) o público que assistiu o trabalho do grupo, o que inclui brasileiros, europeus e americanos. Foram mesclados artistas conhecidos do grande público, como Miguel Falabella, Gilberto Gil, Marília Pêra, Cláudia Raia, Ney Matogrosso, Pedro Cardoso, Betty Faria, Elke Maravilha, Liza Minnelli, Norma Bengell etc., e artistas com grande reconhecimento no campo teatral, como Amir Haddad, Aderbal Freire Filho e José Possi Neto. Com esta opção, pretende-se construir um reconhecimento do grupo para o grande público, mas também

para o público especializado em teatro. Mescla-se, assim, reconhecimento social e reconhecimento artístico entre os pares.

Essa legitimidade se dá tanto pelo peso dos sujeitos no cenário cultural atual como pela dimensão afetiva que carrega cada depoimento. De acordo com o crítico Eduardo Valente, “fica claro no filme que esta dimensão de eternizar a narrativa destas vidas é tão vital para os realizadores quanto qualquer outra coisa. Há o sentimento aqui de uma urgência, de contar esta história antes que ela se perca” (VALENTE, 2010). Tal análise parece ficar latente nas entrevistas concedidas por seus realizadores e no próprio discurso narrativo do filme. Para dar legitimidade histórica às entrevistas, a edição foi montada fazendo com que a mesma informação fosse dada por sujeitos diferentes, como uma espécie de corroboração da informação.

Muitas vezes, as narrativas são construídas com o intuito de celebrar o grupo, mas, ao mesmo tempo, as contradições aparecem em diversas entrevistas. Isso acaba por dar uma dimensão verídica ao documentário, que não parece disposto a enquadrar o grupo dentro de um discurso homogêneo. Não parece existir o desejo de construir uma trajetória linear e coerente. O enredo é perpassado por incidentes com drogas, sexo, assassinatos e tentativas de suicídio. A narrativa não compra discursos moralistas e naturaliza temas que poderiam criar tensões: brigas, paixões, namoradas e namorados, ciúmes, vaidades e medos. Ela humaniza os sujeitos e isso lhe dá peso histórico.

Esse talvez seja um dos principais méritos do filme e onde ele se aproxima bastante do conhecimento histórico. De acordo com Marcos Napolitano (2014, p. 17), o historiador “tenta compreender, criticar, apontar contradições, estabelecer conexões plausíveis a partir de uma argumentação baseada em indícios deixados pelas fontes”. No caso do documentário analisado, é possível perceber uma linguagem bastante disposta ao olhar crítico e à exploração das contradições dos sujeitos históricos, mesmo que muitas vezes esse olhar seja também apaixonado.

Logo no início do documentário, seus realizadores introduzem a chave de leitura que utilizarão em todo o filme: o Dzi Croquettes como uma manifestação artística de resistência à ditadura. Não no sentido de resistência vinculada à política tradicional, mas no sentido de resistência pela contestação da moral e dos costumes defendidos pelo regime militar. A interpretação pelo viés político vai orientar grande parte das reflexões propostas pelos diretores. A chave da narrativa é pensar os artistas a partir do engajamento na defesa da liberdade de modo amplo. Vale pensar que em uma ditadura tal perspectiva não deixa de ser revolucionária.

Na primeira cena, aparecem letrados com marcos históricos estritamente ligados ao governo sendo permeados por um número de dança executado por Ciro Barcelos no ano de 2008. A cena não parece fazer parte de determinado show e pode-se pressupor que foi construída para a sua inserção no documentário. Três momentos estudados pela historiografia da ditadura são abordados: 1º) o golpe militar de 1964; 2º) o Ato Institucional nº 1; 3º) o Ato Institucional nº 5, promulgado em 1968. Juntamente com o último letrado, aparecem os seguintes dados de proibições relativos à censura após o AI-5: quinhentos filmes, quatrocentos e cinquenta peças de teatro e mil letras de música. As fontes dos dados não são indicadas, mas eles permitem que o espectador compreenda a dimensão da censura. A escolha de cenas de época relativas ao contexto ditatorial, intercaladas com o número musical de Ciro Barcelos e a música de *Roda Vida*, de Chico Buarque, talvez dê elementos significativos de oposição entre a brutalidade e a leveza, a arte e a política, o barulho das sirenes dos carros de polícia misturados no meio de cenas poéticas filmadas em um camarim. A imagem transmitida é de que os campos artísticos e políticos estavam tão imbricados que a própria leitura em torno do grupo não poderia ser realizada de outra maneira. O espectador é praticamente induzido a entrar nesse enredo que parecia pouco óbvio até então.

A discussão inicial do documentário é a ditadura e não o *Dzi*. Tem-se o interesse de demarcar o lugar do grupo na resistência contra o Estado ditatorial, com grande ênfase no AI-5. São mencionados diversos elementos da cultura de resistência, como o ataque da peça *Roda Viva* realizado pelo *Comando de Caça aos Comunistas*, a discussão em torno da música e da censura. O grupo entra em cena a partir deste breve contexto político e cultural, onde o nome *Dzi Croquettes* aparece com a sobreposição “censurado” colocado na sequência. Nesse momento, torna-se clara a estratégia de demarcar o lugar do grupo ao lado da resistência à ditadura militar.

Ao mesmo tempo, os idealizadores deixam claro que o grupo não fazia uma intervenção política tradicional, tal como o Grupo Opinião ou o Teatro de Arena, mais próximos dos pressupostos vinculados pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). Sua estética estava mais próxima do Teatro Oficina, ainda que fossem diferentes no que tange as escolhas cênicas e dramatúrgicas. A leitura que o documentário permite fazer é que a contestação do grupo era realizada principalmente através do escracho. Não se interessavam pela estrutura política e dramatúrgica do teatro político convencional. Criticavam as instituições de modo geral, mas não existia uma crítica direta ao regime militar. É preciso pensar também que todas as manifestações culturais estavam sob os olhos da censura estatal.

É inclusive difícil definir o que se pretendia tratar nas cenas e o que efetivamente podia ser mencionado.

O fato é que o grupo estava fora dos padrões estabelecidos na época ao explorarem uma sexualidade dúbia, andrógena, com elementos do masculino e do feminino. Eram rostos de palhaços em corpos destoantes. Corpos másculos com adereços femininos. Em alguma medida, acabaram por desconstruir algumas noções binárias de sexualidade e gênero. Após o lançamento do documentário, muitas pesquisas têm sido realizadas sobre o grupo a partir de uma leitura de gênero. Constantemente são analisados sobre a perspectiva da *teoria queer*, que defende que o gênero não pode ser definido através do corpo biológico, mas, sim, das diversas subjetividades que compõem o sujeito.

O documentário faz a opção de tratá-los como eles se viam no contexto de sua produção: sem definições de qualquer espécie, e sim, como *gente*, como os próprios integrantes se denominaram durante a narrativa do filme. O debate não é feito talvez para legitimar o olhar que o próprio grupo tinha de si mesmo. Não pareciam muito interessados em criar conceitos ou definições para a sua sexualidade, “eles eram”, simplesmente. Segundo o diretor teatral Amir Haddad, “eles balançavam as estruturas sexuais das pessoas”, a partir do momento que se negavam a fazer definições sobre sua sexualidade.

Na chave de leitura do documentário, eles eram engraçados, exímios dançarinos, escrachados e não estavam engajados na política tradicional. Se havia alguma proposta de revolução em jogo, ela viria pelo comportamento, pela ruptura de valores morais e conservadores. De acordo com o jornalista Darío Menezes, a ditadura teve dificuldades para entender tal proposta: “quando eles proibiram o espetáculo, e era um negócio tão esquisito que eles não entendiam, achavam que era revolucionário”⁵.

O documentário pode ser dividido em dois momentos, ainda que não lineares: 1) a construção da relação do grupo com a ditadura militar; 2) a narrativa sobre os integrantes do grupo, com maior espaço para Wagner e Lennie Dale. Quem estrutura e sustenta as histórias de suas vidas são os entrevistados que conheciam os integrantes e os próprios companheiros de grupo. Cria-se uma instigante montagem que permite

5. Entrevista concedida à Tatiana Issa e Raphael Alvarez e inserida no documentário *Dzi Croquettes*.

entrecruzar a trajetória individual com a trajetória coletiva no grupo, construindo, assim, uma história contada a partir de um interessante discurso polifônico, que mistura sujeitos e tempos diversos, vozes que narram no presente e vozes que emudeceram. Em alguma medida, vivos e mortos compartilham coletivamente da mesma narrativa.

Busca-se construir uma trajetória cronológica, mas o *ir* e *vir* dos tempos múltiplos das trajetórias dos sujeitos não permite que o documentário tenha uma estrutura muito tradicional. Alguns momentos têm maior destaque na narrativa, como a proibição da peça pela censura e o sucesso do grupo na Europa. Em alguma medida, percebe-se dois eixos centrais da narrativa que se pretendeu construir sobre o grupo: a sua dimensão de engajamento diante da ditadura e o reconhecimento de sua importância nacional e internacionalmente.

É interessante a autoridade que o documentário atribui à figura de Nêga Vilma, uma espécie de governanta/produtora do grupo. Interessante também é observar o espaço que os atores negros tiveram dentro do grupo e na narrativa do documentário. Não deixa de ser bastaste raro um grupo teatral que tivesse em seu elenco uma quantidade considerável de negros. Pode-se pressupor que a abertura do grupo estava para além das questões de gênero.

De acordo com alguns entrevistados, o grupo seria a primeira manifestação do movimento gay no Brasil. É sempre complexo dar sentidos posteriormente à experiência histórica. Se eles não se reconheciam gays, é possível assim denominá-los? Tal reflexão nos lembra que é preciso moderar nas expressões que ultrapassam a militância dos integrantes, mas, ao mesmo tempo, lembra que cada tempo histórico cria sentidos para as vozes que emudeceram prematuramente.

Outra estratégia que permite que as vozes emudecidas assumam a narrativa são as imagens de arquivo mostrando cenas do grupo e a trilha musical da montagem. Segundo Nichols (2012, p. 59), “muito desse poder de persuasão vem da trilha sonora do documentário, ao passo que muito de nossa identificação com um mundo fictício e seus personagens depende das imagens que temos deles”. As imagens permitem que o espectador visualize (pelo menos parcialmente) as narrativas construídas em torno do grupo no que tange a sua irreverência e estética, tanto em cena, quanto fora dela. Faz com que os personagens se tornem palpáveis e entrem de forma complementar à narrativa que se construiu sobre eles no decorrer das cenas. O documentário é permeado de imagens da peça gravada em Paris, cenas de ensaios, bastidores, camarins, viagens, hotéis, cenas de entrevistas realizadas pelos diretores e entrevistas dos artistas

em outros programas. A fotografia também ajuda a compor a cenografia das imagens. Foram utilizadas fotos do próprio grupo e dos entrevistados na época em que conviveram com o coletivo de artistas.

A trilha sonora permite que o espectador se enverede pelo contexto da ditadura e pelo trabalho do próprio grupo, misturando músicas nacionais e internacionais, além dos próprios números musicais contidos nas peças. No âmbito da trilha sonora pode-se mencionar “Roda Viva”, de Chico Buarque; “Dois Pra Lá, Dois Pra cá”, com Elis Regina; ou “Relance”, com Gal Costa. No que tange ao grupo, pode-se pensar em “My Heart Belongs To Daddy”, “Ne me quitte pas”, “Dzi Croquettes”, entre outras. Nos momentos da narrativa em primeira pessoa, a trilha é guiada por uma música instrumental que faz referência a uma “caixinha de música” e leva o público para outro tempo, o tempo da infância da diretora. Em alguma medida, a trilha permitiu que os diretores contribuíssem para um *ir e vir* no tempo, mesclando passado e presente sem confundir os espectadores.

A cena final permite que o espectador visualize o desfecho individual de cada integrante do *Dzi Croquettes* e resulta em uma análise muito instigante sobre as décadas de 1980 e 1990 no Brasil. Quando é mencionado que “restaram” poucos *Dzi* vivos, ocorre uma ruptura com a estrutura narrativa colocada anteriormente. Dos treze integrantes, apenas cinco continuam vivos. Quatro morreram de HIV-AIDS, um de aneurisma e três em assassinatos suspeitos e não resolvidos. Nesse momento, aparece em cena um tema que não havia sido abordado: os perigos de ser uma pessoa LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros) no Brasil, ainda que artistas e de classe média. Em relatório divulgado pela *Transgender Europe* publicado em maio de 2016, afirma-se que o Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo. Nesse sentido, pensar a trajetória dos *Dzi* é pensar também a chegada do HIV ao Brasil, o preconceito e a violência sofrida constantemente pelas pessoas LGBTT. Nesse momento, ocorre uma espécie de *passaporte* para a atualidade, onde é possível perceber as continuidades ainda presentes na sociedade brasileira. A narrativa é retomada com a voz de Elis Regina cantando “Amor até o fim”, como uma espécie de declaração de amor à vida e à obra dos *Dzi Croquettes*. A estrofe “Até o fim, eu vou te amar. Até que a vida em mim resolva se apagar” é repetida de forma contínua e as imagens dos integrantes da trupe aparecem com as datas de nascimento e morte.

Conclusão

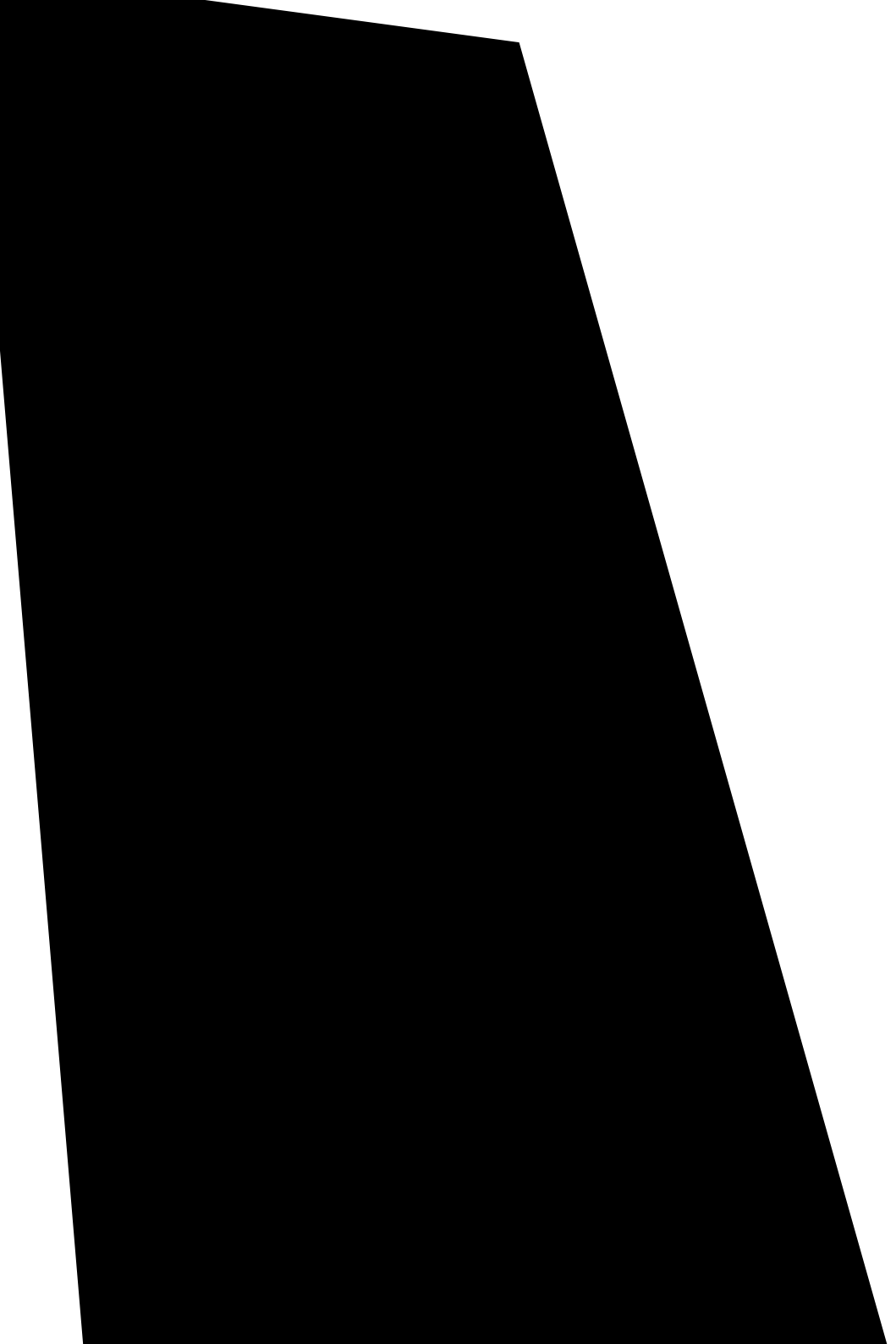
O documentário consegue não só construir uma narrativa para a história do grupo como também inseri-lo na memória histórica e social. Após seu lançamento, várias pesquisas foram realizadas sobre o grupo e sua importância na história do teatro brasileiro foi reconhecida. Do ponto de vista da historiografia, pode-se questionar, a partir do documentário, alguns pressupostos: o vazio cultural dos anos 1970, o engajamento para além da discussão explicitamente política e o corpo também como ato político.

Ao mesmo tempo, o documentário retoma alguns lugares-comuns, como o imaginário de que o que se produz no Rio de Janeiro e São Paulo seria a produção brasileira. Fala-se de um movimento purpurina e de um vocabulário *Croquette* que mudou a cultura de um país. Trata-se mais de um fenômeno regional, localizado em estados específicos e não em âmbito nacional.

De modo geral, entende-se que o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez tem grande importância para o campo do conhecimento histórico e do documentário, a partir do momento que inaugura uma discussão fundamental sobre o teatro, a resistência e as homossexualidades.

Algumas vezes, os documentários buscam a história construída e trabalham a partir de seus pressupostos e marcos. Outras vezes, dependendo do quão marginal for o tema abordado, eles precisam construir uma narrativa antes da disciplina histórica, assumindo os riscos e equívocos das histórias ainda não contadas. *Dzi Croquettes* se enquadra no segundo grupo e esse é o seu maior mérito.

- DUARTE, Diana Dayane Amaro de Oliveira.** *Dzi Croquettes e a Teoria Queer: repensando as pedagogias do "ser homem"*. *Revista Includere*, Mossoró, v. 1, n. 1, p. 96-105.
- FERRO, Marc.** *Cinema e História*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1992, 143 p.
- GREEN, James Naylor.** *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- GREEN, James N; QUINALHA, Renan (Orgs).** *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos/SP: EdUFSCar, 2014.
- LOBERT, Rosemary.** *A Palavra Mágica: A vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas/ SP: Editora Unicamp, 2010.
- MELLO, Yohan Pereira; FELTRIN, Eder Rodolfo.** *Dzi Croquettes: um show de ambiguidades*. Simpósio Internacional de Educação Sexual: feminismos, identidades de gênero e políticas públicas. De 22 a 24 de abril de 2015. Universidade Estadual de Maringá.
- NAPOLITANO, Marcos.** *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- NICHOLS, Bill.** *Introdução ao documentário*. Campinas : Papirus, 2012. .
- ROSSI, Paolo.** *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- SARAIVA CONTEÚDO.** Dzi Croquettes: ainda há muito o que aprender com eles. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10357>>. Acesso em 11 nov. 2016.
- SILVA, Natanael de Freitas.** *Dzi Croquettes: "Nem homem, nem mulher, gente". Masculino e masculinidades*. XVI Encontro Regional de História-Anpuh-Rio-Saberes e práticas científicas, 1-8.
- THÜRLER, Djalma.** *Dzi Croquettes: Uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral*. In: Congreso Iberoamericano de Masculinidades y Equidad: Investigación y Activismo, 2011, Barcelona.
- TREVISAN, João Silvério.** *Devassos no paraíso – A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. revisada e ampliada. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- XAVIER, Ismail.** *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.



**Passados cinzentos,
memórias tingidas:
o mosaico histórico de
Tropicália (2012)**

Davi Aroeira Kacowicz

6

Davi Aroeira Kacowicz é mestre em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autor da dissertação *Tropicália: o signo e a constelação* (2017). Colaborou como pesquisador no relatório final da Comissão Nacional da Verdade.

Tropicália-e-ismo

A afirmativa de que o Brasil é um país sem memória corre na boca comum há não se sabe quanto tempo – sugestiva ironia de que tal sentença tenha mesmo seu “quê” de verdade? Paradoxalmente – ou, talvez, um indício de esforço em reverter esse quadro –, ao lado daquilo que o historiador José Murilo de Carvalho chama de “Alzheimer coletivo”, a partir da virada do século XXI é notável uma preocupação crescente em resgatar memórias de personagens que integram a história brasileira – principalmente no âmbito da cultura – tendo como linguagem para a construção dessas narrativas o cinema; e em especial, o documentário. Um desses exemplos é o longa-metragem *Tropicália* (2012).

O diretor Marcelo Machado declarou, em mais de uma ocasião, que desde o princípio pensou seu documentário não baseado em entrevistas (ainda que faça uso desse recurso), mas na pesquisa de arquivo. Seu filme seria conduzido a partir do material garimpado, produzindo uma colagem de documentos que mostrasse o tropicalismo como um fruto de seu tempo; que demonstrasse sua expressividade estética e sua força política, inserido em um contexto mais amplo, do qual foi imagem e reflexo.

É possível mesmo afirmar que *Tropicália* cumpre um papel importante: o de salientar na imaginação coletiva a relevância desse evento para a cultura brasileira. Mas, se por um lado, o filme passou a muitos a impressão de ser uma exposição *definitiva* sobre o tema, por outro, já em sua premissa, o longa dirigido por Machado se mostra relativamente descompassado com a produção historiográfica mais recente. *Tropicália* tem como objeto o tropicalismo (entendido como um movimento circunscrito no campo musical); e não a tropicália (um conceito estético que designou um encontro de vanguardas culturais em um evento histórico amplo e complexo). O próprio diretor chegou a afirmar, em uma sessão comentada: “meu filme não é sobre a tropicália; meu filme chama *Tropicália*, mas é sobre o tropicalismo”. O documentário acaba corroborando a tese formulada por Frederico Coelho (2010, p. 128) de que a memória do tropicalismo, durante anos, acabou engolindo a memória da tropicália.

As colocações acima podem causar certa estranheza para um ouvinte/leitor que não tenha muita familiaridade com o tema. Mas a distinção entre os termos “tropicália” e “tropicalismo” está longe de ser apenas uma questão semântica. Se o tropicalismo pode ser sintetizado (como foi inúmeras vezes) em torno de dois nomes (isto é, Caetano Veloso e Gilberto Gil), a tropicália apresenta um caráter plural e aberto. O primeiro diz de um movimento; o segundo, de uma movimentação

(COELHO, 2010). São significantes carregados de sentidos que podem indicar um mesmo objeto; mas que, dependendo do discurso, apontam em orientações paralelas – próximas, mas sem se tocar.

As razões pelas quais o recorte escolhido pelo diretor recai apenas sobre o campo musical, por várias que possam ser, refletem uma predisposição em perceber a canção popular como expressão cultural diletta no Brasil. A princípio, nenhum problema – principalmente se concordarmos com o cantor e compositor (e linguista) Luiz Tatit (2004, p. 11), que sintetizou: “se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade”. Porém, as composições que constituem o tropicalismo, escritas, arranjadas e/ou interpretadas por Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Gal Costa, Nara Leão, Gilberto Gil, Capinam, Júlio Medaglia, Torquato Neto e Caetano Veloso, designam (apenas) uma porção desse fenômeno, uma espécie de asterismo dentro da constelação tropicalista. Quer dizer, o signo de tropicália jamais deve ser resumido em sua dimensão sonora. Essa “imagem cultural” é formada por vários outros astros que contornam seu desenho: Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Rubens Gerchman, José Agrippino de Paula, Antônio Dias, Lygia Pape, Renato Borghi, Haroldo e Augusto de Campos, Joaquim Pedro de Andrade, Rogério Sganzerla... havendo ainda muitos espaços a serem explorados.

A presença de Rogério Duarte (um dos principais teóricos tropicalista) entre os entrevistados do documentário *Tropicália* acaba amenizando um pouco a presença exclusivamente musical na trama elaborada pelo filme. Em uma de suas falas, o artista gráfico aponta que sempre criticou o fato do tropicalismo ser visto apenas como um movimento na música popular brasileira, acreditando ser algo muito maior. Para ele, a estética tropicalista seria a busca por uma síntese entre elementos culturais opostos, um estado criativo libertário; algo próximo do que definiu Hélio Oiticica – quem formulou a palavra-conceito que designaria essa estética:

Quando inventei, no verão de 1966-67 [verão brasileiro], o *conceito* de tropicália [a palavra-conceito], não podia imaginar toda a sua extensão, embora quisesse dizer com ele, implicitamente, o que afinal ele acabou sendo: a definição de um novo tipo de sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, inter-relacionados em suas metas específicas: o teatro, a música popular, o cinema, além das artes plásticas [...] de repente encontram no conceito de Tropicália

uma definição de seus escopos. [...] A tropicália não é um movimento artístico, e sim a constatação de uma síntese onde se reúnem propósitos gerais: [...] porque as fronteiras entre essas divisões formais tendem a se dissolver dentro de algo maior (OITICICA, 2007, p. 310).

Mas justiça seja feita. Há no filme uma sequência de aproximadamente dez minutos – contados a partir da cena do batizado na praia de *Terra em Transe* – que traça a constelação de tropicália, costurando personagens, obras e manifestações para contar sua história e suas formas sensíveis em um desenho de imagens, vozes, nomes e sons. Um mosaico estético com fragmentos históricos: cartazes de filmes, capas de discos, cenas de peças, trechos de filmes, obras e *happenings*; samba, carnaval, Carmem Miranda, ritmo; cores em alucinação; televisão, cultura de massas, Che Guevara, ditadura, os “loucos anos 60”. Cinema, artes visuais, literatura, teatro e música... Dentro desses minutos que mostram o suprassumo tropicalista, há ainda tempo de contar a origem da ideia: a apropriação do conceito elaborado por Oiticica, amplificado pela canção de Caetano Veloso.

As experiências reconhecidas e/ou assumidas como tropicalistas buscaram novas possibilidades criativas, agindo no sentido de *desmistificar* a cultura brasileira. Uma produção em defesa da arte brasileira – naquilo que Christopher Dunn (2009) chamou de *nacionalismo agressivo* –, com vocação para (ex)pôr “as entranhas do Brasil para fora” (VELOSO, 1997, p. 199) – tudo isso com apetência pelo pastiche e deboche. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 71), a atuação da tropicália “privilegia a intervenção múltipla, ‘guerrilheira’, diversificada e de tom anarquista nos canais do sistema”. As práticas tropicalistas retomam proposições modernistas de 1922, em especial as ideias contidas no *Manifesto Antropófago* (1928), dilatando-as em uma “superantropofagia”, que congrega não apenas “uma absorção exacerbada e crítica do ‘colonialismo cultural’, dos modelos estrangeiros” – como sugeria o texto original de Oswald Andrade – mas também do “repertório *imagético* brasileiro, das tentativas mais recorrentes de mitologização [sic] e caracterização da nacionalidade” (OITICICA *apud* SÜSSEKIND, 2007). *Tropicália* fala de obras que se destacaram por articularem em seu conteúdo emblemas e símbolos tradicionais de forma original, operando alegoricamente múltiplos fragmentos culturais do país – as “reliquias do Brasil” –, subvertendo seus juízos por combiná-los, contrapondo contradições em um mesmo discurso.

Em 2007, quando o diretor Marcelo Machado iniciou seu projeto cinematográfico mais ambicioso, a tropicália completava 40 anos desde que emergiu no horizonte histórico-cultural brasileiro. Seu filme foi um dentre outros produtos desse aniversário: eventos comemorativos, reedições de obras clássicas, homenagens prestadas a artistas e outros envolvidos diretamente no evento, compilações de artigos e publicações de novos estudos formaram um conjunto de ações que abriram o leque e sopraram novos ventos para um debate que já vinha ganhando força há anos. De uma maneira geral, estes trabalhos buscavam compreender, rememorar, reinterpretar, deglutir e digerir esse festim em que tudo se consome, procurando reconhecer influências, reflexos, continuidades e reminiscências dentro do campo artístico-cultural brasileiro, mesmo passadas quatro décadas. Quando o filme de Marcelo Machado estreou, a tropicália passava por um processo de redescoberta e consagração.

Em verdade, desde a década de 1970, quando completava seu primeiro decênio, a Tropicália ganhava espaço na memória. Recebeu cadernos especiais com retrospectivas, entrevistas, reportagens que ressaltavam sua importância até em setores mais conservadores da imprensa (algo impensável dez anos antes, onde os tropicalistas eram alvo de deboche e menosprezo). Progressivamente, o fenômeno tropicalista foi ganhando intérpretes que não estavam inseridos no meio dos eventos: dissipado o calor do momento foi possível observá-lo em uma perspectiva histórica, tomando-o como tema de dissertações e teses, estabelecendo-se os primeiros estudos clássicos¹.

Em 1997, ou seja, nos 30 anos da Tropicália, um livro em especial parece ter cravado um marco na memória do tema. Caetano Veloso, tido pelo senso comum como o líder tropicalista, publica seu autobiográfico *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997). Mais de 500 páginas dão conta de passagens de sua trajetória pessoal e artística (nesse caso, muito atreladas para se dividir), pormenorizando situações e detalhando impressões suas sobre a conjuntura na qual se deu a febre tropicalista.

Um entendimento da tropicália como, ao mesmo tempo, um projeto partilhado entre artistas e público, um dilatador estético e uma posição política radical – identificada sob o signo da *contracultura* – se consolidou dentro da historiografia na década de 2000². O traço subversivo passou a ser encarado como fundamental para se compreender o ideário tropicalista; mas, ao contrário de outras expressões artísticas esquerdistas, que almejaram alcançar um destino final conhecido, a tropicália levantava as bandeiras da liberdade e da experimentação – princípios proibidos em tempos onde o pensamento é censurado, pré-determinado. As

narrativas acerca das resistências à ditadura no âmbito artístico-cultural incorporaram as práticas tropicalistas em seu discurso de uma vez por todas. Nesse sentido sim, o documentário de Marcelo Machado se mostra antenado à historiografia recente, trabalhando a relação entre a tropicália e a ditadura de forma direta – sinalizando que as práticas tropicalistas poderiam ser tudo, menos alienadas à política ditatorial daqueles anos.

O brío do documentário: a pesquisa documental

Desde sua estreia no circuito nacional, em setembro de 2012, o documentário *Tropicália* foi muito bem recebido pelo público. Na maioria das críticas beirou entre o ótimo e o excelente. Já meses antes, quando ainda era exibido apenas em festivais, o filme de Marcelo Machado despertava a atenção por seu formato e conteúdo. Marcelo Janot (2012, p. 4), do jornal *O Globo*, classificou o filme como “precioso e obrigatório”, atribuindo seu comentário principalmente à raridade do material audiovisual que compõe o longa.

A novidade trazida pelas imagens de arquivo foi motivo de elogio recorrente nas análises do documentário dirigido por Marcelo Machado. Amanda Seraphico (2012), do *Jornal do Brasil*, afirmou: “uma das principais virtudes de *Tropicália* é que, em tempos de *Google* e *Youtube*, ainda conseguimos ser surpreendidos com muitas imagens raras”. Marcus Preto (2012, p. E6), da *Folha de S. Paulo*, também apontou para sequências que, “desconhecidas até então do grande público, são, a princípio, o maior dos méritos de *Tropicália*”.

Ao exaltar a raridade do material apresentado pelo longa metragem, os críticos, em verdade (mesmo que sem perceberem), estavam elogiando o trabalho de pesquisa documental realizado para a feitura do filme. De fato, esse é um mérito inquestionável: direcionada, a procura pelo material foi além do óbvio, enfrentando acervos caóticos, acreditando na existência de imagens dadas como inexistentes e/ou perdidas, apostando em pistas vagas, encarando velhas caixas de sapatos como baús que guardam tesouros. Em suma, o filme prova para os mais descrentes que não há uma pesquisa árdua que não dê resultado.

1. Podendo ser citadas
CAMPOS, 1974 e
FAVARETTO, 2007 [1979].

2. Além das obras já citadas de
Frederico Coelho e Christopher
Dunn, conferir NAPOLITANO, 2014

O elemento central do filme de Marcelo Machado é de fato a pesquisa de arquivo, formando um mosaico histórico. As imagens coletadas pelos pesquisadores Eloá Chouzal e Antônio Venâncio encantaram a muitos, impressionando inclusive especialistas do tema. Porém, quando elogiado o ineditismo do material coletado, nem sempre era apontado o real valor daquelas imagens no presente contexto: o significado histórico dos documentos em si. A sequência do Festival da Ilha de Wight de 1970, por exemplo, traz um fato novo para dentro da discussão historiográfica – isto é, o fato de uma trupe de brasileiros ter subido no palco do festival e hasteado uma bandeira brasileira, denunciando a ditadura que os levou ao exílio – e o resgate desse evento pode suscitar questões em torno da receptividade que tiveram os tropicalistas entre estrangeiros durante os anos de desterro. Ou, logo nos primeiros minutos, a versão ao vivo da alucinada *Alfômega*, apresentada por Caetano e Gil, em 1969, na rede de televisão portuguesa RTP. Esse registro, aliás, traz na sequência uma declaração reveladora de Caetano Veloso, na qual afirma que, estando ele e Gil exilados do Brasil, o movimento tropicalista não existia mais. Novos discursos a serem analisados; novas interpretações para serem interpretadas.

Imagem e som se combinam em um mesmo ritmo em *Tropicália*. Além das canções que embalam o documentário, estão os depoimentos dos tropicalistas, coletados especialmente para o filme – com exceção de algumas falas, ditas por nomes já falecidos, ou que, por razões diversas, não participaram da produção. A estratégia de Marcelo Machado era apresentar o material garimpado na pesquisa para os entrevistados e colher reações imediatas dos personagens diante de suas versões mais jovens: testemunhos oriundos da lembrança emotiva, falas provindas diretamente da *recordação*.

A crítica avaliou como positiva a presença destes depoimentos, que aparecem de maneira moderada, sem comprometer o ritmo do filme. O jornal *O Globo* avaliou que estes figuram “como fio condutor da narrativa, ajudando a reconstituir e explicar o que foi o movimento”, servindo “de suporte para as imagens do passado” (JANOT, 2012). No entanto, ainda que sejam úteis para que o espectador leigo não se sinta perdido e se localize em um tempo desconhecido, na maior parte do filme os depoimentos servem mais como comentários pontuais, adornos narrativos, ou mesmo curiosidades de toda sorte, sendo poucas vezes essenciais para que se compreenda o que estamos vendo na tela.

A sequência das grandes passeatas de 1968 é um exemplo da maneira com a qual Marcelo Machado entrelaça texto e contexto em seu filme. Nunca é demais apontar que, ainda que sejam fontes insubstituíveis, os

relatos de quem viveu o passado não são asseverações definitivas sobre o mesmo. Dito isso, vale a pena apontar a força do relato de Rogério Duarte, em *off*, enquanto são mostradas imagens do corpo do estudante Edson Luís. O guru tropicalista relata sua prisão, ocorrida durante os protestos que tomaram as ruas cariocas na ocasião da missa de sétimo dia do jovem assassinado. Em abril de 1968, durante dez dias, ele e o irmão foram torturados em dependências do Exército, na região metropolitana do Rio de Janeiro³. O caso ganhou repercussão na mídia – e os recortes de jornal, exibidos no documentário, mesmo que brevemente, procuram transmitir a veracidade do fato.

As filmagens do enterro do estudante Edson Luís (feitas pelo montador de *Terra em Transe e Macunaíma*, Eduardo Escorel), até então inéditas, redimensionam a comoção que sua morte provocou no país. Tomadas aéreas, corridas, desde a saída da Candelária até sua sepultura mostram dezenas de milhares de pessoas acompanhando a procissão fúnebre pelas ruas do Rio de Janeiro. Segundo Marcelo Machado, esse raro filme estava prestes a se perder para sempre devido às condições de armazenamento. O restauro e digitalização acabaram por salvar esse precioso documento.

O tratamento dado ao material utilizado é uma virtude à parte de *Tropicália*. A qualidade do áudio das músicas que compõe a trilha sonora do filme deixa inveja às pobres versões disponíveis no mercado dessas mesmas faixas, sugerindo um trabalho de engenharia de som em um refino técnico, fazendo jus às composições que sempre padeceram de um reflexo terceiro-mundista das terras tupiniquins: a baixa qualidade dos recursos e equipamentos de gravação.

Isso vale também para o audiovisual: diante da parca quantidade/qualidade de imagens em movimento, além do já citado trabalho de recuperação de fotografias e afins, o filme conta com uma direção de arte que intervém a todo instante, buscando dar vivacidade ao material. Logo nos primeiros minutos, as cenas de Nara Leão e Sidney Miller cantando “A estrada e o violeiro” no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record são reproduzidas como se estivéssemos assistindo ao evento pela televisão – como o fizeram os contemporâneos na ocasião –, para logo

3. Para este caso, cf. BRASIL, vol. 2, 2014, p. 364-367. Para o relato autobiográfico de Rogério Duarte, conferir: DUARTE, 2003.

em seguida, em uma explosão de melhoramentos, a imagem irromper as poucas polegadas do televisor para a grande tela do cinema, e o som abafado ganhar nitidez inédita. Vale reparar também em momento sutil, onde uma mão aparece sobre uma imagem danificada, colando uma das pontas com durex, como quem delicadamente aplica um curativo sobre uma ferida, sugerindo que é preciso maior cuidado com a nossa memória material. Em outros casos, o desgaste natural, ou mesmo marcações e quaisquer outras modificações feitas ao longo do tempo, ajudam a contar a história do documento.

Além desses recursos visuais, a equipe de direção de arte do documentário investe também em um artifício que cativa a imaginação dos espectadores. Trata-se da inserção de cores vivas nas imagens em p&b como forma de animar os originais deteriorados, mas principalmente dar intensidade à monotonia acromática. Borrões, respingos e manchas psicodélicas, rabiscos grosseiros como que de canetas e marcadores, contrastes saturados, reais e destaques animados, dentre outras matizações, criam um efeito singular: um preto e branco colorido. Mas um detalhe: o efeito é utilizado apenas para os tropicalistas.

O momento que Caetano Veloso e *Os Mutantes* se apresentam no III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo, é particularmente expressivo nesse sentido. Esse é o episódio onde Veloso vocifera seu famoso discurso à plateia (formada essencialmente por estudantes de classe média, os quais muitos eram identificados com posições tradicionais de esquerda), culminando na indagação e acusação: “mas é essa a juventude que quer tomar o poder?! [...] Vocês não estão entendendo nada!”. Não sendo possível encontrar imagens em movimento que registrassem essa cena, a equipe do documentário procurou reconstituir esse fato memorável apresentando diversas fotografias do ocorrido em série, tendo a fala de Veloso (e, claro, as sonoras vaias) ao fundo; uma animação elétrica, com efeitos de luz, cor, recortes, e distorções nas imagens que, inquietas, acompanham o ritmo violento e enérgico da performance que segue linear. Assim, a histórica apresentação é reconstituída.

O que se nota é que, apesar de *Tropicália* ser um documentário musical, sua força reside em suas imagens – seu valor histórico, os efeitos visuais acrescidos pela direção de arte, a dinâmica narrativa construída pela equipe de montagem. Pode soar óbvio, ou no mínimo esperado, que o vigor de um filme provenha de sua informação visual; mas o que chama atenção no longa dirigido por Marcelo Machado é o fato de quase ser possível assisti-lo com seu áudio silenciado (legendas à gosto) sem que isso seja absolutamente enfadonho – isso, claro, para aqueles que tenham

alguma (mesmo que pouca) afinidade ou interesse pelo tema. Os recursos e efeitos aplicados nas imagens apresentadas são enérgicos, hipnotizantes, e condizem com um dos objetivos do filme: sugerir elementos visuais que remetem, ou condizem, com aquela que seria a estética tropicalista – compensando a falha de não apresentar para o público uma discussão teórica sobre essa mesma estética.

O filme tem méritos no manuseio do material de arquivo para prender a atenção do espectador em uma narrativa fluida. Pinta um painel imagético-sonoro do contexto, utilizando trechos de filmes e programas de televisão, recortes de jornais, áudios, fotografias, nomes, rostos e falas. Esse mural segue uma cronologia demarcada por anos (1967, 68 e 69, que subdividem o filme em capítulos); sobrepõe fatos e feitos com naturalidade, modificando a ordem dos acontecimentos para compor sua narrativa. Para demonstrar essa conjuntura, dois panoramas são traçados simultaneamente: o diversificado universo artístico-cultural da época e o soturno cenário político, tendo como pano de fundo a violência policial promovida pela ditadura.

Os tropicalistas entre a aversão e a repressão

Tropicália traz à tona a atmosfera da década de 1960, apresentando, através de imagens e sons, um passado vivo que envolve o público presente. E essa ambientação político-cultural se manifesta nos primeiros minutos. O ano de 1967 é apresentado pela posse do general-presidente Arthur da Costa e Silva e por cenas que não deixam dúvida quanto ao estado de vigilância e o espectro da violência promovidos pelos militares. Enquanto as imagens da ditadura dominam o primeiro plano, ao fundo o som que se escuta (simultaneamente ao discurso do presidente militar) é o da canção engajada – estampando a cultura enquanto meio e modo de resistência ao autoritarismo militar. Mas servindo para introduzir uma distinção evidente entre as formas e os conteúdos das práticas tropicalistas e outros discursos de oposição à ditadura.

Uma natureza da estética tropicalista era provocar sensivelmente valores morais e estéticos, sem restrições. A anarquia presente no cerne das propostas tropicalistas era o sangue de gasolina que queimava o redor, mas nunca a si mesmo. A canção “Cultura e Civilização”, gravada por Gal Costa em 1969, diz: “a cultura/ a civilização/ elas que se danem/ ou não”. A provocação da letra composta por Gilberto Gil era uma afronta terrível aos padrões comportamentais determinados pela ditadura mas também aos praticados pela própria esquerda. Quer dizer, se a ditadura temia

e buscava aniquilar a subversão, a contracultura tropicalista também despertou rivalidades entre agentes da esquerda. Em meados de 1968, quando a tropicália foi perdendo a conotação de moda e passou a denotar um conjunto de perspectivas diametralmente opostas aos seus projetos, artistas e intelectuais engajados passaram a criticar cada vez mais a produção e o comportamento tropicalistas.

Esse foi um embate complexo, movimentando diversos agentes culturais, envolvendo também jornalistas, escritores, intelectuais e público. O documentário de Marcelo Machado aponta em mais de uma ocasião para essa competição em torno das legitimações discursivas no campo da arte e da cultura brasileira; mas sua solução reside em uma incompreensão da tropicália por quadros da esquerda tradicional. Como se na estética tropicalista residisse o inevitável processo de modernização cultural, frente a uma estagnada visão limitada de mundo.

Há verdades na concepção acima. Mas é preciso historicizar os fatos. No embate entre a tropicália e uma produção artística engajada que pode ser sintetizada como “nacional-popular” – que segundo Marcos Napolitano (2014) é ao mesmo tempo uma cultura política e uma política cultural das esquerdas –, o que o documentário *Tropicália* não mostra é o outro lado da questão: não há um depoimento que faça uma voz contrária, que procure desestabilizar os tropicalistas, a não ser pela vaia nos festivais, ou outras violências simbólicas atestadas no filme. A tropicália se fez justamente pelo debate; ela se constituiu por respostas às críticas. Marcelo Ridenti (2014, p. 238) afirma que ela

Não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos [1950-60], apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista nacional-popular, porém dentro da cultura política romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados.

Se as desavenças entre artistas e público pró e contra a tropicália chegaram a níveis demasiado agressivos é porque o que estava em jogo eram os meios de ação contra o regime ditatorial. É certo que muitas das vezes em que os tropicalistas foram taxados de alienados perante a grave situação política do país a motivação partiu de uma estratégia para desestabilizar e desmerecer seu discurso estético.

Voltando à construção narrativa de *Tropicália*, o segundo capítulo (“1968”) também é introduzido a partir do clima de violência da repressão militar – agora de forma ainda mais truculenta. Como trilha sonora, o arranjo de Rogério Duprat para a canção “Coração Materno”, de Vicente Celestino, dramatiza a conjuntura política: os tímpanos que soam como bombas e a melodia carregada de tensão traduzem em música a tragédia humana que as imagens explicitam. Espancamentos, prisões, humilhações em lugares públicos, morte. A resistência civil ganha os espaços públicos, através de passeatas, palavras de ordem, manifestações de rua, insurreições populares. O registro em película da Passeata dos 100 mil transporta o espectador para dentro do protesto, captando a atmosfera política daquele momento. Ao finalizar a resenha visual da histórica marcha cívica, a imagem de Caetano Veloso e Gilberto Gil em meio a manifestação realça o papel ativo da cultura nas lutas contra o regime militar – além de posicionar os tropicalistas como opositores diretos do governo dos militares. Logo na sequência, uma fala de Gilberto Gil sobre o clima de paranoia a respeito da repressão da ditadura: os “tentáculos do monstro” – que, afinal, o agarraram de fato, em dezembro daquele ano.

A passagem de *Tropicália* na qual é revelado o Ato Institucional nº 5 marca uma virada no filme mais sensível do que as passagens dos capítulos. Um clarão, como se a realidade que sempre estivera ali se fizesse óbvia; a voz radiofônica do ministro da Justiça, Luís Antônio da Gama e Silva, anunciando ao país o Ato Institucional; a primeira página de um jornal noticiando o fechamento do Congresso e a prisão de políticos; a cena de uma passeata, se apagando lentamente. A ditadura revelava sua face. Ao mesmo tempo ficamos, pela primeira vez, cara-a-cara com as expressões faciais dos depoentes – os quais até então víamos quatro décadas mais jovens. Após o AI-5, os testemunhos, que até então comentavam as cenas, sem realmente conduzir a narrativa, se colocam como autoridades na história que estava sendo mostrada. O efeito dramático causado é como se fôssemos puxados de volta para o presente para mostrar que a ferida, mesmo fechada, deixou cicatrizes.

Em *Tropicália*, a ditadura comandada pelos militares desempenha ao mesmo tempo o pano de fundo e as cortinas do cenário apresentado. Em outra analogia, ela poderia ser vista como um ator, primeiramente coadjuvante para se tornar protagonista da trama – que, ao mesmo tempo, tem condições de dirigir as ações e os fatos políticos. Seja como for, sua representação é simples: a hostilidade, a violência, a agressão, a censura... No entanto, o filme não mensura essa repressão, como se ela

fosse equânime. Mesmo com toda sua força bruta, há, no “monstro com tentáculos” referido por Gilberto Gil, uma inteligência na repressão.

É preciso ter em mente que não foi por acaso que Gilberto Gil e Caetano Veloso foram os primeiros a deixar compulsoriamente o país. Tom Zé dá uma pista em um de seus depoimentos: “numa ditadura, pensar é crime, dar alimento para a fome da cabeça da juventude, elementos para eles estarem na excitação de pensar, na excitação de compreender o seu tempo para fazer a antítese dele, tudo isso é crime”. Na loucura promovida pelos tropicalistas cabia de tudo. E esse tudo, a ditadura não podia permitir. Ainda que o processo que motivou a prisão de Gil e Caetano tenha sido um show com a presença da bandeira de Hélio Oiticica, com a estampa de um corpo estendido e os dizeres “Seja marginal, seja herói”, a gota d’água foi o programa “Divino Maravilhoso”, que, em rede nacional, transmitido para milhares de pessoas, propagava aquele comportamento libertário e subversivo.

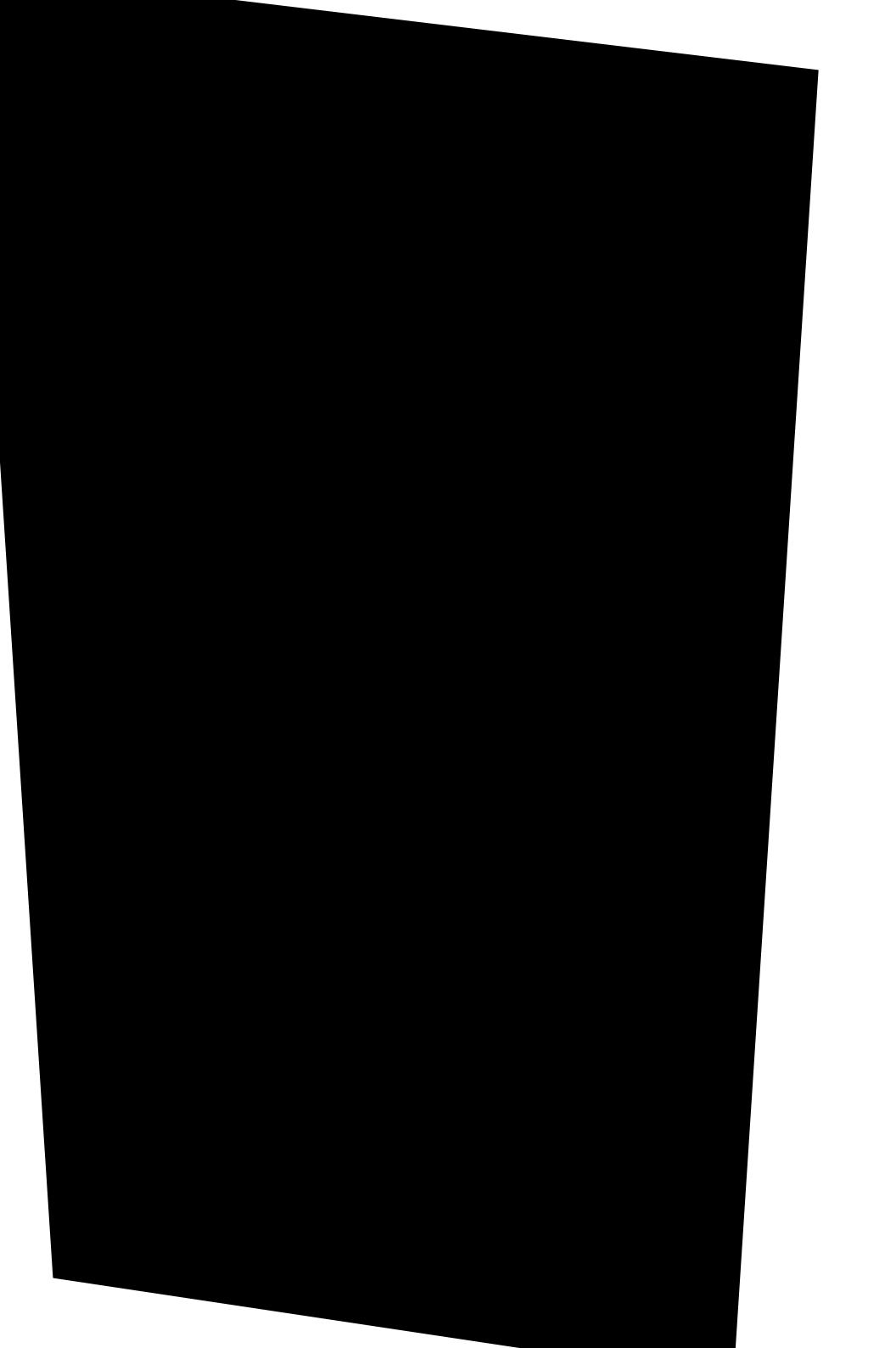
Considerações finais

A máxima benjaminiana “nada a dizer, apenas a mostrar” (BENJAMIN, 2006, p. 502) parece ter norteado o diretor Marcelo Machado para explorar o universo tropicalista. Um painel audiovisual, feito das próprias manifestações artísticas e de depoimentos de seus autores, soa como uma forma no mínimo interessante para exprimir o que é (ou o que pode ser) a tropicália. No entanto, esse mosaico, desacompanhado de um discurso propriamente historiográfico, faz dos fatos uma sucessão de eventos soltos no espaço-tempo. Por outro lado, se o filme de Marcelo Machado não se coloca como um marco na historiografia do tema, certamente se tornou uma fonte histórica imprescindível para os estudiosos da tropicália, se mostrando como um material mais do que pertinente, colocando em dúvida se as incontáveis páginas de livros, artigos e reportagens são suficientes para traduzir as expressões tropicalistas.

No mesmo ano em que foi lançado *Tropicália*, um outro “documentário” – e as aspas são aplicadas pois, se assim ele pode ser classificado, é no limite do gênero – buscou abordar a significância tropicalista sob uma narrativa que incluiu a ótica acadêmica e intelectual. Dirigido por Francisco César Filho e Ninho Moraes, *Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!* elabora a tese de que a estética tropicalista não se detém à década de 1960, tendo seus seguidores atuais – cujo maior representante é o cantor e compositor André Abujamra. O tema ganha interpretações de especialistas e críticos (historiadores, sociólogos, jornalistas e filósofos);

não há nenhuma cena de arquivo, apenas novas gravações; não é executada nenhuma faixa gravada pelos tropicalistas – somente performances inéditas feitas para o filme –; possui tom professoral e tem uma dinâmica oscilante entre a ficção, performance e depoimentos. A produção não é um panorama da década de 1960, mas demonstra uma percepção de como a tropicália era vista na primeira década dos anos 2000 – sem o caráter memorialístico e autobiográfico que o filme de Marcelo Machado possui. Ou seja, *Tropicalismo Now!* é tudo que *Tropicália* não é. Isso é dizer que, de certa forma, eles se complementam. O que para o debate é muito bom.

- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa.** *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- BASUALDO, Carlos (Org.).** *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter.** *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRASIL.** Comissão Nacional da Verdade. *Relatório: textos temáticos – Brasília*: CNV, 2014.
- CAMPOS, Augusto de.** *Balanço Da Bossa*: antologia crítica da moderna Música Popular Brasileira. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1974.
- CNV - Comissão Nacional da Verdade.** *Relatório: textos temáticos – Brasília*: CNV, 2014.
- COELHO, Frederico.** *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COELHO, Frederico e COHN, Sérgio (Orgs.).** *Encontros – Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
- DUARTE, Rogério.** *Tropicacos*. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2003.
- DUNN, Christopher.** *Brutalidade Jardim*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FAVARETTO, Celso.** *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.
- JANOT, Marcelo.** O resgate da memória. O Globo, 26 de setembro de 2012, Segundo Caderno, p. 4.
- NAPOLITANO, Marcos.** *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- PRETO, Marcus.** Imagens raras e roteiro melancólico engrandecem “Tropicália”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/09/2012. Caderno Ilustrada, p. E6.
- RIDENTI, Marcelo.** *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- SERAPHICO, Amanda.** Crítica: “Tropicália”. *Jornal do Brasil*, 14 de setembro de 2012. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2012/09/14/critica-tropicalia>>. Acesso em 23/07/16.
- SÜSSEKIND, Flora.** “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: BASUALDO, Carlos (org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira* (1967-1972). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TATIT, Luiz.** *O século da canção*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.
- VELOSO, Caetano.** *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.



**“Uma resposta de vida” à
ditadura militar brasileira:
memórias femininas no
filme *Que bom te ver viva*
(1989)**

7

Débora Raiza Carolina Rocha Silva é mestranda em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora da monografia de especialização *Essa moça tá diferente?: uma análise da inserção e da atuação feminina na Ação Popular em Belo Horizonte (1964 -1972)*. Atualmente, é historiadora no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG).

“As mulheres não são passivas nem submissas. A miséria, a opressão, a dominação, por reais que sejam, não bastam para contar sua história. Elas estão presentes aqui e além. Elas são diferentes. Elas se afirmam por outras palavras, outros gestos.”

Michelle Perrot, em *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*

A mulher, antes do século XX, não era pensada pelos historiadores, assim como o cinema e a história oral enquanto fontes para a historiografia. Na década de 1960, essa conjuntura começava a mudar, principalmente após a explosão do movimento feminista que aconteceu primeiramente nos Estados Unidos, e que depois se alastrou pelo mundo até os anos de 1980. Foi também nesse período que as Ciências Humanas começaram a passar por uma renovação nos modos de produção do conhecimento, abrindo espaço para novos temas, fontes e metodologias, possibilitando a investigação e análise de um novo sujeito. Nesse contexto, o cinema foi inserido como objeto e fonte para os historiadores da chamada *Nova História*.

A influência do feminismo colocou as mulheres em pauta no campo historiográfico por meio da chamada História das Mulheres, constituída a partir de seminários, cursos, grupos de estudos e linhas de pesquisa (SOIHET e PEDRO, 2007). Ao final da década de 1980, mais precisamente em 1989, a historiadora estadunidense Joan Scott (1995) inseria o conceito de “gênero” no campo da História. Influenciada pelos filósofos Michel Foucault e Jacques Derrida, e pelas discussões feministas que indicavam o uso do termo gênero para diferenciar os sexos, a autora, em seu artigo intitulado “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, um clássico desde a publicação até os dias atuais, definiu que gênero pode ser compreendido a partir da noção de que as relações estabelecidas entre os humanos não se definem a partir do sexo biológico, mas das identidades de gênero construídas social e culturalmente.

Ao longo dos anos, o debate feminista alcançou espaço e visibilidade no ambiente acadêmico, na cena cultural e nas políticas públicas, inclusive na Constituição Federal Brasileira de 1988, que reflete um pouco da mobilização feita na época. Essa conjuntura, evidentemente, proporcionou maior acesso das mulheres aos espaços públicos, realidade esta que já vinha se ampliando desde a década de 1960 e na qual as mulheres que atuaram na resistência ao regime militar instaurado no Brasil em 1964 em muito tem contribuído.

A trajetória histórica e memorialística da participação feminina na luta contra a ditadura está presente na longa-metragem *Que bom te ver viva*, lançado em 1989, sob a direção da cineasta Lúcia Murat¹. É interessante notar que Murat produziu o filme em um contexto análogo a produções de livros, teses, revistas e biografias que, do mesmo modo, discutiam a representação do feminino, posicionando seu trabalho em um cenário amplo. Para compreender o filme é importante considerar também o contexto histórico vivenciado pelo Brasil no seu período de produção e lançamento. A conjuntura política e social brasileira estava marcada pelo movimento das *Diretas Já*, pelo fim do regime militar e pela transição para a democracia consagrada com a Constituição de 1988, conhecida como a Constituição cidadã. Nessa época, a literatura com narrativas testemunhais sobre o período da ditadura cresceu no Brasil. Escritas geralmente por ex-guerrilheiros(as), militantes de organizações de esquerda, familiares ou amigos de mortos e desaparecidos(as), esse conjunto de obras favoreceu a construção de uma memória sobre o regime militar, muitas vezes hegemônica, servindo para desvelar mecanismos de tortura e repressão, sendo também um espaço de autocrítica sobre as ações e formas de atuação que desempenharam no período, reivindicando assim um lugar na resistência e na luta contra a ditadura.

O filme *Que bom te ver viva* está, portanto, inserido nesse contexto de produção. Ele é um material documental, histórico e cultural de memórias individuais e coletivas sobre as violações dos direitos humanos. No ano de lançamento, 1989, o filme angariou vários prêmios em festivais, como de melhor filme, melhor montagem e melhor atriz no Festival de Brasília; Prêmio Especial do Júri e Prêmio Samburá no Festival Internacional do Rio de Janeiro; melhor filme no Festival de Havana, onde também recebeu o Prêmio à direção. No ano seguinte, conquistou duas vezes o prêmio de melhor atriz de cinema e uma vez o de melhor filme entregue pelo Rio-Cine Festival.

Notícias e reportagens da época dão conta que o filme teve grande repercussão em quem o assistiu. Esse contexto fica claro em vários textos de jornais, como na matéria intitulada “Lúcia Murat surpreende com documentário”, publicada no caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S. Paulo*

1. Além do premiado *Que bom te ver viva*, Lúcia Murat produziu e dirigiu outros importantes filmes para o cinema brasileiro, entre eles: *O Pequeno Exército louco* (1984); *Doces poderes* (1997); *Brava gente brasileira* (2000); *Quase dois irmãos* (2004); *O olhar estrangeiro* (2006); *Maré, nossa história de amor* (2007); *Uma longa viagem* (2011); *A memória que me contam* (2013).

2. A pesquisa foi realizada no âmbito da elaboração do livro *Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais*. Disponível em: <<https://abraccine.org/tag/100-melhores-documentarios/>> Acesso em: 23 mar. 2017.

de 16 de junho de 1989. Na reportagem, escrita pelo crítico de cinema Amir Labaki, o autor afirma que o filme foi “a grande surpresa de Gramado 89”, lamentando que ele se apresentasse no festival como *hors concours* (fora de competição). De acordo com o crítico, “Murat realizou um filme tocante sobre as sequelas da tortura às presas políticas durante o regime militar instaurado em 1964”. A matéria faz uma crítica à interlocução entre a ficção e documentário, afirmando que faltou “direção do ator”, mas condiciona a qualidade do filme ao seu discurso, à sua história, que, por sua vez, “jamais descambam para o pieguismo ou para o esquerdismo de cartilha”. Labaki encerra o texto declarando que o filme transcendeu sua relevância de romper com o silêncio e com o tabu existentes sobre a tortura “para se inscrever entre as obras humanistas mais vigorosas dos últimos tempos” (LABAKI, 1989, p. E2).

Outra matéria do mesmo jornal apresenta uma forma interessante de indicar o filme ao seu público. A reportagem data do dia 15 de novembro de 1989, dia em que ocorreu a primeira eleição para o cargo de presidente da República após o golpe civil-militar de 1964. A matéria em questão possuía o título “Faça a coisa certa após apontar o novo presidente da República” e tinha como conteúdo a indicação de atividades que as pessoas poderiam fazer “depois de colocar o voto na urna, é claro”. Entre as sugestões estavam a leitura do livro *Origens do totalitarismo*, da filósofa Hannah Arendt, ou *Tudo a declarar*, de Armando Falcão, ex-ministro da Justiça do governo de Ernesto Geisel. Dentre as várias outras indicações, a reportagem sugere que “quem votou e pretende continuar o dia radicalmente político” poderia assistir ao filme *Que bom te ver viva*, que “filmou depoimentos das vítimas do obscurantismo político que deixou marcas no Brasil, um país que vota hoje numa tentativa de enterrar esse triste passado” (FOLHA DE S. PAULO, 1989, p. F1). Esse contexto mostra a importância da produção deste filme para o período de reconstrução e consolidação da ideia de democracia no Brasil, justificando, assim, a função atribuída à produção de Lúcia Murat de “cinema-denúncia”.

Ao longo dos anos, o filme foi exibido em diversas mostras, eventos, mesas de debates, além de ter sido analisado por autores e autoras por meio de diferentes perspectivas, sendo uma referência frequentemente acessada ainda hoje. No ano de 2017, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) elegeu os 100 melhores documentários brasileiros situando o filme *Que bom te ver viva* na 39ª posição.²

Considerando essa conjuntura, em que dialogam contexto, memórias pessoais e coletivas, bem como o conteúdo proposto pelo filme, pretende-se, neste texto, apresentar uma análise baseada nos estudos de

gênero e sexualidade, tendo, principalmente, a memória e o filme como fontes. Busca-se responder aos seguintes questionamentos: existe uma memória especificamente feminina sobre a oposição à ditadura militar? Se sim, por que foram silenciadas e qual a importância de colocá-las na tela da História?

Memórias femininas: entre dores, traumas e sobrevivência

No mundo ocidental, as mulheres tem atuado nos espaços públicos, mesmo em períodos de repressão política e de autoritarismos de Estado – contextos que são, geralmente, marcados por condutas conservadoras e misóginas que limitam a participação feminina ao espaço doméstico. Entre 1960 e meados de 1980, quando o Brasil viveu os anos da ditadura militar, essa realidade não foi diferente. Neste período, a população esteve sob um regime repressor e disciplinar, que regulava tanto as ações políticas quanto as práticas sociais, culturais e morais, cobrando das mulheres uma postura recatada e comedida. Muitas mulheres ainda mantiveram essa conduta, que evidenciava uma posição masculina dominante. Enquanto isso, várias outras romperam com as regras de gênero impostas e com a ordem política em vigor, se filiando a partidos, ingressando na universidade, no movimento estudantil, em organizações de esquerda, sindicatos e outros movimentos organizados, como o Movimento Feminino pela Anistia.

É preciso considerar que, mesmo inseridas nesses grupos, as mulheres não estavam livres das práticas e comportamentos machistas presentes nas organizações revolucionárias de esquerda e na sociedade. Mesmo considerando as diferenças entre o conteúdo ideológico desses grupos, percebe-se, de acordo com Cristina Scheibe Wolff (2007), que eles se utilizavam de uma linguagem de virilidade e de “componentes imagéticos da masculinidade em seus discursos para incitar e legitimar sua ação”.

Assim, é interessante perceber que, mesmo nessa situação, a participação feminina foi ampla, principalmente se consideramos esses elementos. Um levantamento feito por Marcelo Ridenti (1990), a partir da documentação do *Brasil: Nunca mais*, mostra que o percentual de mulheres processadas e denunciadas varia entre 20% e 30%, sendo maior na organização denominada Ação Popular (AP) e nos grupos de guerrilha armada. Contudo, sabe-se que essa porcentagem pode ser muito maior, se forem ponderadas as mulheres que não foram processadas e as que atuavam em outras dimensões e desenvolviam outras atividades cotidianas e familiares, tais como as esposas e mães que não estavam

inseridas no grupo, mas que se vinculavam a eles, por exemplo, recebendo materiais e militantes em suas casas.

Um dos primeiros trabalhos a serem feitos sobre essa temática foi *Mulheres, militância e memória*, da historiadora Elizabeth Ferreira. Nele, a autora trabalhou com entrevistas e ressaltou que “mais do que a busca de uma verdade (mesmo sendo esta sempre problemática, por ser relativa), deve-se buscar um sentido para a pluralidade de verdades que brotam dos relatos” (FERREIRA, 1996, p. 105). Corroborando essa perspectiva, a socióloga Elizabeth Jelin afirma que “uma maneira de pensar a dimensão de gênero na memória parte do enfoque tradicional, tanto no feminismo como na reflexão sobre o lugar do testemunho, de ‘fazer visível o invisível’ ou de ‘dar voz a quem não tem VOZ’”. (JELIN, 2001, tradução livre dos organizadores)

Esta escolha também parece ter sido a de Lúcia Murat, que, no filme, buscou traduzir e recompor trajetórias individuais conjugando-as com uma trajetória coletiva, por meio da exposição de valores de referência distintos, mas que em alguma medida se interligam. Produzido no Rio de Janeiro pela Taiga Filmes e Vídeo e pela Fundação do Cinema Brasileiro, instituída em 1987, *Que bom te ver viva* foi um dos primeiros filmes produzidos no período da redemocratização a trazer ao público as temáticas da resistência política e da sobrevivência à tortura.

Em *Que bom te ver viva* – uma obra cinematográfica híbrida, cujo gênero se situa entre o documentário e a ficção, chamado de docudrama –, a cineasta combinou testemunhos reais, fotografias e recortes de jornais, com um monólogo ficcional e uma narração. O filme possui 100 minutos de duração, trilha sonora de Aécio Flávio e uma música original, elaborada pelo músico e compositor Fernando Moura, intitulada “Mulheres”. Seu roteiro se desenvolve em torno da história de vida e sobrevivência de oito mulheres que militaram na resistência ao regime, sofreram torturas físicas, psicológicas e sexuais, e que refizeram sua vida após terem seus direitos humanos violados pelo autoritarismo de Estado. Trata-se de um filme sobre tortura em que não existem cenas de violência. O tema da tortura é mobilizado por meio das narrativas e sentimentos descritos por Maria do Carmo Brito, Estrela Bohadana, Maria Luiza G. Rosa, Rosalinda Santa Cruz, Criméia de Almeida, Regina Toscano, Jessie Jane e uma oitava mulher que não quis se identificar. Todas elas militaram em alguma organização de esquerda, sendo presas e torturadas entre os anos de 1960 e 1970. Algumas dessas mulheres vivenciaram o exílio, como Maria do Carmo, que viveu dez anos fora do Brasil. Outras, a clandestinidade, como a mulher que preferiu o anonimato, clandestina por quatro anos. No

período pós-ditadura, a maioria delas se formou, exerceu uma profissão, se casou e se tornou mãe.

A personagem fictícia, interpretada pela atriz Irene Ravache, representa uma mulher que sofreu torturas durante a ditadura e em alguns momentos da vida se vê em conflito com as memórias da violência. A personagem encena um monólogo no qual se comunica consigo mesma e, em alguns momentos, se dirige ao espectador. Sua voz é também a que narra o documentário. Seu papel funciona como um alter-ego da diretora, trazendo intervenções dramáticas que fazem referência às histórias verídicas da roteirista e diretora. Lúcia Murat também vivenciou a experiência da tortura, da prisão e da clandestinidade. Em algumas entrevistas, Murat costuma dizer que o filme foi o resultado das sessões de terapia que começou a fazer em 1981, justificando a existência da frase de psicólogo Bruno Bettelheim na abertura do filme: “A psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive.”

No documentário, as narrativas fluem projetando uma história de vida partilhada, suscitando uma série de problemas comuns à própria historiografia e implodindo com algumas noções naturalizadas sobre tortura, sexualidade, maternidade, desejo, identidades, heroicidade, traumas e continuidade da vida. Compondo um debate feminino e feminista, a diretora propôs uma temática que problematiza questões pouco pensadas no cinema nacional, rompendo com produções normativas e com silêncios enraizados na construção das memórias sobre a ditadura militar.

O filme se inicia com uma batalha de memória que ecoa ainda hoje. Logo no começo do longa-metragem, quando a personagem fictícia atende ao telefone e fica sabendo de um depoimento seu que havia sido publicado em um jornal, já se tem, de antemão, o prenúncio de uma obra que colocará em questão as representações do passado e as disputas por memórias referentes à ditadura. Essas memórias são ainda mais demarcadas quando, durante o monólogo, a atriz questiona o conteúdo da reportagem, ao que tem como resposta que o testemunho utilizado se referia à tortura sexual³, prática substancialmente utilizada com as mulheres.

Em *Que bom te ver viva*, a cineasta levantou uma discussão que se refere ao falar sobre, ao descrever as experiências e como esses momentos

3. De acordo com o relatório da Comissão Nacional da Verdade, tortura sexual “caracteriza-se como os atos de natureza sexual cometidos contra uma pessoa sem seu consentimento. Abrange tanto a violação física do corpo humano – a penetração vaginal, anal ou oral, com partes do corpo do agressor ou com objetos – como os atos que não imponham penetração ou sequer contato físico, como o desnudamento forçado e a revista íntima”. Cf, BRASIL. 2014, vol. 2.

são dolorosos e ao mesmo tempo libertadores. Logo no começo, a personagem que apresenta o monólogo diz que detesta “fazer as denúncias, mas que não saberia viver sem fazê-las”.

Entre as entrevistadas, existem discursos diferentes sobre o ato de revelar as memórias. Uma prefere não mostrar sua face. Outra, como Bohadana, diz como este é um “assunto que incomoda tanto que é melhor que se esqueça”, enquanto outras entendem que essa história não deve ser esquecida, como Jessie Jane que, ao final do filme, reforça “[...] que nós não podemos esquecer não, entendeu? Num tem esse negócio de esquecer, não. Não tem mesmo”.

Por outro lado, a descrição da situação em que Regina Toscano concedeu a entrevista para o filme demonstra o quanto rememorar e discorrer sobre as memórias desse período pode ser angustiante e perturbador:

E o nosso quebra-cabeças fica de novo difícil de montar. Como encaixar este sorriso de Regina, que parece se abrir para o mundo, com a lembrança de que durante toda a entrevista o remédio contra a epilepsia estava ao lado? O medo de não aguentar fez com que ela se preparasse para o pior, num ritual que só ela conhece.

No filme, Maria Luiza Rosa, a Pupi, também falou sobre a dificuldade de expor as memórias, e um amigo seu, também entrevistado, afirma que a companheira de luta nunca havia lhe contado nada sobre a tortura e sobre o constrangimento existente tanto para quem fala como para quem escuta, informando que quando soube do tema do documentário, a questionou: “Mas, Pupi, quem vai ver um filme sobre tortura?”.

Elizabeth Jelin afirma que, quando se aborda uma temática de gênero, é necessário “prestar mais atenção a certos campos sociais e culturais que a outros e definir as identidades ancoradas em certas atividades mais que em outras” (JELIN, 2001, tradução livre dos organizadores). Em suas palavras, as distinções de gênero permitem que se apreendam diferentes pontos de vista sobre repressão, militância, sentimentos e subjetividades. Ainda segundo a autora, as ditaduras sucedidas no Cone Sul tiveram aspectos que dizem especificamente da questão de gênero. Para Jelin (2001), os impactos foram diferentes em homens e mulheres, se considerarmos também as posições diferenciadas nas quais o sistema de gênero os encaixava. As experiências diferentes, dentro de um mesmo contexto, implicavam em experimentações hierárquicas claramente distintas tanto na militância como na repressão. E, no que se refere à tortura sexual, Jelin (2001, tradução livre dos organizadores) afirma

que “todas as informações existentes sobre a tortura indicam que o corpo feminino sempre foi um objeto ‘especial’ para os torturadores”.

Na tortura com as mulheres, o corpo feminino – assim como as circunstâncias de gravidez, menstruação, pós-aborto, resguardo – tornou-se, como definiu Olivia Rangel Joffily, “um campo de batalha”. Segundo a autora, “de fato, as presas políticas brasileiras enfrentaram torturas específicas pelo fato de serem mulheres, como sevícia sexual, estupro e outros abusos” (JOFFILY, 2010). Em seus escritos, Joffily diz que, durante as sessões de tortura, as mulheres se defrontavam com uma dupla dependência do poder: a de ser oprimida e a de não ser considerada como alguém capaz de ocupar um espaço que é do homem.

Lúcia Murat abordou essa questão com suas entrevistadas e desenvolveu o tema de uma maneira inquietante. No início do documentário, as oito mulheres são apresentadas com informações sobre idade, estado civil, quantidade de filhos, data da prisão e organização a qual participavam. Simultaneamente, são editados breves trechos dos testemunhos de cada uma delas, com uma frase de efeito para sinalizar a abertura do filme. Nesse começo, a frase que marca a apresentação de Rosalinda expressa justamente essa questão: “nós éramos torturadas geralmente sem roupa. E o nosso corpo era um objeto de tortura”. Mais adiante, Regina Toscano conta que quando foi presa os militares procuraram armas na sua genitália e pondera: “eles sabiam que não teria mesmo. Eu acho que era uma coisa muita mais pra me degradar”.

Maria do Rosário também menciona ter sofrido torturas com especificidades de gênero:

Eu me lembro que eu tava menstruada, e eles, então, pra me pendurar no pau-de-arara, em consideração a eu ser uma senhora, me punham uma calça nojenta, uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa. E eu ficava lá pendurada com aquela calça, porque começou a pingar e eles disseram que não tavam a fim de ver aquele espetáculo, então puseram a calça. Aí, de vez em quando, eles me pegavam com a calça e tudo e me jogavam num aquário que tinha ali numa outra sala. Depois pegava e tornavam a colocar no pau-de-arara.

Nota-se, nessa narrativa, que havia uma preocupação e um nojo com o sangue da menstruação, o que, por outro lado, não acontecia com o sangue decorrente da violência física provocada pelos torturadores. A memória de Maria do Carmo diz de uma representação que os militares tinham da menstruação que a associava à noção de sujeira, remetendo

a uma lógica ampla de entender o corpo feminino como sujo. Isto fica mais claro quando se compreende que, na cultura patriarcal, o período menstrual é considerado como um momento de limpeza de algo impuro do corpo da mulher. Neste caso, o asco da menstruação representava o nojo do quê era o feminino. Joan Scott (1995, p. 14) explica essa associação ao afirmar que o gênero constitui as “relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos”, sugerindo que há um corpo, a priori, que é percebido e que implica na construção de relações de poder. Outra questão pensada no filme foi a maternidade e as situações associadas a ela. Na ditadura, as mulheres que eram presas grávidas não foram poupadas das torturas, nem mesmo seus filhos recém-nascidos, que logo iam viver com outras pessoas da família, não recebendo da mãe a amamentação (CRUZ, 2013).

No filme, algumas mulheres dão à maternidade um significado de “salvação”, como algo que deu sentido à continuidade de suas vidas. Um desses exemplos é Criméia de Almeida que, assim como Jessie Jane, também teve seu filho na prisão. Criméia relata no documentário que ficou grávida em um contexto de militância e que deu à luz no período em que esteve presa:

Minha gravidez marcou muito. Teve seus aspectos positivos. Eu acho que ter um filho é uma coisa gostosa, e eu senti isso, mesmo na prisão, que foi uma situação difícil, ter um filho na prisão. Mas foi uma sensação gostosa, sabe? Uma sensação assim... parece até meio impossível que a gente consiga pensar isso tendo um filho na prisão, cercada com metralhadoras e etc. E eu pensava o seguinte: eles tentam acabar comigo e nasce mais um, aqui mesmo, onde eles tentam me eliminar. Onde eles tentam acabar com as pessoas a vida continua. Eu sentia o nascimento do meu filho como se ele estivesse se libertando do útero. Pra mim era sinal de liberdade. Meu filho livre.

Como Criméia, Maria do Carmo e Regina Toscano enxergaram nos seus filhos a razão para seguirem suas vidas. Regina também estava grávida quando foi presa, porém teve a sua gravidez interrompida nesse contexto. Em seu testemunho, ela diz: “o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, a certeza que eu ia ter um filho. E isso representava, pra mim, vida. Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida, né?”. Essas situações-limites demandavam dessas mulheres uma habilidade de resistência e superação para lidar com os traumas decorrentes

das experiências de tortura, especialmente no período em que retornavam às suas vidas e aos laços sociais que haviam sido quebrados (CRUZ, 2013).

Um aspecto interessante de se notar no documentário é que *Que bom te ver viva*, diferentemente de outras produções sobre a temática, não essencializou a maternidade, questionando, inclusive, sua capacidade de encerrar as dores e inquietações que permaneceram: “Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida. Mas isso explica ou encerra tudo?”. Ao expor a noção de maternidade de Maria do Carmo, que diz que foi na sua primeira gravidez que se libertou do sentimento de culpa que a cercava, a cineasta coloca dois pontos de vista sobre a experiência de ser mãe. O roteiro do filme apresenta a maternidade como uma possibilidade de se permitir a experiência de conceber e criar a alguém, de reprodução de si, de colocar no mundo mais uma vida que não pactuaria com desumanidade.

Além desse aspecto, também foi colocada em cena a questão da sexualidade, embora tenha aparecido somente nas falas da personagem fictícia. Em alguns momentos do monólogo, a atriz fala sobre as torturas sofridas incorporando alguns conflitos que desenvolveu com relação ao desejo sexual. Alguns trechos do monólogo parecem querer causar um incômodo no espectador, ao tocar em um assunto complexo e controverso, marcado por tabus, distorções e repressões. Em uma das cenas, a personagem fala, olhando para a câmera, que gosta de ter relações sexuais e questiona porque não poderia mais sentir prazer: “Por que marcaram meu corpo? Num marcaram não, é só lavar. Agora, o que é insuportável é ver vocês me olharem com esse ar constrangido de quem não sabe como é possível gostar de trepar depois de tudo que aconteceu”.

Informações presentes no relatório da Comissão Nacional da Verdade, no capítulo *Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes*, mostram que “a violência sexual constituiu prática disseminada do período, com registros que coincidem com as primeiras prisões, logo após o golpe de Estado” (BRASIL, 2014). Esse dados apontam que, em muitos casos, as questões ligadas à sexualidade foram utilizadas durante as torturas para consumir a degradação das mulheres presas. Os militares, imbuídos de uma cultura machista e misógina, utilizavam termos e expressões como “puta comunista”, para insultar e desqualificar sua capacidade de fazer política. A historiadora Ana Maria Colling (1997) aponta que essas duas categorias eram acionadas porque representavam duplamente o desvio “dos padrões estabelecidos pela sociedade que enclausuram a mulher no mundo privado e doméstico”.

Nesse período, várias outras mulheres que ingressaram na luta política vivenciaram tais circunstâncias, passando por diversos conflitos internos. Ao saírem de suas casas, negarem o casamento tradicional e a maternidade – visto que em muitos grupos de esquerda a orientação era não engravidar –, essas mulheres romperem, ainda que timidamente, com padrões heteronormativos e compulsórios, e, assim, tiveram que lidar com o machismo da esquerda, da repressão e da sociedade em geral.

Nesse contexto, os ideais feministas ainda eram pouco conhecidos, sendo também uma outra opção de militância, pois os princípios revolucionários e a derrubada do governo militar figuravam com máxima importância. De acordo com Joana Maria Pedro (2010), o feminismo que começou na década de 1960 chegou ao Brasil de forma mais efetiva somente em meados de 1970. A discussão feminista esteve essencialmente envolvida com as mulheres que estavam inseridas em grupos da esquerda, em movimentos de Direitos Humanos, de contracultura ou no ambiente acadêmico. A autora afirma que o feminismo brasileiro se distinguiu no Cone Sul pelo fato de terem sido formados grupos de mulheres no exterior, principalmente entre as que estavam no exílio, gerando inclusive publicações de periódicos com cunho feminista, como o *Agora é que são elas e o Nosotras*.

Destaca-se aqui que, embora não seja abordado no filme e que as entrevistadas não mencionem o feminismo como forma de luta, algumas de suas falas e a sua atuação política e social são representativas do que a historiadora Margareth Rago chamou de linguagem feminista, que se refere a uma prática que surge em conjunto com uma luta política. Segundo Rago (2013, p. 27):

Nesse sentido, vale dizer, considero os feminismos como linguagens que não se restringem aos movimentos organizados [historicamente datados] que se autodenominam feministas, mas que se referem a práticas sociais, culturais, políticas e linguísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória.

De acordo com Rago, o contexto da década de 1970, quando a ditadura brasileira se utilizava constantemente da repressão, foi o momento de experimentação feminista, empreendida tanto para reinventar as subjetividades e os papéis compulsoriamente femininos, quanto para se engajar em movimentos revolucionários e sociais.

Por fim, volta-se a chamar a atenção para as disputas de rememoração colocadas pela cineasta. Em *Que bom te ver viva*, a autora lança um olhar crítico à memória construída sobre os grupos de esquerda ao selecionar, para compor o filme, a leitura da carta da mulher que pediu para permanecer no anonimato, assim como a fala de Maria Luiza e de Criméia de Almeida. A ex-prisoneira política não identificada afirma que nesse contexto “não existem moços e bandidos”, atribuindo a aspereza de suas experiências tanto ao Estado, que a torturou, quanto ao grupo que participava, que a expulsou do quadro por ter passado informações para os torturadores. Tal qual foi o testemunho de Maria Luiza, que relatou a censura sofrida pelos companheiros por ter revelado informações aos militares após várias sessões de tortura. Pupi demonstra tensão e incômodo ao narrar esse fato, pois olha pouco para a câmera e permanece de olhos fechados em alguns momentos.

Ao sinalizar essas memórias, o documentário se distancia de um discurso que legitima memórias hegemônicas, promovendo uma ruptura entre as representações e imaginários construídos historicamente, tais como heróis, vítimas e terroristas. Ao admitir esse discurso, *Que bom te ver viva* se desloca de uma abordagem essencializante e heroica, contrariando a visão masculina que sacraliza e idealiza a mulher guerrilheira como aquela “que se entrega e se dedica”, sem vacilar, sem conflitos internos e inquietações.

De acordo com o historiador João José Reis, empregar a dimensão de herói(na) diminui a riqueza das suas experiências, pois desconsidera que “para viverem a liberdade nem sempre puderam se comportar com as certezas e a coerência normalmente atribuídas aos heróis” (REIS e GOMES, 1996, p. 23). Assim, ao humanizar as “heroínas”, a obra problematiza a criação dos mitos e mártires do período, contando, como disse Jessie Jane, “histórias incomuns de pessoas comuns”.

Considerações finais

Este artigo buscou analisar a longa-metragem *Que bom te ver viva* à luz dos estudos da história das mulheres e das relações de gênero, da historiografia sobre a ditadura militar, e das discussões sobre cinema e história. Nesse diálogo, viu-se que um vasto campo de percepções, olhares e ideias podem ser apreendidos para entender as memórias construídas sobre militância durante a ditadura militar brasileira.

Os estudos de Maurice Halbwachs (2006), que contribuíram em grande medida para a compreensão dos enquadramentos sociais da memória, apontam que mesmo a memória mais particular alude a um

grupo, e que, portanto, cada indivíduo carrega em si uma lembrança que está sempre em interação com a sociedade, seus grupos e instituições. As lembranças, na sua visão, se alimentam de memórias diversas construídas por variados grupos, formando uma memória coletiva. Esta memória coletiva tem, assim, um relevante papel de contribuir para o sentimento de que há um passado comum, de uma memória que é compartilhada tanto no campo real como no campo simbólico.

Para instrumentalizar essa memória, Michael Pollak (1989) aponta que:

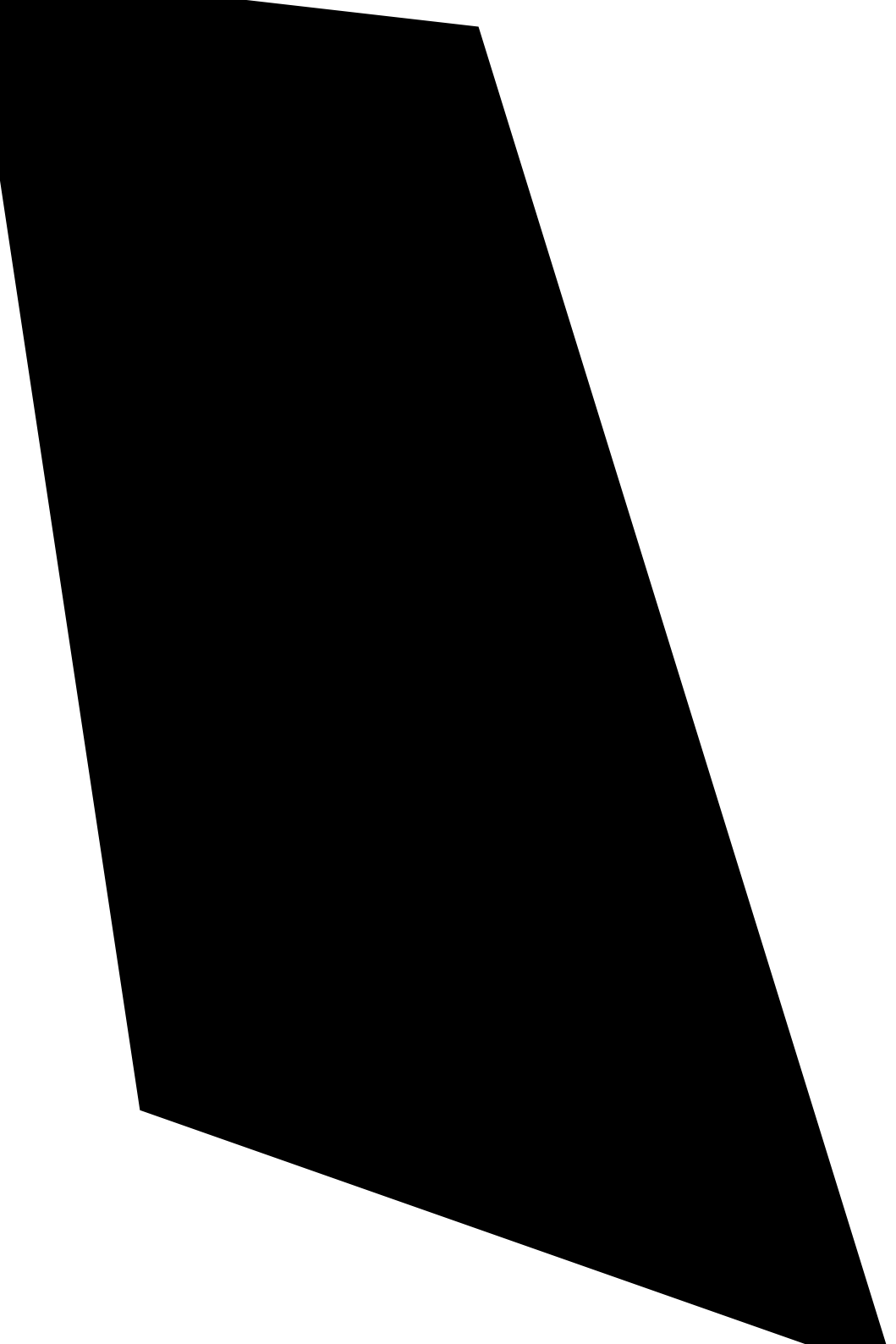
Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções [...].

Essa parecer ter sido a tônica da prática cinematográfica de Lúcia Murat no filme *Que bom te ver viva*, no qual a cineasta abordou temas espinhosos de maneira intrigante e provocativa. Ao assistir a esse documentário, os/as expectadores/as podem encontrar respostas para os questionamentos feitos inicialmente quanto à existência de uma memória especificamente feminina sobre a resistência ao regime militar. Isto porque ele trouxe para a cena pública um conteúdo, uma narrativa e uma poética feminina/ísta, que rompeu com um enquadramento normativo e habitual dado às memórias do período.

Além disso, Lúcia Murat explicitou um duplo silêncio que se refere aos traumas da tortura e da mulher. Ademais, a diretora tocou em um ponto crucial, que de tão naturalizado é emudecido: a maternidade, tratando do tema de forma subjetiva e desessencializada. A autora também contemplou os meandros da construção das memórias hegemônicas e heroizadas sobre a militância política no período ao propor um enfoque que vai além da tortura em si. O filme permite que o expectador tenha uma nova leitura sobre os significados da militância e sobre como essas pessoas reestruturaram suas vidas.

Dessa forma, ao descortinar uma história que havia sido deixada de lado, excluída e omitida, a cineasta construiu memórias e aludiu a discursos e marcas, que, até então, tinham sido pouco debatidos no cinema nacional. E colocou em cena a possibilidade de se pensar em outro sujeito, dotando de vida as ações, práticas, experiências e memórias das mulheres que militaram e resistiram ao regime ditatorial.

- BRASIL.** Violência sexual, violência de gênero e violência contra crianças e adolescentes. In: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. *Relatório*. Brasília: CNV, 2014. Volume II.
- COLLING, Ana Maria.** *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1997.
- CRUZ, Jaíza Pollyanna Dias da.** “*Ou isto ou aquilo*”: implicações entre maternidade e militância para mulheres que militaram em oposição à ditadura militar no Brasil (1964-1985). Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2013. 195 f.
- FERREIRA, Elizabeth F. Xavier.** *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- FOLHA DE S. PAULO.** “Faça a coisa certa após apontar o novo presidente da República”. São Paulo, 15 nov. 1989. Ilustrada, p. F1.
- HALBWACHS, Maurice.** *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 2006.
- JELIN, Elizabeth** (2001), “El género en las memorias de la represión política”. *Mora: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, nº 7. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, p. 127-137.
- JOFFILY, Olívia Rangel.** O corpo como campo de batalha. In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010.
- LABAKI, Amir.** Lúcia Murat surpreende com documentário. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 16 jun. 1989. Ilustrada, p. E2.
- PEDRO, Joana M.** Narrativas do feminismo em países do Cone Sul. In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010.
- POLLAK, Michael.** Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RAGO, Margareth.** *A aventura de contar-se*: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos.** *Liberdade por um fio*: história dos quilombos no Brasil. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- RIDENTI, Marcelo.** As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social*, USP, São Paulo, 2 (2), 2. sem. 1990, p. 113-128.
- SCOTT, Joan.** Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, 2(20), 1995, p. 71-99.
- SOIHET, Raquel; PEDRO, Joana Maria.** A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 54, 2007, p. 281-300.
- WOLFF, Cristina Scheibe.** Feminismo e configurações de gênero na guerrilha: perspectivas comparativas no Cone Sul, 1968-1985. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, nº 54, 2007, p. 19-38.



***Memórias do chumbo:
o futebol nos tempos do
Condor (2012) – documento
histórico ou panfleto político?***

8

Marcus Vinícius Costa Lage é mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). É autor da dissertação *“Deixem em paz os nossos ‘cracks’” – análise sociológica da profissionalização do futebol belo-horizontino: a regulamentação e os significados sociais*. Atualmente, é doutorando em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista Capes.

“O futebol foi usado pela ditadura militar”. [...] Foi a partir desta repetida sentença que se iniciou essa história. A necessidade de sair e ir além desta óbvia formulação. Responder a diversas questões. O quanto o futebol foi utilizado pela ditadura militar no Brasil? Como? Quem? Em que momento foi mais utilizado? A que nível de utilização, vigilância e controle o regime militar chegou sobre a maior paixão dos brasileiros?”
(CASTRO, 2012)

O texto da epígrafe acima apresenta as motivações iniciais que o diretor Lúcio de Castro teve para realizar *Memórias do chumbo: o futebol nos tempos do Condor* (2012), uma série de quatro documentários sobre o uso político do futebol pelas ditaduras militares instauradas em Argentina, Brasil, Chile e Uruguai nos anos 1960 a 1980. Se o próprio Lúcio de Castro definiu o seu trabalho como “ambicioso e pretensioso”, a recepção pública o ratificou já no ano seguinte ao lançamento da série, em 2013, tratando-a como um “gol de placa” do telejornalismo brasileiro e, porque não dizer, internacional¹. No Brasil, a obra de Castro foi finalista do Prêmio Esso de Jornalismo na categoria Telejornalismo e, internacionalmente, vencedora do Prêmio Gabriel García Marquez na categoria Cobertura de Notícias. Além disso, embora tenha sido lançada como um produto exclusivo do canal esportivo de televisão *ESPN Brasil*, a série foi selecionada e exibida no Festival de Filmes Esportivos de Milão, na Itália, no Festival de Cinema de Havana, em Cuba, e no Festival de Cinema de Futebol (CINEfoot) – Tour 2013 Copa das Confederações, nas cidades brasileiras de Fortaleza, Recife, Rio de Janeiro e Salvador. No IV CINEFoot, realizado no Rio de Janeiro, a série foi ainda vencedora na categoria de Documentário Longa-Metragem (Cf. **ASSESSORIA DE IMPRENSA CINEFOOT, 2013**).

Ao reconhecimento jornalístico e fílmico, assoma-se o interesse que *Memórias do chumbo* vem despertando em diversos outros setores, incluindo no meio científico, resultado da narrativa fílmica envolvente aliada a uma acurada pesquisa documental e bibliográfica e da extensa

1. Informações sobre a recepção pública da obra, cf. GONÇALVES, 2016, p. 107.

coleta de depoimentos com testemunhas oculares e pesquisadores do contexto empreendidas pelo autor. Em recente trabalho de Lucas Toledo Gonçalves, o documentário da série dedicado ao Brasil foi considerado “um registro e fonte de pesquisa” importante para a historiografia política do futebol brasileiro (GONÇALVES, 2016, p. 96). Como pode ser apreciado pelo espectador, não seria nenhum exagero considerá-lo uma contribuição também para a história política do futebol mundial, especialmente se levarmos em conta suas revelações sobre a relação dos atores do meio futebolístico com a cooperação internacional de perseguição e repressão política dos regimes de exceção do Cone Sul, e também os diálogos entre essas ditaduras e os bastidores políticos da Federação Internacional de Futebol (FIFA) entre 1960 e 1980.

Na análise que se segue, procurei compreender, especificamente, a opção pela temática da politização do futebol e quais os sentidos e significados a ela atribuído por *Memórias do chumbo*. Em um primeiro momento, me detive sobre a construção narrativa fílmica/jornalística, em especial as características estéticas e discursivas, de algumas das revelações históricas apresentadas pela série, considerando-as como reveladoras do valor atribuído por *Memórias do chumbo* à relação entre futebol e política naquele contexto histórico específico. Em seguida, para entender as abordagens sobre o assunto assumidas pela série, busquei compreender algumas das orientações e filiações políticas de Lúcio de Castro a partir de sua trajetória profissional cotejando-as ao momento político e esportivo vivenciado pelo país no período de produção da obra².

Sobre algumas revelações históricas de *Memórias do chumbo*

Os documentários *Argentina, Chile, Uruguai e Brasil*³ da série *Memórias do chumbo* foram inicialmente exibidos nessa ordem entre os dias 18 e 21 de dezembro de 2012 na *ESPN Brasil*. Cada um deles possui cerca de 50 minutos de duração, divididos em três blocos que variam de 10 a 20 minutos, cujas interrupções se destinavam à veiculação de informes publicitários da emissora.

2. Proposta metodológica baseada em: MELO *et al.*, 2013, p. 130.

3. Os nomes dos países em itálico utilizados daqui em diante referem-se aos documentários da série e não aos países propriamente ditos.

A vinheta de abertura utilizada nos quatro documentários da série, e parcialmente reproduzida para identificar os seus intervalos comerciais, é bem sugestiva quanto ao título principal da obra de Lúcio de Castro, o que, por sua vez, evidencia a abordagem majoritária que *Memórias do chumbo* faz da temática da politização do futebol entre os anos de 1960 e 1980. Enquanto alguns documentos referentes às ditaduras militares sul-americanas e ao futebol são perscrutados de um arquivo de gavetas por uma sombra humana, uma máquina de escrever registra o nome da série e um tanque de guerra desfila em uma aparente parada militar. Tudo isso ao som de uma trilha sonora de suspense e marcha militar. Embora essa descrição seja incapaz de apreender a riqueza das representações construídas pela vinheta, vê-se, claramente, sua intencionalidade em caracterizar a série como um resgate à memória de um contexto de autoritarismo militar.

A maior parte do primeiro bloco dos documentários de *Memórias do chumbo* é dedicada a reforçar esse aspecto da história política institucional desses países, preparando campo para relacioná-la ao futebol. O documentário *Argentina*, utilizado como abertura da série, é o mais emblemático nesse sentido, se valendo de cerca de 30 minutos do primeiro bloco inteiro e parte do segundo para caracterizar a atuação do Estado argentino, nos anos de 1970 comandado pelo general Jorge Rafael Videla, a partir de repressões, prisões, desaparecimentos, assassinatos e adoções ilegais de filhos de opositores políticos ao regime.

O crime de interceptação e adoção ilegal de filhos de opositores políticos argentinos, aliás, já foi revisitado pela cinematografia, tanto ficcionalmente, com o vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 1986, *A História oficial*⁴, como no documentário *Por esos ojos*⁵. E é principalmente através do caso da adoção ilegal de Mariana Zaffaroni, retratado em *Por esos ojos*, que o documentário *Argentina* de *Memórias do chumbo* caracteriza esse contexto político argentino, ilustrando a fala de Mariana a Lúcio de Castro com algumas cenas da produção franco-uruguaia de 1997.

Já em princípios do segundo bloco de *Argentina*, o depoimento de Glorinha Paranaguá dá contornos ainda mais icônicos aos desmandos do governo Videla. Embaixatriz brasileira em Buenos Aires na ocasião,

4. *A História oficial*. Direção Luis Puenzo. Buenos Aires: Almi Pictures, 1985. 1videodisco (113 min.).

5. *Por esos ojos*. Direção Gonzalo Arijón e Virginia Martínez. Paris: France 2-Point Du Jour; Montevideu: TV Ciudad., 1997. 1 fita de vídeo (66 min.).

Glorinha Paranaguá define a ditadura militar argentina como: “[...] um horror. [...] realmente tudo que falam não é exagero. Aquilo eu vi tudo de perto. É tudo muito mais do que todo mundo diz. Muito mais.” Além disso, por ter seu filho preso pela ditadura militar argentina, a entrevista de Paranaguá serve ainda para registrar, pela primeira vez na série, a existência da cooperação internacional entre os regimes de exceção sul-americanos sob a batuta dos Estados Unidos, batizada de Operação Condor em referência ao abutre típico da Cordilheira dos Andes que, inclusive, é alusivamente utilizado para subintitular *Memórias do chumbo*.

De maneira semelhante, os documentários *Chile* e *Uruguai* da série também dedicam parte de seus primeiros blocos à caracterização criminosa dos seus governos militares, não sem antes registrar a participação brasileira e estadunidense na institucionalização desses regimes de exceção, prelúdio da Operação Condor. Nesse sentido, o documentário *Chile* é aberto com imagens do Arquivo Nacional, inicialmente identificadas pela data de 9 de dezembro de 1971, que registram parte do pronunciamento, laudatório à política externa estadunidense, proferido pelo ditador brasileiro à época, o general Emílio Garrastazu Médici. Pela ornamentação da tribuna usada por Médici, é possível perceber que o encontro diplomático aconteceu nos salões da Casa Branca. Ao seu lado está posicionado Richard Nixon, presidente dos Estados Unidos, que, ao término da fala do ditador brasileiro, o cumprimenta sob efusivas palmas dos presentes. Associada à narração em voz *over* de Luis Alberto Volpe e por imagens que apresentam fragmentos de documentos oficiais da Agência de Inteligência Estadunidense (CIA), essa sequência de abertura do documentário *Chile* tem o claro propósito de atestar a participação desses dois países na ascensão do general Augusto Pinochet em setembro de 1973 à presidência do Chile, destituindo Salvador Allende, que havia sido democraticamente eleito em 1970.

Ainda nesses minutos iniciais de *Chile*, o depoimento de Alberto Gato Gamboa, ex-diretor de *El Clarín*, periódico de maior circulação do Chile na ocasião, funciona de maneira semelhante às “vozes argentinas” de Zaffaroni e Paranaguá, caracterizando o governo de Pinochet quanto à sua política repressora. Considerado pelo documentário como um sobrevivente, Gamboa descreve com detalhes as “longas” e “duras” sessões de tortura vivenciadas na improvisada prisão política chilena no Estádio Nacional de futebol.

No documentário *Uruguai*, o intelectual uruguaio Eduardo Galeano, exilado em Barcelona durante os anos de 1970, denomina seu país como “campeão sul-americano de tortura.” Sob uma trilha sonora lúgubre e imagens de documentos oficiais do Estado uruguaio seguidas de fotos

de desaparecidos políticos, Volpe, em voz *over*, apresenta, novamente, a participação brasileira na institucionalização do autoritarismo nesse país: “Mais uma vez o regime militar brasileiro era cúmplice no assalto à normalidade constitucional de um vizinho. E no banho de sangue.”

Como pode ser visto, as referências à ditadura brasileira nos documentários *Argentina*, *Chile* e *Uruguai* correspondem aos anos 1970, período consagrado no país pela designação “anos de chumbo”, o que implicitamente também explica a inspiração encontrada por Lúcio de Castro para intitular o seu trabalho. A importância desse contexto para a série fica ainda mais evidente em *Brasil*, último documentário exibido pela *ESPN Brasil*. Logo em seu bloco inicial, também utilizado para caracterizar o seu regime político de exceção, o documentário apresenta o depoimento de Carlos Fico, historiador das ditaduras militares brasileira e argentina, que define os governos dos generais Artur da Costa e Silva e, principalmente, do “popular” Médici, como o “imaginário da ditadura”, momento que “a linha dura chega ao poder com o AI-5 [Ato Institucional número 5]”, quando “rigorosamente tudo estava sob controle”. A escolha estética pelo cenário do depoimento de Carlos Fico, como dos demais entrevistados do documentário *Brasil*, em *dégradé* azul e predominantemente preto, contribui para o telespectador mergulhar nesse clima escuro e sombrio com que o contexto histórico brasileiro de “chumbo” é caracterizado.

Ainda nesse primeiro bloco, a narração de Volpe reforça esse discurso ao considerar a promulgação do AI-5 como o “início dos piores tempos da ditadura”, “os anos em que os escrúpulos da consciência foram mandados às favas”. Enquanto isso, são exibidas imagens do general Artur da Costa e Silva, então presidente do Brasil, seguidas de manifestações políticas reprimidas pelos militares embaladas ao som de “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, canção apresentada no Festival Internacional da Canção em 1968 e um dos símbolos da “cultura engajada” de oposição ao regime militar brasileiro. Em outro momento, já no segundo bloco do documentário, o relato do preso político Cid Benjamim sobre suas sessões de tortura ganha contornos ainda mais reais ao ser intercalado com a exibição de uma sequência do filme ficcional *Batismo de Sangue*⁶ que encena justamente as práticas empregadas pela polícia política brasileira durante seus interrogatórios.

6. O filme *Batismo de sangue* é de uma adaptação do livro homônimo de Frei Betto que relata a relação entre os frades dominicanos de São Paulo com o guerrilheiro urbano Carlos Marighella. *Batismo de sangue*. Direção Helvécio Ratton. Brasil: Downtown Filmes, 2007. 1 videodisco (110 min.).

Diferentemente dos demais documentários, a Operação Condor só aparece em *Brasil* no terceiro e último bloco a partir, principalmente, do depoimento de Luis Cláudio Cunha, então chefe da sucursal da revista *Veja* em Porto Alegre, como uma espécie de última grande revelação de *Memórias do chumbo*. Por outro lado, assim como as demais revelações feitas pela série, o relato de Cunha aparece enquadrado no principal assunto de *Memórias do chumbo*, o futebol. Cunha e o fotógrafo João Baptista Scalco são considerados os responsáveis por desvendar uma operação repressora binacional entre Brasil e Uruguai em Porto Alegre, salvando a vida dos únicos sobreviventes da Operação Condor, os uruguaios Lilian Celiberti e Universindo Díaz, e seus dois filhos. Segundo o jornalista, isso só foi possível com a ajuda do futebol, já que Scalco, fotógrafo esportivo, identificou Didi Pedalada, ex-jogador de futebol, como um dos policiais que detiveram Lilian e Universindo. Para compreender o papel de Didi Pedalada nesse episódio, e também de como ele se tornou um “torturador muito duro” durante a ditadura militar brasileira, Cunha nos conta que Pedro Seelig, chefe do Departamento de Ordem e Política Social (DOPS) gaúcho, além de “torcedor fanático” do *Sport Club Internacional*, tinha relação estreita, inclusive “familiar”, com alguns integrantes do “colorado” porto-alegrense, o que viabilizou a contratação do ex-jogador para o órgão de repressão política.

Diante da ênfase nas questões ligadas ao autoritarismo e à repressão, prenunciada no próprio nome da série, era de se esperar que a temática da politização do futebol fosse abordada nesses documentários, quase sempre, de forma unilateral, a partir da atuação das instituições estatais, como no caso da contratação de Didi Pedalada por Pedro Seelig⁷. No documentário *Argentina*, a intervenção do Estado autoritário no futebol é tratada exclusivamente em relação à Copa do Mundo da FIFA sediada no país em 1978, cujos bastidores, descritos pelo jornalista Ezequiel Moore, teriam sido marcados por disputas de “poder e dinheiro”, e por “corrupção e assassinato entre os militares”. Os esforços de Videla em sediar a Copa de 1978, incluindo a negociação de presos políticos com João Havelange, à época presidente da FIFA, tendo em vista o enorme potencial simbólico do futebol, são interpretados pelo documentário *Argentina* como uma

7. A abordagem do tema da politização do futebol realizada em *Memórias do chumbo* será aqui analisada a partir das considerações teóricas de COUTO, 2014, p. 20-22.

estratégia para o regime reverter sua imagem negativa, sobretudo internacionalmente, relacionada à prisões, torturas e assassinatos.

Ao som de um piano melancólico, o depoimento comovente de Graciela Daleo, exibido ao fim de *Argentina*, dá lastro a essa visão. Presa política na Escola Superior de Mecânica da Armada (ESMA), considerada como o “maior centro clandestino de detenção, tortura e extermínio da ditadura militar argentina” (UNISINOS, 2013), Daleo relata que, assim que a conquista futebolística argentina foi decretada, o chefe de inteligência, José Eduardo Acosta, destacou um conjunto de presos para saírem às ruas para verem a comemoração popular. Nesse momento, Daleo afirma que teve “a certeza de que, se eles ganharam, nós perdemos. E se começasse a gritar que era uma desaparecida ninguém ia me dar bola”.

Como em *Argentina*, a instrumentalização política do futebol e, em especial, das seleções nacionais, como propaganda favorável ao regime é fortemente explorada também nos demais documentários de *Memórias do chumbo*. Exemplo nesse sentido pode ser encontrado no documentário *Chile*, quando o jornalista Carlos González afirma que a relação “fortuita” e “não tão elaborada” entre Pinochet e o futebol se intensificou quando a ditadura percebeu que essa modalidade esportiva poderia “ser útil para acalmar as massas, para que as pessoas não fossem às ruas, nem se rebelassem”. Ou, de maneira ainda mais direta, na fala de Leonardo Véliz, ex-jogador da seleção chilena e do *Club Social y Deportivo Colo-Colo*, uma das agremiações futebolísticas mais populares do país, que considerou a política de Pinochet de criar clubes de futebol profissional em “lugares muito distantes, muito remotos” como uma necessidade de “criar circos para o povo”, se auto-rotulando “um palhaço [...] consciente de que fazia o povo rir, apesar de ser um riso muito doloroso”. De maneira muito semelhante Fernando Álvez, ex-jogador do *Defensor Sporting Club*, do *Club Atlético Peñarol* e da seleção uruguaia, se auto-definiu no documentário *Uruguai* como um “palhaço de luxo” diante do intervencionismo do Estado autoritário e repressor no futebol.

Após demonstrar, em voz *over* de Luis Alberto Volpe e imagens de Inquéritos Policiais Militares (IPMs), o “absoluto controle” da ditadura sobre clubes e federações estaduais de futebol dirigidos por “amigos do regime”, como o então presidente da Federação Paulista de Futebol e, mais recentemente, ex-presidente da CBF, José Maria Marin, o documentário *Brasil de Memórias do chumbo* também explora consideravelmente o trabalho de instrumentalização política da vitoriosa seleção nacional na Copa de 1970 no México empreendido pelo governo Médici. Na mesma linha de *Argentina*, a narrativa de *Brasil* caracteriza o tricampeonato

brasileiro como “uma conquista sob medida”, ou, segundo Carlos Fico, “um mecanismo de legitimação” para o regime militar. Enquanto isso, gols da seleção na competição e imagens de Médici com a Taça Jules Rimet são exibidos aos sons de “Sou tricampeão”, executada pelo grupo *Golden Boys*, e da consagrada canção de Miguel Gustavo, “Pra frente Brasil”, espécies de *jingles* que embalarão a campanha futebolística brasileira.

Por meio do depoimento de Carlos Fico, a instrumentalização política da conquista brasileira é atribuída aos trabalhos da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), órgão do regime militar responsável por criar um clima de otimismo na sociedade quanto ao desenvolvimento do país, sustentado pelo “milagre econômico” e pela valorização de imagens idealizadas da nação presentes em rituais populares como o carnaval e o futebol. Em função da montagem do documentário, Octávio Costa, definido pelo próprio Carlos Fico como intelectual da AERP, aparece como uma voz dissonante do documentário e, por que não dizer, cômica. Exibido entre as falas de Fico, sobre a propaganda política do regime, e de Cid Benjamim, sobre sua prisão e sessões de tortura, o depoimento de Costa tenta convencer o telespectador de que “o sucesso” do tricampeonato mundial brasileiro deveu-se ao fato de que este “foi o primeiro campeonato que o Brasil assistiu pela televisão.” Assim, segundo o militar, “espontaneamente [...] o presidente surgiu. Uma coisa convergiu para a outra.”

Mas é em relação aos preparativos para a competição que *Brasil* apresenta sua principal revelação sobre o uso político que o regime militar brasileiro fez da Copa de 1970. Através do depoimento de Carlos Eduardo Sarmiento (2006), historiador que produziu a “história institucional” da Confederação Brasileira de Futebol (CBF), o documentário registra a “intervenção direta” do regime militar na seleção brasileira de futebol a partir da destituição do técnico João Saldanha, identificado em um IPM como “militante comunista”, e, ao mesmo tempo, da introdução de “militares da área técnica” e de “agentes ligados à repressão e à inteligência”.

O depoimento de Sarmiento encerra o primeiro bloco do documentário *Brasil*, criando suspense sobre quais seriam esses integrantes da seleção ligados ao regime militar. O segundo bloco se inicia sugestivamente ao som de “Paiol de Pólvora”, outra espécie de “canção-manifesto” contra a ditadura brasileira escrita e gravada por Vinícius de Moraes e Toquinho em 1972, como se *Memórias do chumbo* fosse responsável por “jogar pelos ares” o nome desses militares infiltrados na delegação brasileira da Copa de 1970. Em seguida, a narração de Volpe, acompanhada de um solo melancólico de violino, reforça essa ideia, tratando o caso como “um mistério que

persistiu por anos e que acaba aqui. Personagem até hoje pouco conhecido e revelado: o major Roberto Câmara Ipiranga dos Guaranys”.

Ao som de suspense, o major Guaranys, chefe da segurança da seleção brasileira na Copa de 1970, é descrito, mais uma vez pela voz *over* de Volpe, como figura “de confiança para a linha mais dura da repressão” e “homem-chave do plano” dos militares, não executado, de explosão do gasômetro no Rio de Janeiro para culpar a resistência armada ao regime. Informações que ganham mais veracidade na narrativa fílmica com a utilização do depoimento de Eduardo Guaranys, sobrinho do major.

Enquanto as principais revelações históricas apresentadas por *Brasil* concentram-se na intervenção direta do Estado sobre o futebol brasileiro, no caso do documentário *Argentina* cabe à participação de João Havelange nos bastidores da Copa de 1978 esse papel. Frente a “ameaça de mudança de sede [da competição] diante das denúncias internacionais [sobre a repressão política do regime argentino]”, a narração de Volpe, ao som de suspense e fotos do alto mandatário da FIFA, diz que “sempre existiram rumores sobre o aval final de Havelange”. E que “trinta e quatro anos depois a história irá se confirmar”. O texto se refere ao depoimento de Glorinha Paranaguá, exibido em seguida, revelando que Havelange teria negociado a realização da Copa na Argentina em troca da libertação do seu filho e de sua nora, o que, para o documentário, representaria a “omissão [do dirigente esportivo] diante de todas as outras [vidas] perdidas”. Essa conclusão, apresentada novamente pela voz *over* de Volpe, é acompanhada da foto de Havelange, trajando terno e com um discreto sorriso, à frente de um cenário cuja parte superior encontra-se a inscrição FIFA, como uma citação quase que irônica ao dirigente e à entidade.

Em sua última sequência, o documentário *Brasil de Memórias do chumbo* traz o depoimento irônico de Eduardo Galeano (2004, p. 142-144), crítico histórico da FIFA, de Havelange e de Teixeira, sintetizando, portanto, a representação da temática da politização do futebol sul-americano entre os anos 1960 e 1980:

O que é verdade, e é uma prova da honestidade do doutor Havelange, é que ele estava muito ocupado [...] cobrando subornos, dinheiro malffeito quando comprava e vendia favores e partidas e tudo que agora está sendo revelado pela documentação que a FIFA está por fim revelando ao mundo, da qual se desprende, claramente, que Havelange, e seu genro Teixeira, roubaram dinheiro a mala. Quantidades imensas. E isso implica muito trabalho. Estavam muito ocupados. Não podiam ver as carnificinas militares. Não podiam ver a dor de tanta gente condenada a

viver uma vida torta. Condenada a mentir para sobreviver. Não podiam ver porque estavam ocupadíssimos, com muito trabalho.

A ênfase nos usos políticos dados ao futebol pelos regimes ditatoriais argentino, chileno, uruguaio e, sobretudo, brasileiro, aliados à participação complacente e corrupta da FIFA e demais entidades filiadas são, portanto, o carro-chefe das revelações, por vezes inéditas, feitas sobre o tema por *Memórias do chumbo*. Como tentarei mostrar a seguir, a opção majoritária por essa abordagem pode ser compreendida se levarmos em consideração alguns aspectos da orientação política tanto do profissional Lúcio de Castro quanto da *ESPN Brasil*, sua filiação institucional, conjugados ao contexto político e esportivo de produção da série.

O contexto de produção histórico de *Memórias do chumbo*

Até aqui, o leitor que ainda não assistiu à série integralmente terá acreditado que Lúcio de Castro endossa, sem ressalvas, a tese de que o futebol é apenas fonte de alienação política, uma espécie de “ópio do povo”. Embora essa seja a essência com que o tema da politização é interpretado em *Memórias do chumbo*, deve-se dizer que as narrativas dos documentários *Chile* e *Uruguai* registram “ambivalências presentes no cenário político” desses países, de modo que o assunto é representado tanto a partir da atuação estatal quanto como “espaço de confluência das manifestações culturais e políticas” (COUTO, 2014, p. 20). Em *Chile*, as falas de Leonardo Véliz e Carlos Caszely, ex-jogadores do *Colo-Colo* e da seleção chilena entrevistados por Lúcio de Castro, sobre alguns episódios por eles protagonizados, representam o futebol como um canal de reivindicação política, como, por exemplo, quando se posicionaram publicamente contra a permanência do general Pinochet na campanha do plebiscito nacional de 1988.

Já a narrativa sobre a relação entre futebol e ditadura militar uruguaia aparece majoritariamente caracterizada a partir dessa representação de oposição ao regime, muito em função das entrevistas de Eduardo Galeano e do historiador e ex-jogador do *Defensor Sporting Club*, Gerardo Caetano. Após Caetano afirmar que no Uruguai “os militares estavam intimamente ligados ao futebol”, Volpe apresenta o caso do *Defensor Sporting* como “improvável página de resistência”, anunciando a linha condutora assumida por Lúcio de Castro no documentário *Uruguai*. Apesar do depoimento de Fernando Álvez explicar taticamente os motivos para o *Defensor Sporting* ter se sagrado campeão nacional em

1976, superando a hegemonia de *Peñarol* e *Club Nacional de Football*, é por meio da memória de Caetano que o caso é reinterpretado como símbolo de “rebeldia” e “expressão de liberdade” graças à liderança do treinador José Ricardo de León, considerado um homem de “esquerda”. Mais ainda, já no último bloco, Gerardo Caetano afirma que os êxitos esportivos dos últimos quatro anos da ditadura uruguaia foram comemorações contra o regime, como no caso do “Mundialito” da FIFA, torneio sediado no Uruguai em 1980 com o objetivo de ser “capitalizado” politicamente pelo regime. Enquanto Galeano e Caetano relembram os cânticos dos estádios de futebol (“vai acabar, vai acabar a ditadura militar”), Fernando Álvarez e Lilian Celiberti citam a simbologia presente na ênfase do público ao cantar a estrofe do hino nacional “tiranos tremam”.

Essas manifestações de oposição ao regime militar por meio do futebol, contudo, apenas reforçam a representação de *Memórias do chumbo* do Estado autoritário e dos dirigentes esportivos como manipuladores da opinião pública através do futebol, principalmente se considerarmos duas questões centrais. A primeira delas diz respeito à definição, intencional, diga-se de passagem, da ordem de exibição dos documentários, tendo os episódios de *Argentina* e *Brasil*, respectivamente, como abertura e encerramento da série, e cujas representações da temática da politização do futebol aparecem sem grandes contrapontos interpretativos, quase exclusivamente a partir dessa intervenção estatal alienante com participação das corruptas entidades esportivas. Em segundo lugar, destaco a representação que a série faz de si mesma, como uma contribuição para a história política desses países e do próprio futebol mundial, a partir da máxima de que é importante conhecer o passado para não repeti-lo. Uma preocupação, aliás, própria de um graduado em História, como o caso de Lúcio de Castro.

Essa auto-representação da série fica explícita, por exemplo, quando vemos a seguinte epígrafe que Castro utilizou em seu *blog* no texto de apresentação da série: “Meu pai contou para mim, / Eu vou contar para o meu filho. / E quando ele morrer? / Ele conta para o filho dele. É assim: ninguém esquece. Kalé Maxacali - Índio da aldeia de Mikael (MG)” (CASTRO, 2012). Ou ainda nos textos narrados por Volpe no terceiro e último bloco dos documentários, que consideram as expressões “conhecer e reconhecer”, “olhar para trás”, “memória” como condições para que “nunca mais” essa história aconteça:

Os arquivos estão sendo abertos, a memória sendo recuperada, a verdade sendo construída. Para que nunca mais os donos do poder digam que

nada tinham a ver com o genocídio de tanta gente. Para que, enfim, seja possível pavimentar a estrada que leva ao nunca. Nunca mais.

O texto acima, uma transcrição integral da narração do documentário *Brasil*, que carrega tal representação, evidencia ainda um claro diálogo de Lúcio de Castro com as iniciativas políticas, empreendidas há menos de um ano antes do lançamento de *Memórias do chumbo*, de apuração e publicização de informações estatais brasileiras, como o caso da Lei de Acesso à Informações Públicas, que garante ao cidadão o acesso às informações produzidas ou custodiadas pelo Estado, e, sobretudo, da Lei de criação da Comissão Nacional da Verdade, destinada a investigar as “graves violações dos direitos humanos” ocorridas entre os anos de 1940 a 1980. Assim, não seria nenhum exagero dizer, portanto, que a ênfase de *Memórias do chumbo* na intervenção autoritária e repressora estatal sobre o futebol teria a intenção de corroborar essas iniciativas governamentais, sobretudo aquelas relacionadas à abertura de arquivos estatais sigilosos. Ao vencer o prêmio de melhor Documentário Longa-Metragem no IV CINEFoot em 2013 com *Memórias do chumbo*, o próprio Lúcio de Castro enquadrou sua obra nesse contexto histórico, considerando como “[...] grande mérito [...] contar essa história, registrar essa memória, sobretudo em um momento de Comissão da Verdade. É importante contarmos isso para que ela não se repita adiante” (**ASSESSORIA DE IMPRENSA CINEFOOT, 2013**).

Vale dizer ainda que tais iniciativas políticas vêm sendo levadas a cabo pela resistência aos regimes militares, ou seja, pelos “vencidos” desse período histórico e que, nesse sentido, buscam problematizar a “história oficial” a partir das vozes silenciadas ou dos esquecimentos e manipulações criados e incentivados pelo Estado autoritário dos anos 1960 a 1980. A única aparição de Lúcio de Castro na série *Memórias do chumbo* evidencia a filiação do autor a essa corrente progressista latino-americana. A tomada, feita na mesa de um café de Montevideú, flagra Eduardo Galeano, um dos principais escritores da esquerda latino-americana no século XXI, aparentemente autografando um livro para Castro enquanto conversam despreziosamente, como forma de representar a ovação do brasileiro ao intelectual uruguaio e, ao mesmo tempo, certa familiaridade entre eles. Em 2015 essa proximidade era justificada por Castro, num texto publicado em seu *blog* por ocasião do falecimento de Galeano, que revelava a amizade que seu pai, o jornalista Marcos de Castro, tinha com o uruguaio (**CASTRO, 2015**). Por isso também, não é uma casualidade o uso excessivo na narração de Volpe de uma palavra de ordem dos opositores

ao regime militar brasileiro, que, aliás, dá nome a uma das principais organizações não governamentais que os representam, qual seja o *Grupo Tortura Nunca Mais*.

Por outro lado, vale lembrar que o lançamento de *Memórias do chumbo* aconteceu cerca de seis meses antes da realização da Copa das Confederações da FIFA no Brasil, evento considerado como principal teste para a promoção da Copa do Mundo de futebol de 2014, quando a opinião pública vinha discutindo, quase sempre a partir de severas críticas, a participação do Estado no financiamento e execução das obras necessárias à promoção desses megaeventos esportivos no país. Além disso, desde 2011, várias denúncias de corrupção pulularam na imprensa envolvendo diversos mandatários do futebol mundial e brasileiro, o que levou o Senado Federal a criar, em 2015, uma Comissão Parlamentar de Inquérito destinada ao futebol (CPI do futebol). Assim, ao enfatizar a participação dos dirigentes esportivos, notadamente de João Havelange, Ricardo Teixeira e José Maria Marin, aliás, recentemente afastados de suas atividades, na instrumentalização política do futebol pelas ditaduras militares sul-americanas, *Memórias do chumbo* também se auto-caracteriza como um documento a favor dessas recentes investigações contra os dirigentes e as entidades gestoras do futebol mundial e, especialmente, brasileiro.

Se, possivelmente, essa intencionalidade do autor em revelar a “verdade” histórica da politização do futebol durante as ditaduras militares sul-americanas guarda relação com sua própria formação universitária em História, também não podemos desconsiderar que *Memórias do chumbo* coroa uma trajetória já consagrada de jornalista investigativo preocupado com os temas relacionados à justiça social⁸. Em 2003, por *Nos porões do futebol*, série de quatro reportagens sobre os problemas de gestão do futebol brasileiro publicada em parceria com Felipe Awi no jornal *O Globo*, Castro foi duplamente premiado: na categoria Reportagem Esportiva pelo Prêmio Embratel e na categoria Imprensa pelo Prêmio Ibero-Americano pelos Direitos da Infância e da Adolescência (ZOROBAN, 2015). Em 2006, *Escravos do século XXI*, série de cinco reportagens sobre imigrantes bolivianos no Brasil em sistema análogo ao da escravidão, exibida pelo canal

8. Sobre a trajetória profissional

de Lúcio de Castro, ver:

GONÇALVES, Lucas Toledo.

Op. citada, p. 72-85.

esportivo de televisão *SporTV*, lhe rendeu o Prêmio Anamatra de Direitos Humanos, também na categoria Imprensa (**CF. CONSULTOR JURÍDICO**).

Na *ESPN Brasil* a vocação investigativa de Lúcio de Castro indubitavelmente encontrou um campo fértil⁹. Embora tenha vínculos com corporações multinacionais do entretenimento e da comunicação, já que é uma franquia da *ESPN* estadunidense, o “maior canal esportivo do mundo” (**GONÇALVES, 2016, p. 62**), e propriedade da *American Broadcasting Company*, subsidiária da *The Walt Disney Company*, desde seu primeiro ano de existência, em 1995, a *ESPN Brasil* concorre no mercado jornalístico esportivo brasileiro através de um “[...] editorial mais isento e crítico que as demais emissoras do ramo” (**GONÇALVES, 2016, p. 71**). Em suas fileiras, a *ESPN Brasil* tem como âncoras, dentre outros jornalistas, José Trajano e Juca Kfourri, duas figuras explicitamente vinculadas à esquerda brasileira e historicamente críticas da gestão do futebol, sobretudo da CBF e de seus mandatários.

Em entrevista concedida em março de 2015, Lúcio de Castro elogiou o trabalho de José Trajano, um dos principais responsáveis pela criação da *ESPN Brasil* e seu diretor de jornalismo nos primeiros 18 anos de existência, destacando a autonomia dada por ele aos demais colegas de profissão, dizendo que Trajano “[...] nunca mandou um recado ao subordinado dizendo que não pode isso ou aquilo, não se deve falar de fulano ou sicrano” (**CASTRO, 2015**). Já os textos lúcidos e ácidos escritos por Kfourri (**2012**) em diversos veículos de comunicação lhe renderam a alcunha de “[...] o jornalista mais processado pelo [ex] chefe da CBF [...]” (**VIVES, 2011**), já que, desde 1990, são mais de 50 processos movidos por Ricardo Teixeira contra o jornalista. Além disso, Trajano e Kfourri não escondem suas orientações políticas progressistas, defendendo explicitamente, por exemplo, a reeleição da presidenta Dilma Roussef, do Partido dos Trabalhadores (PT), em 2014. Em plena campanha presidencial, os jornalistas concederam uma entrevista conjunta onde denunciaram a ligação de Aécio Neves, candidato da oposição pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), “[...] com corruptos do futebol, critica[ra]m o histórico político do [...] tucano e lamenta[ra]m sua postura machista durante os debates na televisão” (**CABAÑAS, 2014**). Por essas e outras questões, são chamados irônica e

9. Os comentários sobre a linha editorial da *ESPN Brasil* expostos daqui em diante foram feitos antes da demissão de José Trajano, em setembro de 2016, que se negou a “assinar um documento da emissora no qual se comprometia a não falar de política”, e do afastamento do próprio Lúcio de Castro, em uma clara demonstração da mudança de orientação política do canal. Para maiores informações, cf. EQUIPE LUDOPÉDIO, 2016.

pejorativamente de “[...] melancias às avessas da Disneylândia: vermelhos por fora e verdinhos por dentro” (AZEVEDO, 2014).

Endossando essas orientações políticas e futebolísticas, Castro inclusive convidou Trajano para dar seu relato no documentário *Brasil* sobre sua atuação como jornalista na Copa de 1970. Seguindo a mesma linha condutora assumida pela série, Trajano comentou, sarcasticamente, o trabalho do major Guarany como chefe de segurança da delegação brasileira e, de maneira pesarosa, a censura dos militares durante a competição, em especial, proibindo João Saldanha de cobrir a seleção. Já em 2015, tanto Kfoury quanto Castro foram convidados do Senado Federal para deporem na CPI do futebol, onde apresentaram provas de “[...] supostas irregularidades nos contratos assinados pela CBF [...] no exercício de suas funções a frente da realização de partidas amistosas envolvendo a seleção brasileira” (GONÇALVES, 2016, p. 68-69). Aspectos que dizem, e muito, sobre as opções narrativas assumidas por *Memórias do chumbo*.

Considerações finais

Ao comentar o documentário *Brasil* da série *Memórias do chumbo* na II Mostra de Cinema *A ditadura na tela*, fui questionado por um presente, possivelmente assombrado com tanta “sujeira” revelada por Lúcio de Castro, se o futebol, algum dia, poderia ser apenas “bola na rede”. Inegavelmente seduzido pelo discurso histórico e político da obra, e retomando, inconscientemente, a máxima de Nelson Rodrigues que dizia que “em futebol, o pior cego é o que só vê a bola”, respondi de, “bate pronto”, que “não”. Afinal, como procurei demonstrar, é justamente pelo enorme potencial simbólico que o futebol carrega que *Memórias de chumbo* se constitui em um produto de dupla significação. Por um lado, Lúcio de Castro nos presenteia com um documento histórico que contém algumas revelações inéditas sobre a temática da politização do futebol nas ditaduras militares sul-americanas, com destaque para aquelas relacionadas à intervenção estatal autoritária e repressora no setor que contou com o apoio imprescindível de destacados dirigentes esportivos, explorando, por meio de recursos estéticos e discursivos, elementos ligados ao “imaginário” da ditadura brasileira, conhecido como “anos de chumbo”. Por outro lado, a escolha por esse viés interpretativo caracterizou *Memórias do chumbo* como um panfleto político de Lúcio de Castro e de algumas âncoras da *ESPN Brasil*, em vários momentos reforçando a máxima esquerdista dos anos 1960 a 1980 que considerava,

a priori, algumas manifestações populares, dentre elas o futebol, como fator de alienação política, espécie de “ópio do povo”, e, ao mesmo tempo, corroborando e se beneficiando das iniciativas do governo brasileiro dos anos 2010 de abertura de arquivos estatais sigilosos do regime militar e de investigações às denúncias de corrupção praticadas pelos gestores do futebol nacional.

ASSESSORIA DE IMPRENSA CINEFOOT 2013. Memórias de Chumbo e Três no Tri são os vencedores do CINEfoot 2013. *Papo de Cinema*. 2013. Disponível em <<http://www.papodecinema.com.br/noticias/memorias-de-chumbo-e-tres-no-tri-sao-os-vencedores-do-cinefoot-2013>>. Acesso em 11 jul. 2016.

AZEVEDO, Reinaldo. Eita! Gilberto Carvalho diz, de novo!, que José Trajano, da ESPN, e seus melancias às avessas da Disneylândia estão errados: não foi a "elite branca de SP" que vaiou Dilma! Ministro, no entanto, ignora os fatos para constranger a imprensa. [blog]. *Beta Veja.com*, Colunistas, 23 jun. 2014. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/eita-gilberto-carvalho-diz-de-novo-que-jose-trajano-da-espn-e-seus-melancias-as-avessas-da-disneylandia-estao-errados-nao-foi-a-elite-branca-de-s-p-que-vaiou-dilma-ministro-n/>>. Acesso em 18 jul. 2016.

CABAÑAS, Marilu. Juca Kfourie e José Trajano: Aécio e os corruptos do futebol [Entrevista com Juca Kfourie e José Trajano]. *Viomundo*: o que você não vê na mídia, 19 out. 2014. Disponível em <<http://www.viomundo.com.br/denuncias/jucakfouriejosetrajanoaecioeoscorruptosfutebol.html>>. Acesso em 18 jul. 2016.

CASTRO, Lúcio de. Logo agora, Maestro Galeano? *ESPN Brasil* [blogs]; UOL, 14 abr. 2015. Disponível em <http://espn.uol.com.br/post/500908_logo-afora-maestro-galeano>. Acesso em 15 jul. 2016.

CASTRO, Lúcio de. Memórias do Chumbo- O Futebol nos Tempos do Condor. Chamadas: Argentina, Chile, Uruguai e Brasil. :*ESPN Brasil* [blogs]; UOL, 21 nov. 2012. Disponível em <http://espn.uol.com.br/post/294413_memorias-do-chumbo-o-futebol-nos-tempos-do-condor-chamadas-argentina-chile-uruguai-e-brasil>. Acesso em 8 jul. 2016.

CONSULTOR JURÍDICO. Veja os selecionados para o Prêmio Anamatra. *Conjur.com.br*, Direitos Humanos. Disponível em <<http://www.conjur.com.br/2009-nov-20/veja-selecionados-premio-anamatra-direitos-humanos>>. Acesso em 15 jul. 2016.

COUTO, Euclides. *Da ditadura à ditadura*: uma história política do futebol brasileiro (1930-1978). Niterói: Editora da UFF, 2014.

EQUIPE LUDOPÉDIO. Por que é preciso resistir? *Ludopédio*, 03 out. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/PY5bTd>>. Acesso em: 04 maio 2017.

GALEANO, Eduardo. *Futebol ao som e à sombra*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2004.

GONÇALVES, Lucas Toledo. *Futebol e ditadura na América do Sul*: representações do uso político do esporte na série *Memórias do Chumbo – O Futebol nos Tempos do Condor* (Brasil, 1964 – 1978). 2016. 197 f., Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João Del-Rei, 2016.

INSTITUTO HUMANITAS. UNISINOS. Conhecendo a ESMA, o maior centro argentino de tortura e extermínio. *Noticias*. Unisinos: São Leopoldo, 4 abr. 2013. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/519023-conhecendo-a-esma-o-maior-centro-argentino-de-tortura-e-extermio>>. Acesso em 13 jul. 2016.

KFOURI, Juca. *Por que não desisto*. Barueri, SP: DISAL, 2012.

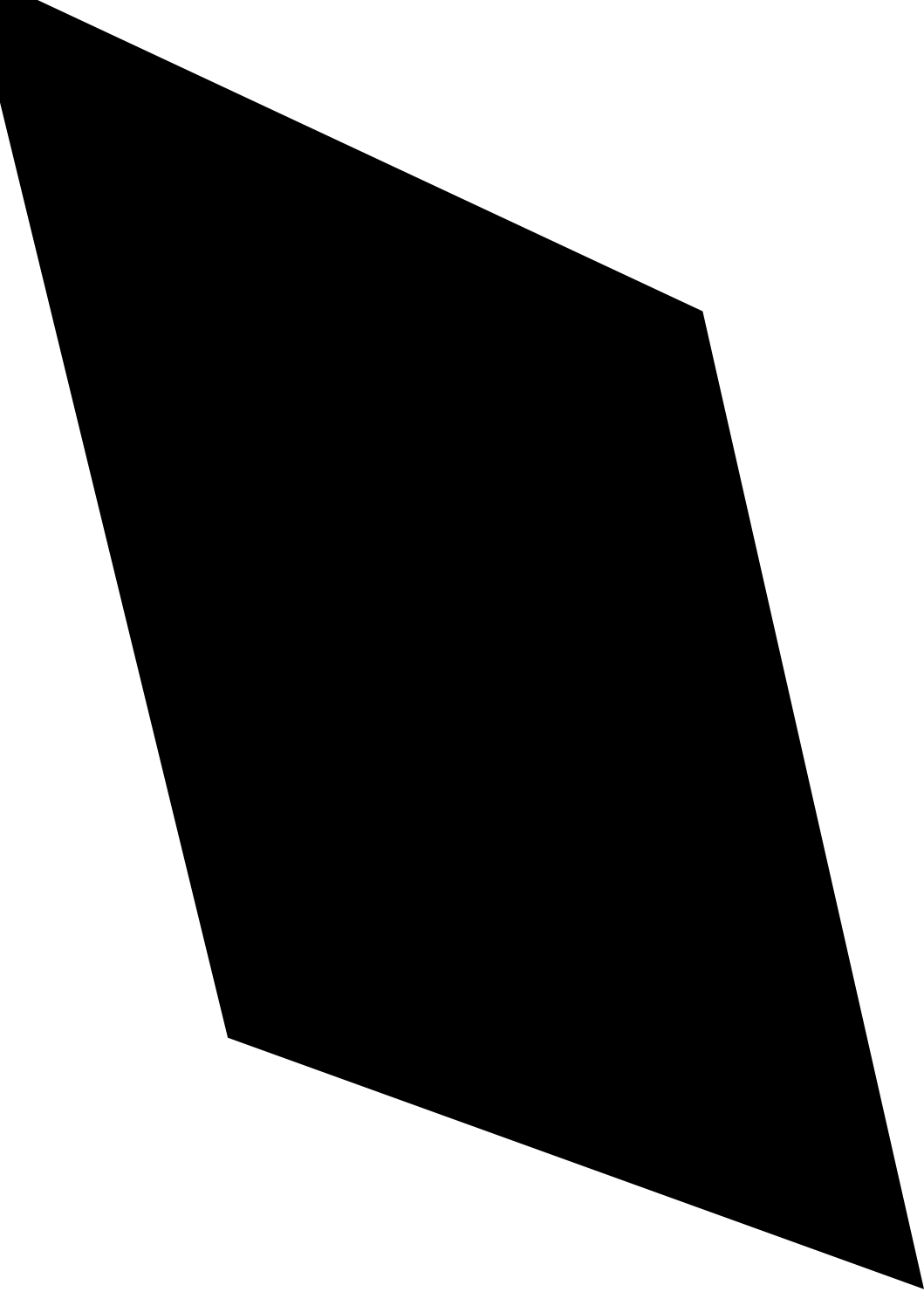
MELO et al. Arte. In: *Pesquisa Histórica e História do Esporte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SARMENTO, Carlos Eduardo. A regra do jogo: uma história institucional da CBF. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

UNISINOS. Conhecendo a ESMA, o maior centro argentino de tortura e extermínio. *Notícias*. São Leopoldo, 4 abr. 2013. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/519023-conhecendo-a-esma-o-maior-centro-argentino-de-tortura-e-extermínio>>. Acesso em 13 jul. 2016.

VIVES, Fernando. O calo de Ricardo Teixeira. [Entrevista com Juca Kfour]. *Carta Capital*, Sociedade, 18 jul. 2011. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/ocalodericardoteixeira>>. Acesso em 18 jul. 2016.

ZOBARAN, Eduardo. Série de reportagens mostrou algumas das mazelas do futebol brasileiro. 'Nos Porões do Futebol' rendeu prêmios para jornalistas. *O Globo*, Esportes, 26 jul. 2015. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/esportes/serie-de-reportagens-mostrou-algumas-das-mazelas-do-futebol-brasileiro-16969031>>. Acesso em 15 jul. 2016.



**As batalhas pela memória
da ditadura em *Simonal*
– *ninguém sabe o duro
que dei* (2009): discursos
emergentes, leituras
subterrâneas**

9

Bruno Vinicius de Moraes é mestre em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autor da dissertação “*Sim, sou um negro de cor*”. *Wilson Simonal e a afirmação do orgulho negro no Brasil* (1963-1971). Atualmente, é doutorando em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bolsista CNPq.

Um profundo esforço para reabilitação. Esta frase pode sintetizar a proposta do badalado documentário *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (2009), que revisita a importância de Wilson Simonal de Castro para a cena musical brasileira da década de 1960. Período amplamente celebrado na memória social constituída sobre a música popular, no qual surgiram nomes de prestígio incontestável, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Gal Costa, *Os Mutantes* e inúmeros outros, as décadas de 1960 e 1970 se fixaram no imaginário nacional como um momento de ampla inspiração, consonante ao desenvolvimento da moderna indústria fonográfica e do entretenimento brasileira. Não à toa, relançamentos em formatos atuais, como o CD, de produções musicais lançadas neste período costumam ser anunciadas e recebidas como um selo imaginário de qualidade dos artistas – e movimentam todo um ramo industrial, como os luxuosos boxes de discografia completa, lançados pela *Universal Music*, ou o surgimento de selos voltados para relançamentos, como o “Discobertas”. Além do recente apreço comercial ao formato vinil.

Consolidada uma fixação mitológica à produção musical dos anos 1960 e 1970 – ou, ao menos, à produção que possa ser associada à genérica, ainda que não universal, sigla MPB –, causa certa estranheza que um dos artistas mais populares à própria época, Simonal, tenha permanecido alijado do esforço mnemônico de culto musical do período. Capaz de circular com sucesso entre a estética da Bossa Nova e da Jovem Guarda, além de propor sua própria e amplamente bem sucedida “Pilantragem”, Simonal foi um nome de grande destaque neste período de consolidação da indústria do entretenimento. Esta aparente contradição entre sucesso e esquecimento motivou três diretores a reapresentar à sociedade brasileira a figura do cantor e *showman*. Objetivo perceptível desde a feliz escolha do apelativo título do filme, extraído do refrão de um dos seus sucessos de 1966: a canção “O Carango”.

A música popular brasileira do período ressaltado, no entanto, não é recordada apenas por sua qualidade estritamente estética. Como expressão cultural, a inspiração para a sua produção comumente origina de temas do cotidiano, a realidade vivida ou desejada por seus autores. Na conjuntura nacional do período, na qual o Brasil vivia sob uma ditadura militar, o criativo uso do formato canção para expressão – denúncia e combate – do contexto político do período, burlando, conforme possível, a prática censória oficial, também é particularmente celebrado pela memória constituída em torno da produção musical.

Entre inovações estéticas e o engajamento político, portanto, os anos 1960 constituem um momento emblemático em nossa memória musical. Dado o exposto, a grande repercussão do documentário sobre Simonal perpassa esses dois aspectos. Por um lado, retrata um cantor excepcional, de enorme sucesso à época, apresentado às novas gerações e reapresentado a quem lhe esquecerá. Por outro, aborda um intrigante caso para as discussões políticas do período: um artista considerado adeso à ditadura e portador de uma história ainda confusa, porém amplamente difundida, que lhe apresentava como um informante de um órgão repressivo do período, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Destoante, portanto, do comportamento de resistência à ditadura, hegemônico entre os artistas ressaltados na memória estabelecida.

A música popular dos anos 1960 e 70, conforme retratado, tem seu lugar reconhecido em nossa memória nacional, apesar de inúmeros recortes e esquecimentos. De modo que, se alguém dissesse que “o brasileiro tem uma memória musical orgulhosa”, provavelmente não seria contestado. Ou, pelo menos, não seria contestado quanto à existência de tal memória. Quanto aos acontecimentos políticos, porém, é necessário ponderar. Antigo lugar comum nas representações consolidadas quanto à sociedade brasileira, a ideia de um “povo sem memória” fixou-se como característica nacional. Tal característica revelaria a pouca afeição da sociedade para com a “memória nacional”, sobretudo no tocante a temas políticos.

A interpretação de senso comum pode enganar o cidadão mais desavisado que resolva se aventurar nas temáticas de nossa história política recente, sobretudo quanto ao período da ditadura militar, contemporâneo e influente na produção musical da qual nos referimos. Afinal, o cenário político-partidário brasileiro atual e as manifestações nas ruas dele decorrentes têm demonstrado que visões opositoras ou adeso à ditadura militar, ainda que mediadas ou deturpadas pela ação do tempo ou de outros mecanismos – como os veículos de mídia –, evidenciam que o último período ditatorial não é apenas um “evento traumático”, fruto de uma experiência sensível mas também uma “memória presente” para uma considerável parcela da população brasileira.

A condenação ou apologia a indivíduos e ações ocorridos há cerca de cinquenta anos, portanto, comprova que os acontecimentos que configuraram o golpe civil-militar de 1964 e a ditadura militar dele consequente impactam e influenciam a cena política e social brasileira hodierna. Fenômeno que, talvez, tenha obtido maior repercussão social após as vitórias eleitorais em 2010 e em 2014 de uma presidenta – a primeira mulher a dirigir o país, aliás – que fora integrante de um grupo da esquerda revolu-

cionária armada da década de 1960. Em ambas as campanhas eleitorais e no decorrer dos mandatos, a memória de um passado heroico ou subversivo, revolucionário ou terrorista – termos que denunciam o espectro político com o qual se identifica o falante – da presidenta integrou importante pauta para as discussões sobre sua gestão política. A “batalha pela memória” do período, portanto, ecoando nas ruas e urnas.

A “batalha pela memória” do período ditatorial, porém, antecede, em muito, a vitória eleitoral da presidenta Dilma Rousseff. Desde os momentos finais da ditadura e da transição conservadora, no decorrer da década de 1980, a coalização de opositores ao regime, que incluía setores liberal-democratas e diferentes vertentes socialistas (NAPOLITANO, 2011), consolidou a imagem do momento, no qual virtualmente a maioria da população se opunha ao regime ditatorial, em toda a duração da ditadura, desde o golpe de 1964 (NAPOLITANO, 2014, p. 313-333 e REIS FILHO, 2014, p. 7-16). Assim, as retratações das resistências políticas ganharam corpo e ressonância, firmando a imagem de oposição social ao regime, difundida na literatura, novelas e produção cinematográfica – um exemplo sintomático é o sucesso da minissérie *Anos Rebeldes*, veiculada pela TV Globo entre 14 de julho e 14 de agosto de 1992, totalizando 20 capítulos (Cf. MEMÓRIA GLOBO). Vale ressaltar que a minissérie, embora protagonizando a oposição da sociedade ao regime ditatorial, não deixava de representar elementos dessa mesma sociedade que apoiavam o regime, como banqueiros e empresariado.

A imagem de uma sociedade brasileira preponderantemente opositora ao regime, na qual o comportamento hegemônico era o resistente, seria o cerne de um argumento opositor operado pela revisão historiográfica que ganha relevo no fim do século XX. No ano 2000, o historiador Daniel Aarão Reis (2000) publicou o polêmico livro *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, cujo impacto estimulou a produção de uma série de trabalhos abordando atores favoráveis ou ativamente participantes do governo ditatorial, até então ignorados pelo que acusaram de um predomínio da memória da *resistência*. Tal texto, aliás, seria relançado em meio as publicações na ocasião da efeméride do golpe em 2014, revisto e ampliado, com o título de *Ditadura e democracia no Brasil*.

Para Reis Filho, e outros que seguiram esta abordagem, a imagem da resistência para o período esconderia que os *anos de chumbo* da repressão atingiram a uma pequena parcela da sociedade, aquela que optou pela guerrilha armada. Enquanto isso, “a sociedade assistiu a todo esse processo como se fosse uma plateia de jogo de futebol. Espectadora de um filme ou de uma telenovela” (REIS FILHO, 2014, p. 77). Parcela maior da socie-

dade, deste modo, viveria no período uma celebração ufanista conjunta ao “milagre econômico”, sobretudo no governo Médici (1969-74) que, se foi o mais repressivo do período, foi também o mais economicamente estável e de maior respaldo social, possibilitando-os serem, na memória, *anos de ouro*, segundo o autor. Constituiria uma espécie de consenso a angariar ampla legitimidade social, contribuindo para isolar a adesão às propostas da esquerda revolucionária (Cf. REIS FILHO, 2001; REIS FILHO, 2014; e ROLLEMBERG & QUADRAT, 2010).

Confirmando a relevância da memória do período para a sociedade contemporânea, a revisão proposta ultrapassaria os limites da academia em 2012, através da repercussão de um artigo de Reis Filho (2012A e 2012B) publicado no jornal *O Globo* e republicado pela *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Antes, o citado autor, em entrevista publicada ao mesmo jornal *O Globo*, em 23/09/2001, já enfatizava algumas de suas teses, como a invenção democrática que se abateu sobre as esquerdas do período, soterrando o fato de que elas apresentavam o objetivo de estabelecer também uma ditadura. Esta vertente historiográfica ia ao encontro – como objeto de estudo – das perspectivas de parcelas favoráveis ao regime, até então submersas na batalha da memória constituída, contribuindo para a repercussão de tais pesquisas entre grupos conservadores, como uma pesquisa a uma plataforma de acessos virtuais explícita¹.

Em meio a este momento turbulento quanto às representações da memória sobre a ditadura militar, apareceu o documentário *Simonal – ninguém sabe o duro que dei*. Resgatando a figura de Simonal, o objetivo explícito de reabilitar um grande nome do entretenimento possibilitava a discussão, implícita, sobre a complexidade das dinâmicas sociais no período, denunciando o “patrulhamento ideológico” aos desinteressados por política e possibilitando certa revisão da leitura positiva hegemônica sobre um símbolo das esquerdas: o periódico *O Pasquim*.

Simonal – ninguém sabe o duro que dei estreou em circuitos especializados em março de 2008, incluso na programação do festival de documentários *É tudo verdade* – ganhando menção honrosa –, e de Paulínia, de onde logo seguiu para as telas francesas, no *Festival de Cinema Brasileiro de Paris*, em 27 de maio. A produção da obra foi valori-

1. Alguns exemplos de sites de extrema direita: <http://www.militar.com.br/blog-resposta-comentario-58001>; <http://www.averdadesufocada.com/index.php/vale-a-pena-ler-de-novo-especial-86/1745-1203-golpe-ou-contr-revoluo>; <http://www.ternuma.com.br/index.php/parameditar/1738-o-globo-23-09-2001-daniel-aarao-reis-filho-ex-guerrilheiro-do-mr-8>. Acesso em 13/07/2016.

zada em uma página *online*, enfatizando o uso de uma “linguagem forte e dinâmica – principal trunfo para conquistar o público mais jovem, que pode não conhecer essa história tão interessante –, valiosas imagens de arquivo e entrevistas pontuais para contar e perpetuar a história do astro brasileiro que quase caiu no esquecimento” (BITO, 2008). O filme conquistou uma recepção entusiástica:

Nos festivais onde *Simonal - Ninguém Sabe o Duro Que Dei* foi exibido, os diretores observam que tipo de público costuma ser atraído pelo documentário. “Tem os mais novos, que ficam chapados com essa história, e as que chamamos de ‘viúvas do Simonal’, que conheciam ele na época”, explica Langer. “A fama dele em sua época pode ser comparada à de Roberto Carlos”, complementa Leal. “A diferença é que ele foi tirado dessas pessoas”, afirma. “Tivemos casos de pessoas que tentavam conversar conosco após as sessões, mas não conseguiam de tanto que choravam; elas somente agradeciam”, lembra Leal. (...) “Sabíamos que teríamos alguma reação desse tipo, mas superou qualquer expectativa”, conta Leal (BITO, 2008).

A estreia em circuito comercial de cinema ocorreria apenas no ano seguinte, em 15 de maio de 2009, após, enfim, se definir os critérios da distribuição com a empresa Moviemobz. A recepção no circuito comercial superou o sucesso previsto após as primeiras exhibições. Segundo o jornalista Ricardo Alexandre (2009, p. 330), o filme “ficou entre as dez maiores bilheterias do final de semana de estreia, competindo com *blockbusters* como o *Star Trek* de J.J. Abrams. Nos dois primeiros meses, fez 70 mil espectadores, quatro vezes mais do que o principal documentário de 2008, *Juízo*, em toda a carreira”. Concluindo o balanço da recepção, o jornalista ainda mencionaria que “tornou-se um dos maiores filmes *cults* do ano, com direito a sessões em que o público terminava aplaudindo de pé, no Rio de Janeiro” (ALEXANDRE, 2009, p. 330). Muito visto e muito debatido, o que significa que *Simonal* e suas músicas eram muito conhecidos, a repercussão do documentário coroava o sucesso dos objetivos iniciais que motivaram a produção: retirar do limbo a figura do cantor e seu repertório.

Para avançarmos rumo à compreensão da perspectiva apresentada pelo documentário, é necessário livrarmo-nos de certa inocência epistemológica que por vezes toca o espectador diante de tal gênero da produção cinematográfica. Buscamos de empréstimo, com certo ar de presunção, o termo “inocência epistemológica” usado por Fernão Ramos

(2000, p. 196-200): a crença de que o cinema de não-ficção estabeleceria uma representação totalizante do saber, um compromisso de retratação da verdade. Se o leitor destas páginas estiver habituado aos meandros da leitura historiográfica, a aparição da palavra “verdade”, mobilizada de forma naturalizada para uma construção cultural, deve causar incômodo. A leitura mais atenta da página anterior, contudo, revela que um respeitado festival de documentários, no qual *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* estreou com menção honrosa, apresenta-se justamente com o nome *É tudo verdade*.

Compreendemos que a produção de um documentário apresenta emblemáticas diferenças em relação ao cinema ficcional. A excitação promovida pelo começo de fim do mundo, comum a filmes de super-heróis, de certo seria eclipsada por sensações de preocupação ou aberto pânico, caso nós, espectadores, acreditássemos ser um acontecimento real. Ou, para algo mais palpável, as matanças e chuvas de sangue de um dos muitos *Rambo* ou de um filme de Quentin Tarantino não proporciona ao espectador a mesma sensação – ao menos espera-se que não – do que mortes captadas de uma cena real de guerra, como na do Vietnã.

O documentário, portanto, não teria em seu horizonte o logro do destinatário e é capaz de sensibilizar o espectador de uma maneira distinta à trama ficcional justamente por retratar um acontecimento real. Esta constatação, no entanto, não significa que a narrativa de um determinado acontecimento, expressa pelo documentário, seja “neutra”. O acontecimento retratado chega ao espectador através da mediação do diretor. Similar à produção ficcional, a intenção do diretor, um sujeito da câmera, direciona o olhar do espectador e configura o que Ramos chama de “uma presença na ausência”. Os recortes da realidade que compõem as imagens de um filme surgem de escolhas a fim de apresentar uma determinada narrativa.

As características então referidas da produção não-ficcional, ainda segundo Ramos, sugerem uma definição sobre suas fronteiras enquanto uma afirmação de saber, elucidada por dois conceitos centrais: o de “proposição assertiva” e o de “indexação”. O primeiro afirma que o discurso fílmico estaria carregado de enunciados, caracterizados por serem asserções, afirmações sobre a realidade. E o segundo ressalta que o espectador apresenta um saber social prévio que diferencia a recepção de um documentário e uma obra de ficção. A “indexação” representa o fato do espectador escolher o filme em uma “prateleira” de documentários, assim como poderia escolher na de “drama”, “comédia”, “ação” etc.

Decidir por um documentário denuncia a predisposição e crença de que acontecimentos e personagens não são imaginários.

O documentário, porém, para além desse efeito da *indexação*, traz implícito que essa história é narrada por um ponto de vista, um diretor que, ainda que inadvertidamente, apresenta uma asserção sobre o mundo. Formando entre diretor e espectador uma espécie de pacto de recepção costurado pela expectativa da narrativa enquanto uma asserção sobre personagens ou acontecimentos do mundo real, podemos compreender o documentário como um ensaio ou uma tese acadêmica: uma interpretação da realidade que não se invalida, enquanto proposta, pelo fato de estabelecer uma asserção com a qual podemos discordar.

Feita essa reflexão, podemos nos perguntar, diante do bem sucedido documentário *Simonal – ninguém sabe o duro que dei*, quais as *proposições assertivas* dos diretores. Sendo uma produção a seis mãos, diferentes perspectivas podem orientar os diretores: o consolidado comediante do grupo *Casseta & Planeta*, Cláudio Manuel, e dois jovens cineastas, Calvito Leal e Micael Langer, da *Conspiração Filmes*. Manuel e Leal & Langer, coincidentemente, estavam à mesma época com projetos de produzir filmes sobre o ignorado Simonal. A entrevista de ambos os lados a Nelson Motta resultou no conhecimento mútuo que, logo, se tornou uma união de forças. Para Manuel, permitiu a mão-de-obra que possibilitou a decolagem do projeto, apesar de sua rotina corrida. A Leal & Langer, o nome e contatos do comediante abriram muitas portas, enriquecendo o filme e possibilitando a enorme divulgação midiática que contribuiu para seu sucesso. O objetivo que os unia era reestabelecer a música de Simonal, dimensionando a importância do cantor.

Para reestabelecer Wilson Simonal, no entanto, era necessário compreender e superar o seu ostracismo. Em entrevista concedida à página *Saraiva Conteúdo*, disponibilizada em 23/05/2009, o diretor mais conhecido, Cláudio Manuel, explicava as dificuldades para a produção do documentário – sobretudo na captação de recursos, visto que possíveis parceiros ou financiadores ou não conheciam Simonal ou conheciam e, por isso mesmo, não queriam se envolver – e mencionava suas interpretações do período abordado no filme. Para Manuel, Simonal foi “sovietizado”, pagando uma “pena maior que o delito” efetivamente cometido. O diretor compreende que o documentário perpassa “intolerâncias que são fruto das circunstâncias”, não sendo, para a obra, “importante se ele [Simonal] é delator ou não, mas o quanto isso durou”. Prossegue Manuel: “poder cultural é poder também. E foram os ‘fracos’ [as esquerdas em uma ditadura de direita] que oprimiram Simonal”. Concluindo sua fala, Manuel

defende que os diretores foram “verdadeiros e elegantes” na produção do filme, “sem compromisso em provar que o cara em vez de demônio é anjo. Que na verdade eu não acredito em nenhum dos dois, prefiro acreditar que todos são seres humanos” (CASSETA & PLANETA).

Na fala de Cláudio Manuel durante a entrevista citada, a compreensão do período da ditadura militar encontra a revisão proposta pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho, mencionada anteriormente. O diretor define o período como uma “luta de totalitários contra totalitários, quando parece que era de democratas contra totalitários. Vários projetos totalitários se digladiando” de modo que, conclui Manuel, não haveria qualquer indício de que, se o outro lado fosse o vencedor, haveria menor esforço e proporção na prisão de opositores. O ostracismo de Simonal, portanto, apareceria como uma evidência da intolerância da esquerda diante de quem pensa diferente ou não se posiciona politicamente.

Em novembro de 2009, em um semestre marcado pela efervescência das discussões sobre Simonal e o documentário – diria o jornalista Ricardo Alexandre (2009, p. 329), “por semanas, o esporte favorito dos formadores de opinião brasileiros, de blogueiros a colonistas, de cinéfilos a militantes de esquerda, tornou-se discutir Simonal” – uma reportagem de Anna Virginia Balloussier (2009) à consolidada revista *Rolling Stone* sintetiza uma impressão geral sobre a obra:

A tese do filme é clara: seja pela ingenuidade, alienação ou pleno desinteresse, Simonal não ligava para política. Sua vida não era, definitivamente, ele não fazia, sequer o desejava, parte da *intelligentzia* carioca. Sua boemia era suburbana - e com orgulho. Para ele, as coisas se resolviam no braço, “entre homens”, mas isso não quer dizer que ele correspondeu à fama de “dedo-duro” que tanto o assombrou.

A interpretação de um Simonal apolítico no documentário também seria identificada por Ricardo Alexandre (2009, p. 329-330), comentando a aparição de inúmeros depoentes jurando a inocência do cantor: “Todos, de uma maneira ou de outra, aproveitaram o novo ‘território seguro’ para proclamar Simonal como mais uma vítima de tempos cruéis e violentos da ditadura militar, uma espécie de mártir da causa apolítica”. O historiador Gustavo Alonso (2011, p. 395), seguidor de seu orientador de doutorado Daniel Aarão Reis Filho, mantendo suas críticas à sociedade brasileira, apresenta o documentário: “Militantes, os diretores fundamentam o ‘resgate’ de Simonal transformando-o em vítima de uma época e tornando

seus algozes em álbis, reconfortando a todos, sociedade ‘enganada’ pela massa de ‘boatos’ que hoje não consegue compreender”.

O escândalo do qual surgiu a imagem de Simonal como um delator do regime teve como ponto de partida um caso no qual o cantor encomendou a agressão de seu contador, Raphael Viviani, de quem acreditava ser desfalcado, para amigos que eram operativos do DOPS, a temida polícia política do período. No filme, o caso ganha a proporção merecida. Os policiais teriam levado o contador, à noite e pelas portas dos fundos, a uma sede do DOPS, na qual ele teria sido torturado e obrigado a assinar uma declaração de desfalque. Viviani teria denunciado o ocorrido em uma delegacia e jornais, sendo o cantor intimado pra prestar depoimento. No DOPS, ele teria dito, para se safar, ser informante do órgão repressivo. Como um boato, a notícia espalharia e ganharia *status* de fato através da divulgação midiática, destacadamente no jornal *O Pasquim*.

Os diretores buscaram não apresentar um posicionamento explícito sobre a polêmica. Aliás, da polêmica política ou de qualquer outro momento do filme. “Apesar de vários números musicais, *Ninguém sabe o duro que dei* é um documentário no estilo ‘talkingheads’, em que o roteiro vai sendo construído com base nos depoimentos” (ALEXANDRE, 2009, p. 328). O peso de neutralidade concedido ao gênero é fortalecido pela ausência das figuras dos diretores a explicitarem suas *proposições assertivas*, deixando a argumentação a cabo da costura dos diferentes testemunhos, particularmente de grandes nomes do entretenimento. “Ganhou elogios justamente pela fluência com que entrevistados como Chico Anysio, Pelé, Nelson Motta e Miéle, gente acostumada com as câmeras, conduzem o filme num ritmo mais ágil e *pop* do que os documentários tradicionais” (ALEXANDRE, 2009, p. 328). O objetivo de soar “chapa branca” quanto ao polêmico episódio é explicitado em entrevista dos diretores Langer e Leal a Bruno Leal, da página *Urbe*, em 14/05/2009, véspera da estreia em circuito comercial. Micael Langer afirma que:

O episódio policial era imprescindível, e foi o trecho mais delicado na hora de editar, pois envolve versões, acusações e suposições, mas nossa intenção sempre foi dar voz a todos e nos manter isentos de qualquer posicionamento. Com o advento do depoimento do contador da Simonal Produções, pivô de todo o escândalo que viria a comprometer a carreira do Simonal, nos vimos obrigados então a mostrar o sofrimento pelo qual o cantor passou, dando a noção da pena a qual foi submetido (NATAL, 2009).

A forma de condução da narrativa e o objetivo de manter uma isenção, deixando a trama correr a partir das falas – ainda que editadas – dos depoentes, contribuiu para o fluxo ágil que resulta na experiência de assistir ao filme ser, de fato, bastante prazerosa e dinâmica. No entanto, pode soterrar a compreensão que a inocência política de Simonal, ou sua posição apolítica, é uma *proposição assertiva* dos diretores. Proposição, aliás, que, assim como ocorrido à revisão historiográfica outrora mencionada, foi bem recebida nos círculos políticos de direita de nossa imprensa. Sintomático, o posicionamento do jornalista Reinaldo Azevedo à revista *Veja*, em coluna publicada no dia 18 deste efervescente mês de maio de 2009:

O que se vê na tela é a exposição detalhada de como uma máquina de difamação ideológica pode destruir uma carreira, apagar uma história, eliminar um pedaço da memória cultural do país. E não posso deixar de pôr isto aqui, já no primeiro parágrafo: a fita traz depoimentos dos cartunistas Ziraldo e Jaguar, que eram do jornal *O Pasquim*, que ajudou a destruir Simonal. Levem suas crianças (acima de 10 anos), como fiz, para ver também esses dois senhores. É um bom pretexto para que digam: “*O papai (ou mamãe) promete jamais falar tanta asneira mesmo que visitado por aquele velhinho alemão...*” Se algumas pessoas são para nós um norte moral, essa dupla é o sul. Já chego lá. [...] E, vê-se ao longo do filme, [Simonal] não era do tipo chegado ao coitadismo, ao vitimismo, ao pobrismo, a mascarar deficiências técnicas com sua origem humilde, essa coisa tão asquerosa e corriqueira hoje em dia. [...] Estabeleceu-se uma espécie de stalinismo midiático: Simonal foi apagado da história brasileira (AZEVEDO, 2009).

O festival de conservadorismo expresso neste parágrafo renderia mote para todo um artigo. O jornalista aproveita a coluna para atacar o passado e o presente de personagens e do país. Desde o acirrado ataque a *O Pasquim* e às esquerdas, em geral, ainda sobra fôlego para os beneficiários de políticas públicas sociais, colocando “coitadismo, vitimismo e pobrismo” como “coisa tão asquerosa e corriqueira hoje em dia”. A crítica conservadora do jornalista em duas frentes de batalha temporal fica mais nítida quando retoma seu ataque à figura de Ziraldo, dizendo: “O cara reconhece que parte do ódio que havia contra o artista decorria do fato de ele ser, vamos dizer, um preto bem-sucedido. Mais: admite que aqueles eram tempos em que um lado era o bem, e o outro, o mal. E Simonal estava do lado errado...”. E, ainda, na frase final da coluna, conciliando recomendação do filme, repúdio às esquerdas e difamação do governo

de centro-esquerda vigente, de Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores: “Não deixem de ver o filme. Vale como divertimento e também como advertência: a máquina de difamação, que dá pernada a três por quatro (e dane-se quem está na frente), continua ativa. E agora está no poder” (AZEVEDO, 2009).

A interpretação expressa pelo jornalista da *Veja*, embora escrita a partir do filme, evidentemente, não é culpa dos diretores. A narrativa do documentário, no entanto, possibilita uma impressão de inocência de Simonal e de um complô difamatório dos veículos de imprensa, associado a um boicote pelos artistas de esquerda, a resultar no ostracismo do cantor. Interpretação possível devido à *proposição assertiva* que apresenta Simonal como um cidadão apolítico, que comete um erro, efetivamente, ao encomendar a agressão do contador, mas que teve a fama de delator do DOPS apenas devido a boatos que casavam com uma impressão prévia de ufanismo, “em um tempo no qual não se podia ser brasileiro” – conforme Chico Anysio –, por sua bem sucedida interpretação da canção “País tropical”, de Jorge Ben.

O historiador que escreve estas páginas teve a oportunidade de debater tal documentário por duas vezes com turmas de universitários, em formação no curso de História ou outras humanidades. E as duas oportunidades revelaram uma interpretação hegemônica de que Simonal fora vítima das circunstâncias e de um período de radicalismo – alguns até apareciam antipáticos ao Ziraldo e, principalmente, ao Jaguar (que, de fato, não faz muita questão de ser simpático na obra, abusando da ironia). Podemos concordar, neste ponto, com a interpretação de Gustavo Alonso de que, por efeito do documentário, “*O Pasquim* começa a ficar tachado de intransigente, autoritário, ‘cego’ e ‘burro’” (ALONSO, 2011, p. 396).

O fenômeno da *indexação* potencializa a adesão dos espectadores ao argumento apresentado pelo documentário, efeito particularmente potencializado devido a opção narrativa tecida a partir dos testemunhos de entrevistados. E, o que é um mérito da produção, testemunhos diversos, de amigos, parentes e opositores de Simonal, incluindo o principal prejudicado, Viviani – que, devemos ressaltar, afirma a culpa do cantor em sua agressão, mas que a pauta de ser um colaborador do DOPS seria “uma infeliz orientação do advogado”.

Diante do exposto, importa enfatizar ao espectador a existência de uma *proposição assertiva*, uma tese, defendida pelos diretores. O objetivo de reestabelecer o músico Simonal é ponto pacífico e sucesso inconteste dos diretores. E, para isso, precisaram fazer alguns compreensíveis recortes sobre seus sucessos. A apresentação implícita, porém, de um

Simonal apolítico e “sovietizado” devido à difusão de um boato de ser delator, pede maior cautela.

Compreendendo os argumentos acima como asserções dos diretores, conseguimos dimensionar como uma opção a escolha de apresentar o ufanismo de Simonal apenas pela interpretação do grande sucesso “País tropical”, com menor atenção a canções emblemáticas e bem mais conservadoras – embora de menor sucesso – como “Brasil, eu fico” ou “Que cada um cumpra com o seu dever”. Ou suas entrevistas em jornais de grande circulação, apresentando uma posição mais favorável ao regime do que aos seus opositores. Se a intenção dos diretores fosse averiguar a sua fama de delator, provavelmente abordariam que Simonal assinou um documento – aparentemente forjado pelos demais envolvidos, seus colegas do DOPS – dizendo ser delator, não sendo a divulgação um mero “boato”. Argumentos desenvolvidos na produção específica sobre o cantor listada na bibliografia, estes não eram os objetivos da direção e não podemos cobrá-la isso, mas podemos compreender seus recortes.

O presente autor não se recorda de qual foi o grau de sua adesão à tese de um Simonal apolítico ao assistir esse documentário, em 2009. Sabe que ela ocorreu, chamando a atenção de um historiador em formação, ainda influenciado com as revisões acadêmicas do período ditatorial, outrora mencionadas. No entanto, recorda bem de outro fator que chamou atenção ao assistir o filme: a denúncia do racismo e a afirmação de um orgulho negro, feitas pelo cantor nos anos 1960, momento no qual a memória hegemônica da produção musical brasileira se pauta apenas em debates políticos da resistência ao regime.

Esse interessante aspecto não recebeu grande destaque nos debates sobre o filme, dominados pela discussão da inocência ou culpa de Simonal e d’*O Pasquim*. Em meio às diversas reportagens lidas para a produção deste artigo, em apenas uma, com o diretor Langer à *Globo Rádio*, em 16/05/2009, a importância de seu posicionamento racial é dimensionada:

O único engajamento que ele tinha era na questão que realmente o tocava, que é a questão racial. No filme, inclusive, a gente “desenterrou” o número do “Palhaço Negro” que é uma coisa assustadora. Ele trata do racismo de forma explícita e sarcástica no horário nobre da televisão brasileira. O Spike Lee só foi fazer algo parecido em 1999 (MARTINS, 2009).

Como infelizmente é comum nos debates políticos brasileiros, a questão racial não ganhou relevância midiática. Quando aparecia, era na

argumentação se o racismo influenciou ou não no esquecimento do artista. O posicionamento ativo de denúncia do racismo fora ignorado na repercussão do filme, no entanto compôs os recortes escolhidos pelos diretores.

A primeira frase do documentário, a título de epígrafe, é uma fala de Simonal já interessante para o argumento da questão racial. Com a gíngua característica, diz o artista em um trecho de algum programa de TV: “Certo dia meu anjo da guarda me falou: ‘Simona, ou você vai ser alguém na vida, ou vai morrer crioulo mesmo.’” Segue daí a apresentação de uma carreira vitoriosa. Por vinte e dois minutos conhecemos um homem pobre, oriundo de uma favela carioca, que se torna um impressionante sucesso de público e crítica.

A interrupção é para nos recordar que esse homem é uma pessoa negra e, como tal, “sabia muito bem do racismo que há no Brasil”, como diz Miéle. Nos quatro minutos seguintes aparece o supracitado trecho do “Palhaço Negro”. Em horário nobre, na incipiente, mas já importante TV brasileira da segunda metade dos anos 1960 – não é informado o ano exato – Simonal apresenta um esquete humorístico no qual denuncia o muro abstrato existente entre as pessoas brancas e negras, com a posição de inferioridade atribuída aos últimos. O quadro interpretado pelo cantor, no entanto, não se limita a essa referência, apresentando, seguindo à fala “eu sou negro”, estigmas atribuídos às pessoas negras e afirmando, com seriedade que provoca um efeito de quebra no humor, “Mas, por Deus, também sou gente”.

O crescendo do sucesso do artista conjunto à retórica oficial do período é sintetizado em uma fala de Nelson Motta: “Simonal era o som do Brasil triunfante”. A ruptura narrativa seguinte vem com Miéle recordando um caso do cantor sendo recebido luxuosamente em um ambiente no qual reconheceu ser uma antiga casa na qual sua mãe trabalhara como doméstica. Recorda o produtor cultural o relato de que na casa os empregados não podiam ter filhos, então a mãe do cantor fazia, escondido, uma trouxinha com marmitta de comida, diariamente, e deixava no muro. Simonal pulava o muro, pegava a marmitta, pulava de volta e a comia na rua, para depois jogar a marmitta de volta através do muro. A este relato, o filme introduz a grande canção militante pela causa racial de Simonal, “Tributo a Martin Luther King”, em sua primeira apresentação, ao vivo, em um evento não referido – na verdade, a cerimônia de entrega do Troféu Roquete Pinto, em 1967, na *TV Record*. Vale a citação:

Essa música, eu peço permissão a vocês, eu vou dedicá-la a meu filho, esperando que no futuro ele não encontre, nunca, aqueles problemas que

eu encontrei e às vezes tenho ainda encontrado, mesmo me chamando Wilson Simonal de Castro. Sim, sou um negro de cor, meu irmão de minha cor, o que te peço é luta, sim, lutar mais. Que a luta está no fim. Cada negro que for, outro negro virá para lutar. Com sangue ou não, com uma canção também se luta, irmão. Ouve minha voz. Luta por nós. Luta negra demais é lutar pela paz. Para sermos iguais.

A execução de “Tributo...” é o ápice da apresentação da figura de Wilson Simonal aos espectadores, encerrando a primeira metade do filme. Em seguida é retratado “o grande erro”, com o caso do contador que vai dominar a narrativa, compreensivelmente, a partir de então.

Não era objetivo do documentário a problematização do posicionamento racial de Simonal. Assim como os debates ideológicos do período, no entanto, é uma informação implícita importante para a compreensão de demandas políticas ainda atuais em nossa sociedade. A repercussão das discussões sobre o radicalismo ideológico dos anos 1960 e 1970 comprovam que este tema ainda apresenta importância para as representações políticas e sociais do Brasil do século XXI. Uma “memória presente”, ainda não superada, como retratamos outrora. A temática racial, contudo, também permanece como uma pauta importante em nossa contemporaneidade. O racismo e as denúncias a ele, seja de cidadãos comuns ou profissionais da indústria do entretenimento, permanecem uma realidade constante. A reivindicação por igualdade, expressa por Simonal nos dois trechos citados, evidenciava outra querela importante para as representações sociais brasileiras à época.

O interesse do espectador contribui para o destaque entre as temáticas apresentadas pelo olhar dos diretores, evidentemente. A relevância do posicionamento de Simonal no período foi identificada pela consciência da singularidade. Conforme retratado, a memória hegemônica sobre as canções do período enfatiza a pauta política da resistência ao regime. A denúncia ao racismo e a reivindicação por igualdade, quando ressaltada, ocorre a partir da segunda metade dos anos 1970, sobretudo a partir de 1978, com a eclosão do Movimento Negro Unificado e de artistas como Gérson King Combo, Banda Black Rio e Sandra Sá.

Não sendo temática comum ao repertório musical de maior destaque no período, a afirmação racial também não apresentava grande visibilidade em organizações sociais durante o auge comercial de Simonal, entre 1965 e 1971. O historiador Petrônio Domingues (2007, p. 111) identifica o período entre 1964 e 1978 como um momento de refluxo no qual “a discussão pública da questão racial foi praticamente banida”. Em análise panorâ-

mica da trajetória dos movimentos negros do Brasil republicano, o autor identifica quatro fases: a primeira, entre 1889 e 1937, interrompida com a ditadura do Estado Novo; a segunda, de 1945 a 1964, interrompida pelo golpe civil-militar que deu origem à ditadura militar; a terceira, entre 1978 e 2000; e uma hipótese interpretativa de quarta fase, a partir dos anos 2000. As afirmações raciais de Simonal, portanto, ocorreriam neste momento de refluxo, e com o uso do formato canção e da incipiente indústria televisiva brasileira, conforme o quadro do “Palhaço Negro”.

As “batalhas pela memória” da ditadura militar, que envolvem a historiografia e a sociedade, influenciando nos debates políticos atuais, portanto, ainda não incorporaram a memória das lutas raciais no Brasil contemporâneo. Parte importante do cotidiano da sociedade brasileira permanece ignorada nos debates de representação das relações entre sociedade e regime. Talvez da maior parte da população, visto que, tal qual o racismo, o enorme aumento da desigualdade social no mesmo período que a reconstrução da memória hegemônica pela historiografia referida tenta alterar de *anos de chumbo* para *anos de ouro* sugere que, se a memória de chumbo não reflete as experiências da maior parte da sociedade no período, a memória de ouro tampouco seja mais universal. Tal reflexão indicia que a chamada “batalha pela memória” do período pode ser melhor dimensionada como “a memória das classes médias” e de como essas reagiram a um golpe de Estado realizado também em seu nome, contra um governo que pregava reformas que melhorariam as condições de vida da maioria da população. Seguimos, assim, entre a classe média que resistiu e a que apoiou.

Ao chamar a atenção à denúncia do racismo por um cantor de enorme sucesso, como era Simonal, o documentário *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* não abre os canais para discussões sociais mais profundas sobre a desigualdade social no período, conforme sugerimos acima. No entanto, instiga a curiosidade sobre outros problemas do período. Wilson Simonal era um caso raro entre a MPB de um artista que nasceu em uma favela carioca e, com muito esforço, conseguiu ascender a ponto de se tornar um dos mais destacados personagens da indústria do entretenimento brasileira. E, mesmo assim, no auge de seu sucesso, alega em TV aberta às vezes ainda sofrer preconceito, ao ecoar o sonho de Luther King, apresentando seu tributo. O espectador pode se perguntar: “Se essa é a situação de uma pessoa negra tão bem sucedida, como serão as oportunidades e condições de vida para os que não tiveram sua mesma sorte?”

Os embates pela memória da ditadura militar explicitaram a existência daquilo que o historiador Michael Pollack (1989 e 1992)

apresentou como “memórias subterrâneas”, silenciadas em uma narrativa mnemônica oficial. Como em um campo em disputa, estas memórias subterrâneas não desaparecem, mas sobrevivem, com um grau de ressentimento, sendo transmitidas, sobretudo, oralmente, entre as gerações e à espera de reconhecimento. O argumento do presente texto foi que, entre as memórias da adesão e resistência ao regime militar, a experiência política de combate ao racismo integra as memórias subterrâneas.

- ALEXANDRE, Ricardo.** *Nem vem que não tem*: a vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009.
- ALONSO, Gustavo.** *Simonal, quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- AZEVEDO, Reinaldo.** “Ninguém sabe o duro que dei”: um grande documentário, assistam. Veja, 18/05/2009. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/ninguem-sabe-duro-que-dei-um-grande-documentario-assistam/>. Acesso em: 14/07/2016.
- BALLOUSSIER, Anna Virgia.** Documentário passa a limpo polêmica em torno de Wilson Simonal. 30/11/2009. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/documentario-passa-a-limpo-a-polemica-em-torno-de-wilson-simonal/#imagem0>>. Acesso em: 14/07/2016.
- BITO, Angélica.** Documentário resgata a figura de Wilson Simonal. 01/10/2008. Disponível em: <<https://www.cineclick.com.br/noticias/rio-2008-documentario-resgata-a-figura-de-wilson-simonal>> Acesso em: 13/07/2016.
- CASSETA & PLANETA.** Simonal – Ninguém sabe o duro que dei. Disponível em: <<http://www.casseta.com.br/bau-casseta/cinema/simonal-ninguem-sabe-o-duro-que-dei/>> Acesso 14/07/2016.
- DOMINGUES, Petrônio.** Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, vol. 12, n. 23, 2007, p. 100-122.
- MEMÓRIA GLOBO.** Anos Rebeldes. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/anos-rebeldes/ficha-tecnica.htm>> Acesso em 12/07/2015.
- NAPOLITANO, Marcos.** *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- _____. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livro Docência em História), Universidade de São Paulo, 2011.
- MARTINS, Pedro Henrique.** Simonal. Rádio Globo, 16/05.2009. Disponível em: <<http://colunas.globoradio.globo.com/platb/radioblog/tag/calvito-leal/>> Acesso em: 15/07/2016.
- NATAL, Bruno.** Entrevista – “Ninguém sabe o duro que dei”. *Urbe*, 14/05/2009. Disponível em: <<http://www.urbe.cc/entrevista-ninguem-sabe-o-duro-que-dei>>. Acesso em:14/05/2016.
- RAMOS, Fernão Pessoa.** O que é documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (Orgs.). *Estudos de Cinema*: SOCINE 2000. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.
- REIS FILHO, Daniel Aarão.** *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- _____. *Ditadura e Democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

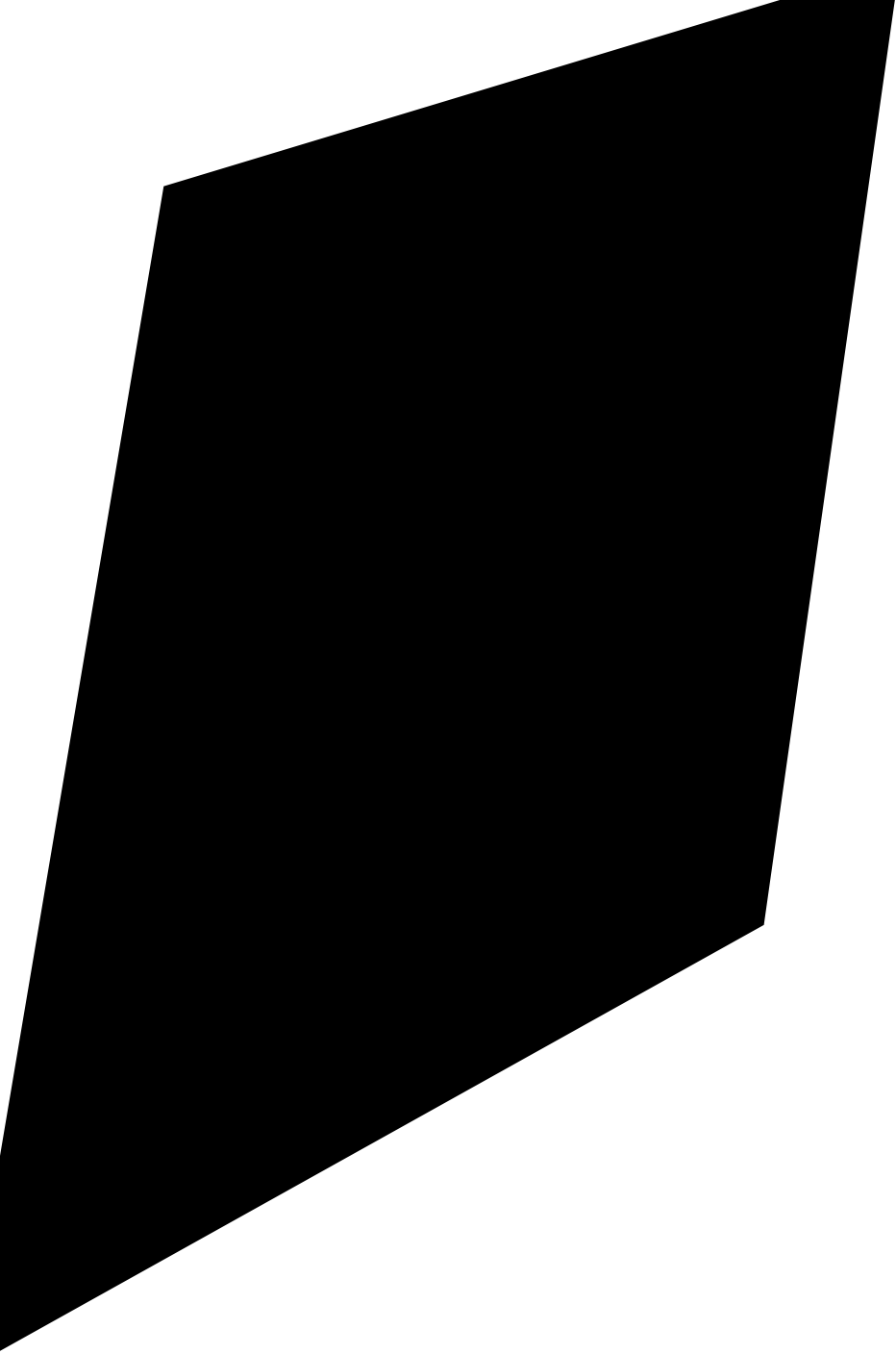
_____. Ditadura civil-militar. *O Globo*. Rio de Janeiro. Caderno Prosa & Verso, 31/03/2012.

_____. O sol sem peneira. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, agosto de 2012.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (Orgs.) *A construção Social dos Regimes Autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Vol. 2: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, 1992, p. 200-212.



**O ato de lembrar a
militância sob a ótica
feminina: o caso do
documentário *Subversivas*
(2013)**

Isabel Cristina Leite

10

Isabel Cristina Leite da Silva é doutora em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É autora da tese *Ningún justificativo nos vuelve inocentes; o debate sobre a luta armada na esquerda argentina*. Atualmente, é pós-doutoranda em História na Universidade Federal Fluminense (UFF).

No presente artigo, será analisado o documentário *Subversivas – Retratos femininos de luta contra a ditadura*, de 2013. Considero-o uma fonte para a compreensão das várias facetas da militância feminina em Minas Gerais. Dividi o texto em duas partes: na primeira, haverá uma breve discussão acerca da importância da oralidade, do testemunho para a reconstrução da história recente e do gênero documental como complementação da pesquisa. Na segunda parte do texto, me deterei no contexto histórico da militância e no documentário em questão¹.

Testemunho e documentário

Considerado por Beatriz Sarlo (2007, p. 38) “ícone da verdade ou recurso mais importante para a reconstituição do passado”, o testemunho não necessariamente assegura a veracidade do recordado e também não elimina problemas que envolvem o ato de lembrar. Para Paul Ricœur, o testemunho era sempre reforçado pela promessa da sua repetição quando necessário e era isto que ia construindo a confiança na fala do outro. Mesmo assim, lançar mão do testemunho como prova documental pode ser problemático, uma vez que haveria sempre a possibilidade de opor os testemunhos uns aos outros:

Uma parte importante da batalha dos historiadores para o estabelecimento da verdade nasce da confrontação dos testemunhos, principalmente dos testemunhos escritos; são levantadas questões: por que foram preservados? Por quem? Para benefício de quem? Essa situação de conflito não pode limitar-se ao campo da história como ciência, reaparece ao nível dos nossos conflitos entre contemporâneos, ao nível das questões fortes, às vezes formuladas coletivamente, em prol de uma tradição memorial contra outras memórias tradicionais (RICŒUR, 2003).

No marco dos processos de revisão do passado recente, os documentários ocupam um lugar significativo frente a outras formas de linguagens audiovisuais, como o cinema ficcional. Em paralelo às pesquisas acadêmicas e jornalísticas, o documentário se constitui como espaço em

1. Parte das reflexões deste artigo pode ser encontrada na minha dissertação de mestrado: *Comandos de Libertação Nacional: oposição armada à ditadura em Minas Gerais* (LEITE, 2009) e na minha tese: *Ningún justificativo nos vuelve inocentes: o debate sobre a luta armada pela esquerda argentina* (LEITE, 2013).

que a sociedade busca analisar seu passado. Robert Rosenstone assinala que todas as formas de documentário trazem um montante de informações sobre o passado, seja em macro ou micro-históricas. Tais formas apresentam um argumento para a discussão e todos os documentários históricos são feitos de maneira a induzir sentimentos fortes nos espectadores: “A despeito da forma assumida, o documentário histórico se insere inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda seu tema” (ROSENSTONE, 2010, p. 115).

Aprofundando o debate sobre as relações entre historiografia e discurso documental, Pablo Piedras (2014, p. 149) aponta que a relação existente entre ambos está no cerne do cinema documental, uma vez que suas interpretações são referentes ao mundo histórico. Foi o que Hayden White (1988) chamou de “historiofotia”, definida como a representação da história e o nosso pensamento sobre ela em imagens visuais e discurso fílmico. Essa relação do documentário com a esfera extra-fílmica possui nuances de cientificismo e objetividade, pois podem ser motivos de questionamento, reflexão e análise. Do mesmo modo, como a historiografia clássica, o documentário tradicional abordou os feitos históricos como se fossem preexistentes e autônomos do ato discursivo. Dentro desta perspectiva, o documentarista, como o historiador, é o responsável por descobrir, selecionar e organizar o material levantado para a produção do audiovisual. Piedras ainda observa que a historiografia se detém a questões que auxiliam na construção da confiabilidade das fontes, levando em consideração o marco ideológico da corrente histórica abordada e a narrativa utilizada para expor os feitos relevantes. O documentário, por sua vez, converteu-se em veículo privilegiado para que os cineastas arriscassem a explicar o mundo, a história e a relação do homem com a sociedade.

A necessidade de se historicizar a violência surgiu depois da Segunda Guerra Mundial. O desafio da capacidade de narrativa do sobrevivente apareceu em razão da dificuldade de elaboração do trauma vivido. Narrar um trauma tornou-se um desafio e estava relacionado com a necessidade de transformar a repetição deste trauma em uma elaboração do passado. E a narrativa desse passado feita coletivamente trouxe em seu bojo a reivindicação do *nunca más*. Deste modo, a reinterpretação de um fato por meio dos testemunhos dos sobreviventes era fundamental para a não repetição do passado traumático. O ato de narrar uma situação-limite significou a existência de um duplo desafio, seja para quem elabora, seja para quem ouve e analisa (RIBERTI, 2013). Para Dominick LaCapra, a importância dos testemunhos ficou mais evidente quando ficou claro que algo o diferenciava do conhecimento trazido pelo documento. Essa narra-

tiva dos acontecimentos traumáticos era a parte mais difícil do trabalho com testemunhos. Podia-se levantar a questão de que, por mais que o pesquisador tenha empatia com a causa, ele não poderia assumir a voz da vítima e ele também não seria um terapeuta e não poderia identificar-se com ela (ARAÚJO, 2012, p. 23-24).

Nas narrativas orais e nos textos de forte inflexão autobiográfica, há um constante perigo de que uma imaginação se instale para recuperar o que foi perdido pela violência do poder. O que torna irrefutável na memória é o seu valor de verdade e a sua capacidade de contribuir para a reparação do dano sofrido (SARLO, 2007, p. 44). Paul Ricoeur se perguntou: em que presente se narra? Em que presente se rememora? Qual o passado que se recupera? O presente da anunciação é o “tempo de base do discurso”, porque nele que se narra e é ele que pauta a narrativa. Era inevitável a marca do presente ao narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tinha uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficavam livres de uma experiência fenomenológica do tempo presente na anunciação (RICCEUR *apud* SARLO, 2007, p. 49).

A historiadora Arlette Farge afirmou que a escrita da vítima transmitiu melhor o horror e a subjetividade que qualquer livro de História. Ela se perguntou se o relato oral, a ficção e o testemunho não seriam lugares onde a dor e a narração do mal poderiam ser desnudados em sua crueldade. A certeza da autora era que Literatura e História não competiam sobre estes problemas. São dois gêneros que necessitam um do outro e quase se confundem. Seria inútil insistir sobre a importância da Literatura, bem como insistir no quanto a História é indispensável. Mesmo que constantemente reformulada, revisitada à luz do presente, a História não deixa de ser, a cada época, o “relato ponderado dos acontecimentos, que evita a sua falsificação e a vergonha das derrapagens flagrantes” (FARGE, 2011, p. 68). A História e o político obtêm-se a este preço: a escritura histórica da fala não é um desafio da Literatura, mas, sim, um meio para designar diferenças, estabelecer redes de conhecimento de tal forma que as zonas silenciosas, e outras mais sombrias, sejam religadas. Pela escrita da História se deve cavar a fala no centro do discurso, partir de sua raridade e de sua existência, trabalhar sobre os limites e dar lugar aos “restos” (FARGE, 2011, p. 69).

Trabalhar com a construção de memórias é uma tarefa complexa. Na busca de legitimar algum ponto de vista, bem como justificar determinadas ações de seus grupos, as pessoas são levadas a representar suas memórias. Deste modo, “em toda memória representada – encontradas em discursos, textos e imagens – perpassam ideias/ideais ligados, por um lado pela subjetividade de quem a articulou e, por outro, dos grupos aos

quais, quem a realizou, mantém contato” (DARCIE, 2002). Formamos nossa memória de tal maneira que ela dê sentido à nossa concepção de mundo e como nos relacionamos com ele.

Mesmo que epistemologicamente exista uma distinção muito clara entre memória e História, não podemos nos furtar a reconhecer a complementaridade que uma possui com a outra. A memória pode funcionar como um estímulo para a elaboração da pesquisa histórica e a História, por sua vez, questiona e age sobre a reelaboração da memória, permitindo que ambas ajudem na tarefa de “narrar e transmitir memórias criticamente estabelecidas e comprovadas” (JELIN, 2001, p. 75).

Subversivas

Até 1960, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) era a maior referência da esquerda. Dado seu caráter conciliador e reformista, vários setores mais radicais romperam com o Partido, dando início à Nova Esquerda Brasileira. Com o golpe de 1964, ficou clara a inabilidade do Partido para lidar com a conjuntura. Deste modo, a Nova Esquerda ganhava mais força.

Com a efetivação da ditadura civil-militar, as esquerdas passaram a discutir duas possibilidades: de derrotá-la ou derrubá-la, ou seja, havia a discussão acerca da continuidade de um trabalho político, de conscientização de massas, ou a proposta da luta armada. A Nova Esquerda era composta por diversas dissidências, sobretudo estudantis, e algumas surgidas antes mesmo do golpe: o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Popular (AP), a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP) e as esquerdas nacionalistas continuaram em ação após o golpe, todos suscetíveis a cisões que geraram grupos como a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), os Comandos de Libertação Nacional (Colina), a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR), a Ala Vermelha do PCdoB, e o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT).

Como bem observou Marcelo Ridenti (2014), “a esquerda brasileira converteu-se, em pouco tempo, num mosaico de dezenas de pequenas organizações políticas”, que divergiam quanto ao caráter da revolução brasileira (nacional-democrática ou socialista), sobre as formas que a luta revolucionária deveria assumir (pacífica ou armada; se armada, guerrilheira ou insurrecional; centrada no campo ou na cidade), sobre o tipo de organização política necessária para conduzir a revolução (partido leninista ou organização guerrilheira). O que unia todos os grupos era a proposta de fazer frente à ditadura: “o PCB buscava alianças com a oposição legal e moderada, buscando ‘derrotar’ politicamente o regime militar. Já a maioria

dos demais grupos de esquerda, apesar de suas diferentes propostas, convergiam na necessidade de ‘derrubar’ a ditadura pelas armas” (RIDENTI, 2014). Foi dentro deste contexto político em que as entrevistadas para o documentário *Subversivas* começaram a sua militância.

Subversivas é um documentário produzido por Fernanda Vidigal e Janaína Patrocínio, lançado em 2013. Teve financiamento do Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte e contou com o aporte financeiro de R\$ 90 mil reais. Trata exclusivamente da memória feminina da luta contra a ditadura na cidade de Belo Horizonte². Ao lançar este olhar sobre o local, o documentário acaba fornecendo subsídios para a construção de um mosaico maior para a compreensão da militância no Brasil.

Fernanda Vidigal é filha de Thereza Aurélia, uma das depoentes. Seu pai, João Fortunato Vidigal, juntamente com a mãe, foi militante da Ação Popular. Ao ser questionada sobre as motivações para a realização do documentário, ela falou da importância desta temática para a sua vida:

Na verdade, esse sempre foi um assunto recorrente em minha casa, pois sou filha de militantes políticos. Minha mãe foi presa uma vez e meu pai, diversas vezes, quando nós morávamos no Rio de Janeiro. Ele foi encontrado morto em casa em 1972 e até hoje não sabemos o que de fato aconteceu no dia de sua morte. Descobrimos anos depois que sua prisão tinha sido decretada e que a Polícia Militar já estava a sua procura. Então, a minha casa era bastante frequentada por militantes de esquerda e eu sempre escutei muitas histórias de luta e de suas famílias. Comecei, então, a me interessar mais fortemente pelos relatos das mulheres, porque percebi que muitas vezes os acontecimentos daquela época eram narrados sob o ponto de vista masculino. Queria investigar os acontecimentos sob a ótica feminina. Como era a vida daquelas mulheres, o que faziam, como participavam, como lutavam³.

O documentário tem como principal eixo as narrativas de Gilse Cosenza (AP-PCdoB), Delsy Gonçalves (AP), Thereza Vidigal (AP), Tereza Ângelo (VPR) e Ângela Pezzuti (Movimento Feminino pela Anistia). Ali, há a reconstrução da militância sob vários pontos de vista: a militância

2. Segundo Fernanda Vidigal, *Subversivas* foi exibido no *Cinema Liberdade* em sua estreia. Também foi projetado no MIS Cine Santa Teresa, em algumas universidades e eventos independentes de cinema. A diretora avalia a recepção como “sempre muito positiva e emocionada, por serem histórias muitas vezes tristes, mas também de muita coragem e determinação dessas mulheres. Sempre há muita curiosidade sobre a vida de cada uma delas e de como estão nos dias de hoje”. Boa parte dos debates sobre o filme ocorreu como resultado de uma parceria do Centro de Referência Audiovisual de Belo Horizonte (CRAV), em parceria com o Núcleo de História Oral da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cf. entrevista de Fernanda Vidigal para a autora em 12 de março de 2017; ESTADO DE MINAS, 2014; e PORTAL PBH.

na linha de frente guerrilheira, a militância de suporte à guerrilha, a militância no movimento pela anistia. Ela se soma a outros que formam um quebra-cabeças sobre o período militar entremeado com imagens de época de jornais do período. As discussões sobre o envolvimento de mulheres na política já não mais é um tabu, no entanto sempre há o que se discutir quando o tema se relaciona às diferentes formas de inserção de homens e mulheres no espaço público e nas organizações de esquerda nos anos 1960 e 70. É um documentário que trata da militância, mas sem deixar de lançar luzes em outras questões femininas, como a maternidade e a conciliação entre mundo político e mundo privado. A película começa com um panorama das impressões das entrevistadas sobre o que foi a ditadura militar e a repressão desencadeada pelo regime. Privilegiando o *close* nas entrevistadas, há uma maior sensação de interação com as depoentes e uma captação maior das suas emoções.

Delsy Gonçalves explica, no documentário, que, dado o trauma passado, passou décadas sem conseguir falar ou até mesmo sem sonhar com o que lhe aconteceu. Thereza Vidigal conta que a ditadura oprime: “eu era audaz e as coisas que vivi e sofri me tolheram. Não sou mais como era antes. De enfrentar. Foi um massacre o que sofri”. Já Tereza Ângelo diz que suas opções lhe custaram caro: “vivi como um bicho”. Ângela Pezzuti descreve o que viveu como “se tivesse uma muralha verde e ficava esmurando”.

O documentário abre diversas frentes de reflexão e aponta para a pluralidade das esquerdas, das formas de militar e das origens sociais. Tereza Ângelo, por exemplo, é de origem humilde, filha de “camponês nordestino”, e relata que, desde a juventude, tinha a certeza de que ia mudar as coisas. Ângela Pezzuti era filha de imigrante italiano, médico no interior de Minas Gerais. Ela entrou no movimento pela anistia, em razão da prisão dos dois sobrinhos, Ângelo e Murilo, e de sua irmã, Carmela, todos militantes do grupo COLINA, organização clandestina de guerrilha, que teve sua atuação concentrada nos estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro⁴.

Há a busca de conciliação das narrativas em recortes temáticos, que, embora não muito claros e lineares, conseguem dar coesão ao documentário. Um desses eixos temáticos passa pela recepção das depoentes ao golpe. Pezzuti conta que estava em Araxá no dia do golpe, no entanto não

3. Entrevista de Fernanda Vidigal para a autora em 12 de março de 2017.

4. Sobre o grupo COLINA, cf. LEITE, 2009.

teve notícias do quê havia ocorrido ao longo do dia. Segundo relatou, ela havia estranhado que não havia recebido visitas durante o dia, deste modo foi visitar a tia quando anoiteceu. Estranhou o fato de não ter ninguém nas ruas. A tia, assustada ao vê-la, avisou do toque de recolher.

Delsy Gonçalves era interna na escola. Segundo seu relato, as freiras rezavam e colocavam todo mundo para rezar para Nossa Senhora Aparecida. Tereza Ângelo era do Sindicato dos Metalúrgicos. Contou que simplesmente foi impedida de entrar no serviço, pois o Exército tinha tomado tudo. Ela lamentou o fato de o PCB não ter pego em armas naquele momento. Gilse Cosenza explicou que o dia primeiro de abril foi um espanto para os estudantes. A posição do curso de Serviço Social, no qual estava matriculada, foi de lutar contra o golpe e pela democracia. Ela procurou o pessoal da AP e disse que não bastava somente a Juventude Universitária Católica (JUC). Precisava de uma organização política independente de religião.

Um outro eixo temático diz respeito à revolução sexual, a importância da pílula, o direito ao aborto. Cosenza ressaltou que a sua geração foi a primeira a lidar com essas questões, sobretudo com a pílula, que ainda estava em fase de testes. Contou, também, como a virgindade foi deixando de ser um tabu e como o hímen era tratado como “uma bobagem”.

Quando o tema é tortura, os relatos tomam um tom dramático. Cosenza relembra o dia em que os militares ameaçaram pegar a sua filha. Durante uma das sessões de tortura, os agentes do regime mostraram uma banheira de criança, uma máquina de dar choque e uma mamadeira. Os torturadores diziam querer ver se a criança “iria virar picolé” e se “choque derreteria os miolos ou fritava”. Prometiam “quebrar a filha toda”, “transformar em um monstrinho e para ela olhar a vida inteira cuidando do monstrinho e sentindo culpa por ser mãe desnaturada”.

Pezzuti conta que viu os sobrinhos “em petição de miséria”. Compara a prisão a um campo de concentração. Ângelo, seu sobrinho, contou que eram torturados diuturnamente, no entanto pediu que a tia não contasse para ninguém sob pena de serem ainda mais torturados. Somente insistia que ela sempre fosse visitá-los⁵. Chegando em Belo Horizonte, ela começou a procurar os familiares de todos os colegas presos dos seus sobrinhos e foi formando uma rede de solidariedade entre familiares de presos políticos. Começaram a ir ao Rio de Janeiro todos os finais de semana para verem os parentes.

O documentário se desenvolve tratando de temas como clandestinidade, maternidade e projeções para o futuro em análises sensíveis. O que gostaríamos de ressaltar aqui foram duas falas pontuais sobre um balanço

geral da experiência na militância. São as de Cosenza e Tereza Ângelo. A primeira conta que não achava que ia sair viva da ditadura, sobretudo porque viu muita gente morrer e estava pronta para isso. Achou inevitável a situação. Tereza também pensou da mesma forma, tinha certeza que ia ser morta pelo Exército, pois, além de militante, era pobre, negra e mulher. Ademais, havia participado de dois sequestros que tiveram grande repercussão: o do embaixador alemão Ehrenfried Von Holleben, em 1969, e do embaixador suíço Giovanni Enrico Burcher, no ano seguinte.

Conforme discuti em trabalho anterior (LEITE, 2009), por quase trinta anos muito se debateu sobre o “lugar” da História Oral e as questões que lhe são intrínsecas, a exemplo da produção de fontes, do *status* desta fonte em comparação às outras, e as relações entre memória/História, pesquisador/pesquisado. A singularidade da fonte oral está na possibilidade de interlocução, de interação direta com o sujeito relacionado ao fato pesquisado. Esta relação pesquisador/pesquisado passa por um processo preliminar de construção de uma relação de confiança mútua e criação de uma sintonia entre ambos, importante para o acesso a dados, a sensações e sentimentos, nem sempre expressos nas fontes ditas “tradicionais”. A formação de arquivos orais sobre temas específicos – como a ditadura militar, por exemplo – tem como finalidade dar acesso a trabalhos que visam documentar, analisar e interpretar a construção de uma memória social e a sua transmissão para outras gerações (LEITE, 2011, p. 395). A importância deste documentário está em lançar luzes em histórias pouco divulgadas, sobre mulheres que não continuaram, necessariamente, na política, mas que generosamente nos relataram suas experiências.

Fernanda Vidigal relata brevemente o legado deixado por estas militantes e a atualidade e importância de se debater constantemente este tema:

Dar voz às mulheres para ajudarmos a entender como elas enfrentaram a invisibilidade do feminino. A mulher era duplamente subversiva aos olhos da repressão: porque se colocavam contra a ditadura militar e porque desconsideravam o lugar destinado à mulher na militância. Ambas são categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela socie-

5. Em um determinado momento, os integrantes do COLINA, dentre eles os sobrinhos de Ângela, iam para o Rio de Janeiro serem presos-cobaias em aulas de torturas. Parte dessas denúncias estão na Carta de Linhares. A Carta de Linhares foi a primeira carta de denúncia e descrição das torturas realizadas em presos políticos. Foi escrita em 1969 e tornada pública no exterior no ano seguinte. Escrita e assinada pelos militantes do COLINA presos na penitenciária Edson Cavaliari, no bairro de Linhares, em Juiz de Fora, Minas Gerais, conhecida por Penitenciária de Linhares. Esta havia sido adaptada especialmente para receber presos políticos. Cf. LEITE, 2011, p. 393-425.

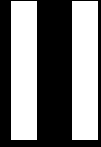
dade que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico. Ótima oportunidade para discutirmos a tentativa atual de “colocar a mulher novamente em seu lugar”. O recado claro e transparente da “Bela, recatada e do lar”, que nos diz como a mulher deve ser: à sombra e nunca à frente. Também é importante para ajudar a nova geração entender um pouco mais a história recente do nosso país. É impressionante como os jovens desconhecem os acontecimentos do período da ditadura militar no Brasil. Com o ressurgimento de grupos fascistas que clamam por intervenção militar hoje, é de extrema importância que os relatos da esquerda militante sejam cada vez mais divulgados e que os acontecimentos dos porões da ditadura sejam denunciados⁶.

O escritor Sérgio Fantini (2012), quando da estreia do documentário, ressaltou a sensibilidade e o humor utilizados pelas diretoras para selecionar e editar os relatos gravados nas casas das protagonistas. Para ele, “o filme deve circular de forma intensiva; que deveria constar das aulas de História; que será um prazer rever essas mulheres contando suas histórias para nos lembrarmos que as lutas continuam. Em todos os planos. Em todos os campos”.

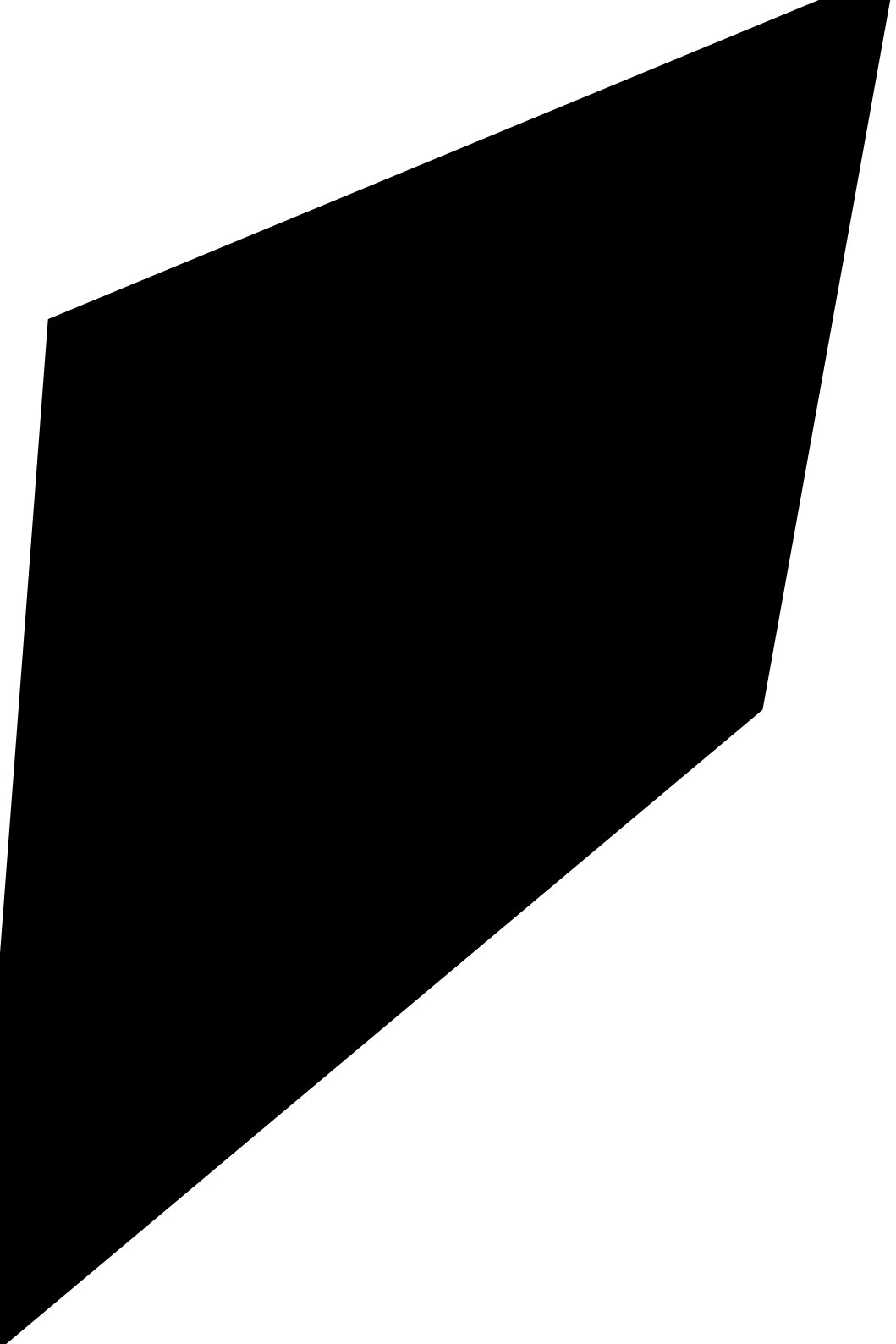
Após o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff em 2016, tornou-se mais que necessário rememorar e reafirmar o sofrimento e o desmonte dos direitos trazidos pelos governos civis-militares, com o apoio de grandes empresários, para que nunca mais aconteça novamente.

6. Entrevista de Fernanda Vidigal para a autora em 12 de março de 2017.

- ARAÚJO, Maria Paula.** Memória, testemunho e superação: história oral da anistia no Brasil. *História Oral*, v. 15, n. 2, jul.-dez. 2012, p. 11-31.
- DARCIE, Bethoven Soares.** Reflexões sobre a Memória e o Imaginário. In: Labirinto: Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário. Universidade Federal de Rondônia. Ano II n° 4 - Janeiro - Dezembro 2002. Disponível em: <<http://www.cei.unir.br/artigo42.html>>.
- ESTADO DE MINAS.** Mostra 'A ditadura na tela' exhibe a resistência feminina no regime militar". 28/05/2014. Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2014/05/28/noticias-cinema,155138/mostra-a-ditadura-na-tela-exibe-a-resistencia-feminina-no-regime-mil.shtml>>. Acesso em 14 de março de 2017.
- FARGE, Arlette.** *Lugares para a História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- JELIN, Elizabeth.** *Los trabajos de la memoria*. Madri. Siglo XXI, 2001.
- LEITE, Isabel.** *Comandos de Libertação Nacional: oposição armada à ditadura em Minas Gerais (1967-1969)*. 197 fl. Dissertação de Mestrado (História). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- PIEDRAS, Pablo.** *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- PORTAL PBH.** CRAV realiza mostra "A ditadura na tela". Disponível em: <<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=154613&chPlc=154613>> Acesso em: 01 de março de 2017.
- RIBERTI, Larissa.** La noche de Tlatelolco: literatura de testemunho, construção narrativa e representação do movimento estudantil mexicano de 1968. *Revista Contemporânea*. Ano 3, n° 4, vol. 2, p. 1-33.
- RICŒUR, Paul.** Memória História Esquecimento. 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia> Acesso em: 15 de março de 2017.
- RIDENTI, Marcelo.** As oposições à ditadura: resistência e integração. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão e RIDENTI, Marcelo (org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.
- ROSENSTONE, Robert.** *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo, Paz & Terra, 2010.
- SARLO, Beatriz.** *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2007.
- WHITE, Hayden.** Historiography and historiophoty. *The American Historical Review*, Chicago, v. 93, n. 5, dec. 1988, p. 1193-1199. Acesso em: 15 de março de 2017.



**O fazer e o guardar no campo
do cinema documentário
sobre a ditadura**



Testemunho filmado e montagem direta dos documentos

11

Anita Leandro é doutora em Estudos cinematográficos e audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Diretora do documentário *Retratos de identificação* (2014). Atualmente, é professora associada da Escola de Comunicação da UFRJ e documentarista.

Como filmar as testemunhas da história? Via de regra, no documentário histórico, a testemunha é tida como alguém que conta suas lembranças mediante perguntas que lhe são feitas, como se o testemunho sobre o passado fosse algo dado de antemão, fosse um discurso previamente preparado, apenas à espera de um entrevistador. E não parece ser muito diferente no campo da história. Os especialistas da história oral admitem o quanto é raro esse gesto de colocar documentos nas mãos das testemunhas para serem analisados (**MORAES FERREIRA & AMADO, 2012**). Tanto no cinema quanto na disciplina histórica, o método predominante ainda é o da entrevista dirigida e da escrita *a posteriori*, na ausência da testemunha, quando as falas são cortadas, selecionadas e, finalmente, associadas aos documentos pelo montador ou pelo historiador. Para uma compreensão mais ampliada das possibilidades de experiência da oralidade abertas pelo cinema historiográfico, faremos, aqui, uma exposição dos procedimentos de organização do testemunho adotados no filme *Retratos de identificação* (Anita Leandro, Brasil, 2014, 72 min.). Realizado a partir dos acervos fotográficos das agências de repressão, esse documentário pôs em prática um modo particular de registro da fala, apoiado na mediação do documento, método concebido em substituição à entrevista tradicional. À guisa de perguntas, reproduções de diversos materiais de arquivo foram entregues às pessoas filmadas, criando, no espaço da filmagem, condições para uma elaboração diferenciada do testemunho, sem o auxílio do questionário e sem a interferência do entrevistador. Aqui, os documentos assumem realmente a função de *conectores* (**RICŒUR, 1985, p. 181**) entre o passado e o presente. Surge, dessa convocação antecipada das fontes documentais, uma fala singular, inusitada, pois proveniente de uma interação da testemunha com os vestígios de sua história. Chamemos de “montagem direta” esse comparecimento da imagem diante da testemunha, método que precede a montagem propriamente dita no estabelecimento de relações possíveis entre passado e presente, memória e esquecimento, som e imagem.

Se a história oral dos historiadores, ciente do caráter subjetivo e parcial do relato da testemunha, busca apoio nas fontes documentais, a história oral de muitos documentaristas ainda trabalha com a ilusão de alcançar, via entrevista, uma objetividade qualquer da informação e uma reconstituição teleológica dos acontecimentos, sem o contraponto de um estudo mais aprofundado dos documentos. Na maioria dos documentários brasileiros sobre a ditadura, 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, estes por sua vez reduzidos à função

estritamente técnica de *inserts* ou de “imagens de cobertura”, como os arquivos são chamados no jargão da mídia. Em vez desse sistema clássico de montagem da entrevista, a associação dos arquivos à fala durante as filmagens oferece, tanto ao historiador quanto ao cineasta, a ocasião de observar os efeitos de um encontro entre a testemunha e as marcas do passado. O método consiste em criar as condições para esse encontro e filmar o ato de fala dele proveniente. Esse compartilhamento do espaço favorece o diálogo entre passado e presente, sem o qual não há elaboração possível de uma memória. A partir do momento em que a testemunha tem como principal interlocutor o material de arquivo, a fala passa a circular de outra maneira. Contemporâneos um do outro, vestígios de uma mesma história e cúmplices de uma experiência comum, testemunha e documentos se complementam mutuamente no fortalecimento de suas falas respectivas. A fala dos documentos é muda e necessita de uma fala viva que a torne audível. Os arquivos “dependem dos cuidados de quem tem a competência para questioná-los e, assim, defendê-los, socorrê-los, dar-lhes assistência” (RICŒUR, 2000, p. 213). O repasse desse cuidado e dessa competência à testemunha transforma seu estatuto: de entrevistada, ela torna-se narradora de uma história na primeira pessoa, construída no entrecruzamento de suas memórias com a carga mnêmica dos arquivos.

Ao trazer para o *set* de filmagem a possibilidade de associação entre fonte documental e fonte oral, atividade geralmente realizada na mesa de montagem, na fase final de escrita de um filme, a *mise-en-scène* abre o espaço da entrevista a novos discursos. O filmador não precisa mais fazer perguntas. O documento se encarrega de fazer isso por ele. E se a pessoa filmada não diz nada, seu silêncio, diante da documentação, tem um valor testemunhal. Ela se cala diante do indizível que o documento revela. O procedimento revigora as técnicas de entrevista e cria condições para o advento de falas antes inaudíveis ou, mesmo, impossíveis, como, por exemplo, a dos sobreviventes da ditadura Salazar, filmados por Susana de Sousa Dias, ou a dos torturadores e carcereiros do regime Khmer Vermelho, filmados por Rithy Panh, todas elas mediadas por documentos. A oralidade revivifica os materiais de arquivo e o presente se abre a novas interpretações dos acontecimentos. Ao tornar presente o documento, a *mise-en-scène* constrói no espaço das filmagens uma linha de fuga para a testemunha da história. A alteridade da matéria documental produz uma fenda no próprio dispositivo de registro do testemunho; ela é uma “passagem para o lado de fora”, um acesso a um lugar exterior em que “a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da

representação” (FOUCAULT, 2001, p. 548). Inscrito, dessa maneira, num ato de criação, o testemunho ecoa no presente como uma fala literária, em consonância com a forma dos documentos que o desencadeiam. A linguagem assim colocada “fora de si” pelo método de filmagem, ou seja, fora do sujeito que fala, favorece outro tipo de escrita da história, uma escrita atravessada por questionamentos, dúvidas, silêncios, enfim, todas essas lacunas inerentes ao documento e à memória e que desestabilizam os sistemas informativos e discursivos.

Nas mãos da testemunha, o documento ressurgue como um vestígio ainda vivo de um passado aberto à significação e não como uma ilustração de um fato histórico acabado. Da mesma forma, a fala que encontra nos documentos um álibi se desloca do âmbito privado, lugar do discurso traumático e interiorizado, para um lugar público e compartilhável, o arquivo. A pessoa não fala mais sozinha, mas com o auxílio dos documentos, com os quais divide a construção da memória e da narrativa. Ao mesmo tempo em que protege a testemunha de uma exposição excessiva de sua experiência íntima dos acontecimentos, permitindo-lhe falar de outra coisa, que não de si mesma; a mediação do documento pode, ainda, corroborar aquilo que é dito ou, ao contrário, interpelar a testemunha e suas certezas. Toda fala emitida em *Retratos de identificação* provém de uma coabitação de diferentes estratos de enunciados históricos, no espaço das filmagens. A montagem direta das fontes documentais pela pessoa filmada é uma política de registro da fala, ou seja, uma escolha de método de abordagem. Seu correlato é uma “poética do testemunho” (DERRIDA, 2005).

Identificação de mão dupla

Primeiro filme brasileiro em que a documentação proveniente das agências de repressão é colocada no centro da narrativa, como protagonista da história, *Retratos de identificação* reúne materiais de arquivo relacionados a quatro prisioneiros políticos. Três deles foram presos em conjunto, no Rio de Janeiro, em 21 de novembro de 1969: Antônio Roberto Espinosa, comandante nacional da Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares); Maria Auxiliadora Lara Barcellos, estudante de medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), membro do grupo de manutenção da VAR; e Chael Charles Schreier, estudante de medicina da Universidade de São Paulo (USP) e militante da mesma organização. Os três foram torturados juntos no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e na Polícia do Exército (PE) da Vila Militar. O quarto prisioneiro, Reinaldo Guarany, membro da frente guerrilheira da Ação

Libertadora Nacional (ALN), foi preso sozinho, também no Rio de Janeiro, em 14 de agosto de 1970, e torturado no Centro de Informações da Marinha (Cenimar). Chael Schreier foi assassinado na Vila Militar, por oficiais e suboficiais do Exército, na mesma noite da prisão. No filme, sua morte é contada por Espinosa, única testemunha desse assassinato, uma vez que Maria Auxiliadora, exilada em janeiro de 1971 em troca da vida do embaixador suíço Giovanni Bucher, havia se suicidado em Berlim. A morte de Dôra, como ela era chamada pelos amigos, é contada por Reinaldo Guarany, ele também trocado pelo embaixador suíço e companheiro dela no exílio, durante uma longa fuga entre Chile, México, Bélgica, França e Alemanha.

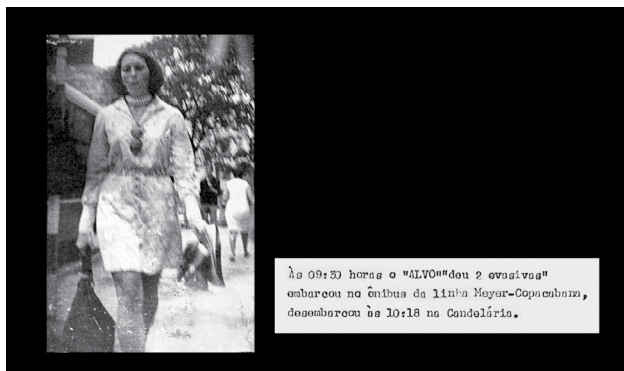
O material retomado no filme provém, em grande parte, do acervo “Polícias Políticas do DOPS da Guanabara”, hoje sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Outros documentos foram localizados nos acervos do Serviço Nacional de Informações (SNI), guardados no Arquivo Nacional, e do Superior Tribunal Militar (STM). Ao todo, são cerca de sessenta fotografias dessas quatro pessoas, tiradas pela polícia em diferentes situações: investigação, ato de prisão, interrogatório, exame de corpo de delito, processo de banimento e, sobretudo, os chamados “retratos de identificação”, que dão nome ao filme. São fotos em preto e branco, que mostram o prisioneiro de frente e de perfil, em plano aproximado busto, com um número de cadastro gravado numa ficha de cartolina amarrada rente ao pescoço, geralmente acompanhadas por um cartão com informações sinaléticas. Esse material é analisado pelos dois sobreviventes da história contada, Espinosa e Guarany, cujas falas instauram no espaço das filmagens um processo de identificação de mão dupla: produzidas pela polícia para fins de controle e identificação do prisioneiro, as imagens, uma vez apropriadas pela testemunha, passam a identificar o próprio dispositivo policial que as produziu.

Embora muitos quadros da resistência armada no Brasil tenham dado entrevistas a historiadores, jornalistas e cineastas, raramente os documentos da história estiveram presentes no registro de suas falas. Em *Retratos de identificação*, optamos por não formular perguntas, pedindo, simplesmente, a Espinosa e a Guarany uma análise do material de arquivo a eles relacionado. Espinosa fala do assassinato de Chael Schreier, crime que ele testemunhou, e Guarany fala do suicídio de Maria Auxiliadora, com quem ele compartilhou a vida no exílio, sem dinheiro, sem documentos e sob constante vigilância policial. Guarany e Espinosa nunca tinham visto antes essas fotografias, cujas cópias lhes foram entregues pouco a pouco, durante as filmagens, na ordem cronológica dos acontecimentos por eles vividos. Filmados em separado, eles só tiveram acesso aos documentos

em que apareciam ou eram mencionados. Espinosa não viu nenhuma foto da série do Galeão, em que Dôra e Guarany aparecem, da mesma forma que Guarany não teve acesso a nenhuma das imagens relativas à prisão conjunta de Dôra, Chael e Espinosa. Os documentos foram organizados em séries antes de serem entregues a eles, um a um ou reagrupados por acontecimentos. O objetivo não era reconstituir uma história na ordem sugerida pela filmagem, mas construir uma narrativa que tivesse os arquivos como fio condutor e elemento de delimitação espacial da fala. O testemunho deveria partir, sempre que possível, dos arquivos. Mas dentro desse espaço, a testemunha era livre para evocar suas lembranças, convocar outros documentos e outros fatos.

Ao mesmo tempo que inscreve os arquivos no presente, como um problema atual, fazendo circular a massa documental de uma determinada época, a montagem direta dos documentos interfere na qualidade do testemunho. Entrevistados anteriormente em várias outras situações, tanto para o cinema quanto para a televisão e a imprensa escrita, Espinosa e Guarany, ao serem filmados pela equipe de *Retratos de identificação*, já tinham um discurso elaborado sobre o passado. Talvez até bem elaborado demais, por tratar-se de dois intelectuais com conhecimento profundo da história da ditadura e uma reflexão sobre seu próprio papel nessa mesma história (ESPINOSA, 2000; GUARANY, 1984; GUARANY, 1980). No entanto, diante do material de arquivo, eles vão elaborar uma fala surpreendente, em vários aspectos.

Diante dos documentos, uma micro-história do ato fotográfico e das imagens da repressão começa a tomar forma. Ao se deparar, pela primeira vez, com a série de retratos tirada na noite da prisão, ao chegar ao DOPS, com Dôra e Chael, Espinosa, que, inicialmente, não se recordava de ter sido fotografado, após um estudo mais demorado das fotos, passa a evocar o extracampo da cena fotografada. Ele se lembra, então, de outras imagens, que desconhecíamos até ali. Trata-se de uma série de fotos de Maria Auxiliadora, que só localizaríamos bem mais tarde no Arquivo Nacional, nos fundos do SNI, e que aparecem na abertura do filme (FIGURA 1). Elas foram tiradas às escondidas por um investigador que seguira Maria Auxiliadora nas ruas do Rio de Janeiro e de Niterói durante vários dias, inclusive no dia da prisão, entre 8h da manhã e 8h da noite, uma hora antes do estouro do aparelho onde os três moravam, na periferia do Rio. Essas fotografias tinham sido jogadas sobre a mesa por um dos torturadores do DOPS logo no início do interrogatório, dizendo que já sabia tudo sobre eles. Além de revelar esse fato novo – a utilização de imagens na tortura psicológica do prisioneiro, como forma de intimi-



1

dação – esse modo de organização do testemunho chama a atenção para as fotografias e leva-nos à descoberta de novos documentos. Da mesma forma que Espinosa, Reinaldo também se concentra na análise das fotografias e coloca-nos na pista de várias outras imagens. Ao deparar-se com uma foto do Galeão, bastante deteriorada, ele entra na própria história das fontes documentais: “Eles poderiam ter tido mais cuidado!” (FIGURA 2). E diante de fotografias tiradas no Cenimar no momento da divulgação da lista dos 70 presos trocados pelo embaixador suíço, ele se lembra de que, na mesma ocasião, os prisioneiros foram também filmados na prisão da Ilha das Flores, no Rio. Mais tarde, no exílio, ele teria sido ainda filmado e fotografado pela polícia em Berlim ocidental, ao receber a visita de outro resistente da luta armada. Embora nenhuma dessas imagens tenha sido encontrada até hoje, essas falas provenientes dos documentos são “como emergências novas, como acontecimentos” (FARGE, 2011, p. 64), que traçam novos caminhos para a historiografia.

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. Inicialmente centrada nos feitos heroicos da guerrilha – Congresso de Teresópolis, roubo de um dos cofres de Adhemar de Barros, desapropriação de bancos, invasão de quartéis para tomada de armas –, a rememoração dos fatos por Espinosa se volta, aos poucos, para micro-acontecimentos, mais diretamente relacionados à materialidade dos documentos que ele tem em mãos. Frente à descoberta das fotos de si mesmo com o rosto e o torso nu cobertos de sangue (FIGURA 3), seu discurso de ex-comandante se desarma. Essas imagens brutais produzem um impacto evidente em suas lembranças e, entre



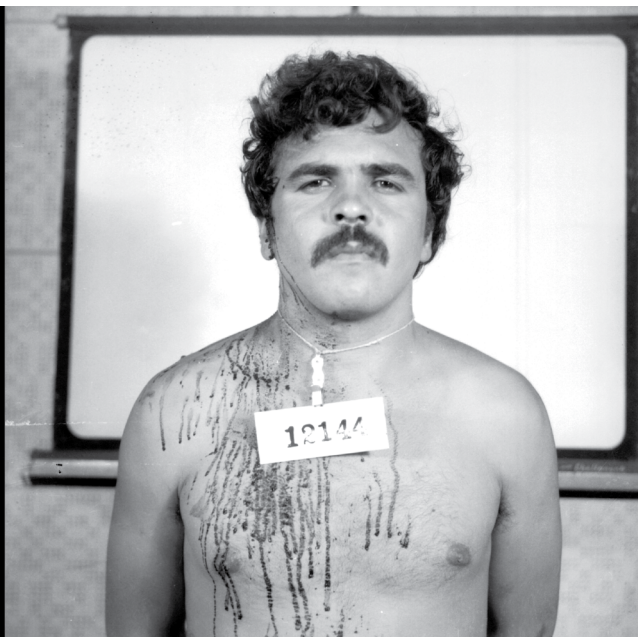
2

passado e presente, o que se ouve, a partir daí, é “a ressonância da história no homem” (FARGE, 1998, p. 125). Com as fotografias nas mãos, ele se cala por alguns instantes e faz uma piada, para esconder a forte emoção. Ao retomar seu relato, com a voz ainda um pouco trêmula, Espinosa deixa momentaneamente de lado os fatos memoráveis para se concentrar nos retratos: “Eu era bonito, né?” E depois de um longo silêncio: “Eu tinha uma cara intimidadora... Eles deviam ter medo dessa cara...”. A fala é extraída do corpo mesmo do documento e das lembranças que ele é capaz de suscitar. “Os próprios materiais sugerem um certo modo de escrita e de raciocínio” (GINZBURG, 2002, p. 4-12).

Diante dos documentos, a testemunha procede a uma montagem associativa dos vestígios da história, despertando, com sua fala, a potência mnêmica dos materiais de arquivo. Com seu rosto estampado em cartazes de “Procurados” espalhados pelo Brasil, Chael se esconde no aparelho de Dôra e Espinosa e, ali, se submete a um regime rigoroso para sair da clandestinidade. Em 20 dias, ele perde cerca de 40 quilos. Espinosa era a única pessoa a ter essa informação, revelada graças à aproximação de duas fotos de Chael: a da prisão conjunta de 1969 (FIGURA 4), tirada no DOPS da Guanabara, e a do cartaz de “procurados” (FIGURA 5), tirada pela polícia de São Paulo, em 1968, quando Chael foi preso pela primeira vez, com 40 quilos a mais. O fato teria sido dificilmente evocado num sistema de perguntas dirigidas, uma vez que somente o próprio entrevistado tinha conhecimento dele. Além das fotos de Chael, Espinosa recebeu uma cópia do laudo de necropsia do estudante assassinado, emitido pelo Hospital Central do Exército, para onde o corpo foi levado. Após uma leitura completa do documento, a pedido nosso, ele se recorda de detalhes das sessões de tortura coletiva, descreve a posição de torturados e torturadores no espaço e enumera os nomes de seis membros da equipe

de oficiais e suboficiais que mataram Chael a golpes de fuzil, chutes e choques elétricos: sargento Andrade, sargento Rossoni, cabo Mendonça, tenente Ailton Guimarães, capitão João Luiz e capitão Lauria.

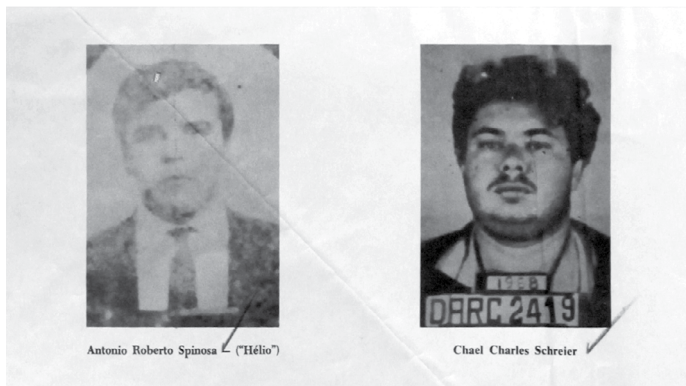
Diante dos documentos, a testemunha é lançada no coração da imagem, fronteira obscura entre passado e presente, onde o tempo histórico se reconfigura. Desconcertado com o caráter inusitado do método de entrevista da equipe, Reinaldo Guarany me questiona, no início das filmagens: “Por que você não faz uma pergunta para começar? Por que você não faz como todo mundo? Seria mais fácil, para mim...” O método pode, realmente, não ser fácil para a testemunha. Submeter-se ao mistério de uma imagem, confrontar-se ao retorno do passado, tudo isso desestabiliza os discursos constituídos. A imagem nos põe “diante do tempo” e da “exuberância ininteligível de um acontecimento visual [...] Toda a dificuldade está em não ter medo nem de saber nem de não saber”. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 268-269) Assim, ao se deparar com a série de fotos tirada pela polícia no Galeão na noite de 13 de janeiro de 1971,



no momento da saída dos 70 prisioneiros, Guarany descreve minuciosamente os quatro dias passados na prisão do aeroporto, algemados de dois em dois, enquanto aguardavam a chegada de todos os presos libertados. Confrontado a uma outra série de fotos, a do desembarque no aeroporto de Pudahuel, ele evoca a chegada no Chile, a queda de Salvador Allende e a peregrinação dos exilados brasileiros, com falso passaporte, entre México, Bélgica, França e, por fim, Alemanha. Mas, mais uma vez, o relato dos macro-acontecimentos (a saída dos 70, o exílio) nasce de uma análise detalhada das imagens e da lembrança dos micro-acontecimentos aos quais elas remetem: a forte impressão nele causada por Dôra, quando ela chega ao Galeão; a cumplicidade entre os prisioneiros algemados um ao outro, na hora de dormir ou de defecar; o vinco eterno dos ternos de tergal dos policiais provincianos que os acompanharam até o Chile; a manifestação dos 70 diante do avião, com o punho direito levantado, em saudação aos familiares e jornalistas que, do outro lado do aeroporto, muito longe da pista, lhes davam adeus; os golpes de matraca da polícia nos rins dos

4





Antonio Roberto Spinosa – (“Hélio”)

Chael Charles Schreier

manifestantes, para baixarem os braços; as ameaças de morte proferidas pelos prisioneiros contra os policiais, depois da decolagem; a identificação das pessoas que aparecem nas fotos e a evocação do destino de cada uma delas.

A testemunha é um sobrevivente do extracampo do documento e sabe localizar, nele, indícios do modo de funcionamento do aparato repressivo que o produziu. Sua fala atualiza esse extracampo invisível, que se insinua na escolha do ponto de vista do fotógrafo, nos enquadramentos, na incidência de luz, no pano de fundo do quadro e na atitude do prisioneiro frente à objetiva. Alguns a encaram, outros desviam o olhar; as expressões do rosto e atitudes do corpo transmitem uma postura ora de desafio, ora de temor frente ao aparelho repressivo. Essas fotografias, muitas delas tiradas em meio a sessões de tortura, com uma *mise en scène* pautada pela humilhação do prisioneiro, encontram na fala atual da testemunha uma iluminação de seus cantos mais sombrios.

Ao término de um longo dia de filmagens, Guarany se levanta e sai de cena com um pacote de fotografias nas mãos, deixando a equipe diante de um muro branco. A câmera e o microfone continuam ligados e, quarenta e seis segundos depois, ele volta, com os olhos vermelhos, pedindo desculpas. Ao contrário do que se poderia esperar, não era mais à equipe de filmagem que ele se dirigia ao retornar à cena, mas ao próprio passado, à Dôra, cujas fotos, tiradas no momento da saída do Brasil, ele ainda segurava. Como se estivesse falando consigo mesmo, ele rememora a última vez que a viu, na trágica manhã de seu suicídio, e diz não poder contar tudo o que sabe sobre Dôra. Seria uma traição de sua parte. Aqui, o testemunho não é discursivo. Ele é, ao contrário, secreto, silencioso e engaja “alguma coisa do corpo que não tem direito à fala” (DERRIDA, 2005, p. 34).

Transferir à testemunha uma parte de responsabilidade na escrita da história é tarefa do historiador e do documentarista cientes de que a verdade histórica, longe de nos aguardar toda pronta nos arquivos ou nas recordações da testemunha, deve ser construída no face à face com os vestígios do passado, no corpo a corpo com uma matéria viva, que resiste ao apagamento do presente. Vivemos os sintomas de uma memória doente e as narrativas do passado evoluem entre o excesso e a falta de documentos. Fortemente afetado por esse “mal de arquivo” (**DERRIDA, 1995-2008**), o tempo presente necessita de instâncias mediadoras para a elaboração do passado. A montagem direta dos documentos da história é uma delas.

- ESPINOSA, Antonio Roberto.** *Abraços que sufocam e outros ensaios sobre a liberdade.* São Paulo: Viramundo, 2000.
- GUARANY, Reinaldo.** *Os fumos quentes.* São Paulo: Alfa-Omega, 1980.
- GUARANY, Reinaldo.** *A fuga.* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DERRIDA, Jacques.** *Poétique et politique du témoignage.* Paris: L'Herne, 2005.
- DERRIDA, Jacques.** *Mal d'archive.* Paris: Galilée, 1995-2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges.** *Devant l'image.* Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- FARGE, Arlette.** Écriture historique, écriture cinématographique. In: DE BAECQUE, Antoine et DELAGE, Christian. *De l'histoire au cinéma.* IHTP/CNRS, Editions Complexe, 1998, p.111-125.
- FOUCAULT, Michel.** La pensée du dehors. In: *Dits et écrits I, 1954-1975.* Paris: Gallimard, 2001.
- GINZBURG, Carlo.** De près, de loin. Des rapports de force en histoire. *Vacarme*, n° 18. Paris, janvier, 2002, p. 4-12.
- MORAES FERREIRA, Marieta de & AMADO, Janaína (orgs.).** *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro: FGV, 2012.
- RICŒUR, Paul.** *Temps et récit.* Tome 3. Le temps raconté. Paris: Seuil, 1985.
- RICŒUR, Paul.** *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil, 2000.



BH em movimento: memórias da ditadura militar na capital de Minas Gerais presentes no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS)

12

Marcella Furtado é mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É autora da dissertação *A contracultura no cinema segundo Milos Forman*. Atualmente, é técnica de nível superior/arte-educação no Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte (MIS-BH).

O período entre 1964 e 1985 compreende um momento muito peculiar na história do Brasil, em razão das significativas mudanças políticas ocorridas e de seu impacto no cotidiano da população brasileira. Compreendendo histórias notórias e passagens que ainda carecem de mais estudos, a ditadura militar é até hoje objeto de muitas pesquisas, provocando indagações e questionamentos em diversas pessoas que ainda desejam ver este período revelado com mais detalhes. Desta forma, o assunto tem sido objeto de estudos acadêmicos em várias áreas de conhecimento, entre elas pesquisas voltadas à análise dos registros audiovisuais feitos à época, bem como o exame de filmes documentais e ficcionais realizados posteriormente e que abordam aspectos distintos daquele momento histórico.

Para a realização de pesquisas sobre a ditadura são considerados documentos textuais, imagens fotográficas, jornais, depoimentos daqueles que participaram ou presenciaram os fatos ocorridos durante aqueles anos, entre outras fontes. Questionado durante muito tempo, o documento audiovisual vem aos poucos ganhando espaço, relevância e reconhecimento dentro destes estudos, e eles se estabelecem cada dia mais como uma importante fonte de informações. Conforme analisa o historiador Eduardo Morettin (2007, p. 47) no texto “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”,

A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão. Para o autor: ‘Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia’.

No mesmo texto, Morettin ainda ressalta como a obra de Ferro reflete sobre aspectos relevantes que podem ser observados em documentos audiovisuais, “como risos, gestos e gritos, sempre considerados ‘produtos de um discurso tido como fútil e subalterno, [que] escapavam do olhar do historiador, por razões tanto sociológicas e ideológicas como técnicas” (MORETTIN, 2007, p. 47).

Em Belo Horizonte, há poucos espaços que guardam e disponibilizam para o público a consulta a acervos audiovisuais que se relacionam com a memória e história da cidade. Dentre estes espaços, pode-se citar o Arquivo Público Mineiro (APM), o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) e o Museu da Imagem e do Som (MIS), sendo estes

dois últimos órgãos da Fundação Municipal de Cultura, e o primeiro, uma superintendência da Secretaria Estadual de Cultura.

Dentre eles, o MIS é o que possui em seu escopo principal a guarda e difusão de documentos audiovisuais, sendo também o que possui maior acervo fílmico e videográfico, totalizando mais de 50 mil títulos, nos mais diversos suportes. É um conjunto amplo e diversificado. São obras que vieram de diferentes fontes, produzidas sob condições variadas e com resultados igualmente heterogêneos. Há produções ficcionais, documentais, jornalísticas e filmes de família, entre outros. Em seu acervo, há itens que contemplam as diversas fases da cadeia de produção audiovisual: alguns filmes são material bruto, ou seja, registros não editados de filmagens contendo todo o material gravado; há ainda os negativos originais de imagem e som, que são filmes que já passaram pela edição, a partir dos quais eram feitas as cópias finais; e existem também as cópias de exibição, que são o material pronto para projeção e exibição públicas.

No acervo da instituição, destacam-se preciosos registros históricos da capital, como *Reminiscências* (de Aristides Junqueira), que contém as mais antigas imagens preservadas da história cinematográfica mineira, feitas em Belo Horizonte no período de 1909 a 1924. O MIS também conserva cinejornais realizados na capital entre as décadas de 1950 e 1970, em grande parte produzidos por demanda da prefeitura de BH, que os utilizava como forma de dar visibilidade às suas ações. Estes noticiários eram normalmente exibidos nas salas de cinema, antes da projeção dos filmes. Traziam informações sobre obras da prefeitura, acontecimentos importantes na cidade, e, em alguns casos, eram filmes publicitários que divulgavam a capital e seus atrativos para a população local e também para seus visitantes.

No conjunto da diversidade temática do Museu, cita-se também as matrizes originais de material jornalístico produzido pela Rede Globo Minas entre 1968, data de sua inauguração, e 1983, antes da transmissão em vídeo-tape em Belo Horizonte. Do período compreendido por este Fundo, há registros audiovisuais que abordam temas diversos relacionados à cidade de Belo Horizonte, como política, esportes, eventos, comportamento, saúde, educação, cultura, entre outros. Além da capital, o Fundo também apresenta reportagens realizadas em cidades da região metropolitana e em municípios do interior do estado.

Muitos pesquisadores procuram o Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte buscando imagens relacionadas ao período da ditadura militar na cidade. Pelos levantamentos feitos a partir da demanda destes

consulentes, a equipe do MIS-BH percebeu a diversidade e riqueza de registros sobre aquele momento presentes no acervo da instituição.

Na maioria das vezes os pesquisadores querem imagens “prontas”, contextualizadas e que tragam registros simbólicos sobre as ocorrências da época: manifestações estudantis, embates com a polícia, pessoas correndo pelas ruas, ações do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) etc. Porém, em muitos casos, as imagens que encontram são material bruto, registros primários sobre fatos ocorridos naquele momento. Não há edição e os fatos muitas vezes aparecem descontextualizados, demandando que se faça ainda um trabalho de contextualização destes registros. Mas a falta de contexto e edição não tornam estes registros menos importantes. Pelo contrário. O fato destes rolos estarem ainda em seu estado bruto os tornam ainda mais completos, sem os cortes e censuras que uma possível edição poderia causar.

Ademais, o fato de muitos destes filmes ainda se encontrarem em estado bruto abre um leque interessante de descobertas que podem ocorrer durante a identificação destes registros, tal como ocorria na obra de Lumière, conforme aponta Gervaiseau ao abordar algumas reflexões de Serge Daney sobre as obras do cineasta francês:

Uma vez que é impossível, salientava ele [Daney], tudo prever do que será inscrito sobre a película, resta aceitar o que vem a mais, pedaços do real que impedem o imaginário de fechar-se. O cineasta deve levar em consideração a mistura do que ele restituiu, como visão, com aquilo que ele não previu nem quis, como real (GERVAISEAU, 2012, p. 49).

Nessa acepção, as imagens fornecidas pela *vue* Lumière são de fato o traço material de um encontro, o suporte que possibilita o acolhimento da contingência do outro, o “imponderável da vida”.

Em um levantamento preliminar, já foram identificados filmes que trazem episódios relacionados à ditadura tanto em cinejornais das décadas de 1960 e 1970 quanto no acervo da TV Globo Minas que se encontra preservado no Museu. Nestes registros, a ditadura militar transparece na participação de militares em eventos diversos, prisões, movimentos pela anistia, ações do/no DOPS, e também nas questões relativas à liberdade de imprensa, greves de alunos, exilados mineiros, jornais de resistência, bombas no Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais, passeatas, discussões sobre a queda do Ato Institucional nº 5, peças teatrais realizadas no período, entre outros.

Enquanto registro audiovisual de uma época e para além do forte apelo visual causado pelas imagens em movimento, estes filmes documentam o clima que permeava as relações políticas e sociais durante a ditadura. Fazem isso ao exibirem o comportamento e opinião de pessoas no calor do momento, com depoimentos que certamente são muito distintos dos que podem ser obtidos tempos depois da vivência destas experiências, quando as pessoas lembram o que passaram já com um distanciamento temporal e possivelmente uma perspectiva diferente da que possuíam à época. Conseguir apreender essa instantaneidade e a percepção do momento em que os fatos são vividos é uma das qualidades inerentes do documento audiovisual, ainda que se saiba que qualquer registro fílmico é mediado pelo olhar do realizador.

Os filmes indicados adiante compõem o primeiro passo de uma pesquisa já em andamento que pretende levantar todos os títulos do acervo do MIS que façam referência ao período. Tais obras serão catalogadas e contextualizadas, de modo a possibilitar que componham o conjunto de registros sobre o período da ditadura militar em Belo Horizonte.

É importante ressaltar que nem todos os filmes trazem fatos emblemáticos ocorridos naquele momento. Muitas vezes são situações do cotidiano, como reuniões de estudantes, ações do DCE, eventos militares, passeatas de greve, mas que mostram um pouco do clima que vivia a cidade de Belo Horizonte naqueles anos. Pela visualização do conjunto, pode-se ter uma ideia, ainda que incompleta, de como se davam as ações e relações entre participantes ativos e espectadores dos acontecimentos.

Os registros trazem lados distintos da história: há filmes que mostram ações dos militares, e há outros que abordam movimentos de resistência, heterogeneidade que se mostra frutífera para a percepção daquele momento. Trazemos a seguir alguns exemplos.

Os cinejornais, muitas vezes produzidos por demandas da administração municipal para noticiar suas ações, caracterizam-se em alguns casos como veículos oficiais de comunicação. Neles a presença de militares é constante, especialmente em eventos do governo. No filme *66 anos de progresso*, de dezembro de 1963, são apresentadas diversas cerimônias realizadas em celebração ao aniversário da capital. A imagem de Nossa Senhora de Fátima é trazida de Portugal e chega ao aeroporto da Pampulha, de onde segue para o centro de BH, sendo acompanhada durante o percurso por dois militares, que figuram ao lado da imagem durante toda a comitiva. Já no cinejornal *Belo Horizonte - 67 anos*, de 1964, a presença de militares é muito mais notória, tanto nas imagens quanto no discurso do narrador. No princípio do filme é possível ver o prefeito

da capital, Jorge Carone Filho, ser cumprimentado por um militar na solenidade de comemoração do aniversário da cidade. O narrador informa que “no palácio da municipalidade, realizou-se solenidade cívico-militar com a presença do general Dióscoro Gonçalves, comandante da IB4, do coronel-aviador Afrânio Aguiar, Comandante da Base Aérea, autoridades civis e militares”. As imagens destacam os militares cumprimentando o prefeito e participando da cerimônia de hasteamento da bandeira. Em seguida, aviões da esquadrilha da fumaça fazem demonstrações. O filme volta a mostrar um salão interno da prefeitura, onde o general citado faz uma saudação ao prefeito e a narração volta a destacar sua participação: “o general Dióscoro apresentou cumprimentos em nome da guarnição federal ao prefeito Jorge Carone, que agradeceu em nome da cidade a homenagem dos defensores dos ideais democráticos”. Em outro momento, ainda nas comemorações do aniversário de BH em uma cerimônia na Praça Sete, estão presentes o prefeito, o governador Magalhães Pinto, e ao lado deles diversos generais militares, inclusive durante a realização de discursos em palanques.

Há também o cinejornal intitulado *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, trazendo imagens do evento de mesmo nome, ocorrido em Belo Horizonte, em maio de 1964. O material deste cinejornal é na verdade um negativo original de imagem (NO-X), ou seja, ele não possui a banda sonora, apenas imagens. A ausência do som impede que se conheça a versão final do filme apresentado nos cinemas, local em que os cinejornais eram exibidos antes das sessões, entre outros espaços onde ele possa ter sido projetado. No entanto, as imagens em movimento, que por si só já são muito significativas, dão uma relativa ideia do volume de pessoas presentes e de como se deu a condução da marcha pelas ruas da capital mineira. Como aponta Heloisa Starling (1986, p. 185),

Em Minas, a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” caracterizou-se pelo fato de ter ocorrido após a deposição de Jango. Nesse sentido, muito mais do que mobilização de protesto, ela significava comemoração da vitória militar. No entanto, do ponto de vista ideológico, o elo de união entre a manifestação de São Paulo e a de Minas era o fato de que ambas funcionavam como base legitimadora da intervenção militar: no primeiro caso, o “apelo popular” manifesto por 500 mil pessoas visava a convencer as Forças Armadas de que havia chegado a hora de intervirem; no segundo caso, consagra-se a ação armada como um movimento eminentemente popular, posto que o “povo” saíra às ruas para comemorar seu triunfo.

Lamentavelmente, o cinejornal da Marcha da Família não está atualmente disponível para pesquisa. O rolo de negativo original de imagem deste filme foi encontrado em avançado estado de deterioração. Conforme análise realizada, o filme está ressecado, com desprendimento de emulsão (quando a camada de imagem passa a se soltar do suporte do rolo), cristalização do suporte e com um alto nível de encolhimento, o que impede sua projeção. Estão disponíveis para pesquisa apenas alguns fotogramas, registrados durante o processo de análise física do rolo.

Há outros títulos que mostram atividades militares ou abordam pessoas que estavam no poder naquele período. Dentre eles, está o rolo *Presidente Médici inaugura Plano Nacional de Água Potável em BH* (título atribuído – sem data), com cenas do presidente na capital mineira em função das inaugurações. No centro de BH, faixas saúdam a presença do chefe de estado: “Com Rondon [Pacheco] e [Emílio Garrastazu] Médici Minas encontrou o caminho” e “O rio já é nosso. Obrigado presidente”. Durante uma das solenidades, além do hino nacional, a banda militar também executa a canção “Pra Frente Brasil”, *jingle* que marcou a campanha da seleção no tricampeonato mundial de futebol de 1970 e acabou servindo também aos interesses da ditadura militar.

A reportagem *Aniversário da Revolução*, de 31 de março de 1975, apresenta “cenas que mostram missa celebrada em comemoração à revolução [sic] de 64, na Capela Santana do Palácio da Liberdade, com a presença do governador Aureliano Chaves e autoridades e solenidades na praça, com revista às tropas e hasteamento de bandeiras”¹. A presença dos alunos do Colégio Estadual Ordem e Progresso é confirmada por uma faixa que alguns jovens carregam trazendo o nome da instituição. Há outra matéria com o mesmo nome realizada em 1976, no dia 31 de março, onde são apresentadas cenas no pátio do Palácio da Liberdade e novamente a presença do governador Aureliano Chaves. Há também o hasteamento de bandeiras, execução do hino nacional, desfile militar e discursos de autoridades. No filme se vê a presença maciça de militares e também de grupos de crianças com uniforme escolar. No ano de 1976, outro filme mostra a vinda do general Ernesto Geisel a Belo Horizonte em virtude da assinatura de convênios para a implantação da Açominas. As cenas mostram o presidente

1. Sinopse do rolo conforme documentação não-filmica enviada pela Rede Globo Minas junto aos filmes que foram entregues ao Centro de Referência Audiovisual – CRAV (atual MIS-BH).

em desfile pela cidade, fazendo a revista de tropas e em compromissos no Palácio da Liberdade, além de trechos de seu discurso.

Em dezembro de 1977, o então senador Magalhães Pinto fala em entrevista à Rede Globo sobre a possível extinção do AI-5 (o Ato Institucional mais repressivo de toda a ditadura militar e do qual ele foi signatário) e sobre sua pré-candidatura à presidência do país. Uma reportagem de 1978 acompanha a chegada a Belo Horizonte do então candidato a presidente da República, o general João Baptista de Oliveira Figueiredo, que veio à capital para uma convenção do partido. Na chegada à cidade, ele responde perguntas de repórteres, como questões sobre o senador Magalhães Pinto, o presidente Ernesto Geisel, e também sobre sua polêmica declaração de que “o brasileiro não sabe votar”, o que ele rebate dizendo que apenas declarou que “o brasileiro precisa se instruir melhor para votar melhor”.

Há também manifestações da sociedade civil. Um filme de 16 de maio de 1975 chamado *Tradição Família Propriedade* aborda esta organização conservadora fundada em 1960 e que permanece atuante até hoje. As imagens mostram a bandeira da TFP com uma tarja de luto, em protesto contra o divórcio.

Vários filmes mostram um pouco das atividades estudantis no período, sejam protestos, greves, reuniões e ações nos DCEs das universidades da capital. O filme *Estudantes*, 14 de junho de 1968, traz algumas imagens mudas de alunos votando para eleição do novo presidente do DCE.

No rolo *Estudantes X Polícia*, de 30 de setembro de 1975, estudantes e um funcionário da Escola de Engenharia da UFMG relatam a perseguição e prisão arbitrária de alunos dentro da faculdade. Após os depoimentos, cenas mostram estudantes reunidos no pátio informando o ocorrido a outros alunos. A reportagem *Estudante engenharia preso*, de 09 de agosto de 1978, traz o relato do aluno Wilson Vieira Cândido, que foi preso quando chegava para a aula na Escola de Engenharia. O aluno foi levado à delegacia da rua Guajajaras e liberado após a intervenção do diretor da escola. As imagens mostram um cartaz de denúncia da prisão, assinado pelo Diretório Acadêmico dos Estudantes de Engenharia da UFMG, relatando que o aluno recebeu socos e pontapés na porta da escola antes de ser colocado no camburão da Polícia Militar.

O rolo *Bomba no DCE UFMG*, de 1º de novembro de 1975, traz imagens de homens do DOPS nas dependências do Diretório Central dos Estudantes realizando a busca de uma possível bomba que haveria ali, conforme denunciado por meio de um telefonema anônimo recebido pela Secretaria de Segurança Pública (SSP) e repassado ao reitor da univer-

sidade, professor Eduardo Osório Cisalpino. A bomba deveria explodir na sede social do DCE durante um debate sobre a quebra do monopólio estatal do petróleo, organizado pelos DCEs da UFMG e da Pontifícia Universidade Católica (PUC-MG). Os estudantes aceitaram que a perícia fosse feita pelos membros da Secretaria de Segurança desde que acompanhada por eles e pela própria reitoria.

A reportagem *Estudante expulso do país*, de 27 de fevereiro de 1978, apresenta uma entrevista com Eduardo Albuquerque, do diretório de estudantes, na qual ele explica que não há base legal para que um aluno estrangeiro do curso de Medicina perca seu visto e tenha que deixar o Brasil. Eduardo alega que o ato é apenas uma forma dos órgãos de segurança ameaçarem o movimento estudantil. Na parede ao fundo de onde é feita a entrevista, uma frase sintetiza uma das bandeiras do diretório: “pela anistia ampla e irrestrita”.

O filme *Anistia de 45 – Reunião e bomba*, de 19 abril de 1978, traz cenas da perícia chegando ao Colégio Santo Antônio e saindo com uma bomba desarmada. As imagens também mostram carros pichados supostamente pelo Grupo Anticomunista (GAC). A fita traz ainda os relatos de Therezinha Zerbini, presidente nacional do Movimento Feminino pela Anistia, e Helena Greco, presidente da seção mineira. Na sinopse que veio junto ao filme, há a informação de que uma reunião acontecia no colégio e depois foi transferida para o DCE da UFMG. A bomba que estava no colégio foi desarmada a tempo, mas a que foi colocada no DCE explodiu. Outra reportagem do mesmo dia (*DCE - Bomba explode*) traz imagens dos estragos causados pela explosão da bomba, que destruiu a gráfica do Diretório Central dos Estudantes. No início do filme, há uma imagem do DCE feita a partir da rua. Na fachada da sede, duas faixas denunciam o atentado sofrido: “Bomba explodiu aqui ontem” e “Suspeita-se que seja o GAC (?) (Grupo anticomunista) / Assembleia Universitária Hoje 20hs na FAFICH”.

No filme *Helena Greco - Prisões Estudantes*, de 15 de março de 1979, a ativista política denuncia prisões de estudantes em Belo Horizonte. Ela relata que ninguém sabe o motivo das prisões, mas as mesmas foram confirmadas no DOPS e na Polícia Federal (PF), e informa ainda que está na Assembleia Legislativa buscando esclarecimentos sobre os casos junto ao Superintendente da PF, o Secretário de Segurança e alguns parlamentares. No rolo *UFMG - Prisão de Estudantes*, de 16 de março de 1979, um aluno informa que o Instituto de Ciências Biológicas (ICB) está em greve. Ele relata que os alunos saíram em manifestação pelo *campus*, passaram pelo Instituto de Ciências Exatas (Icex) e convergiram para o restaurante setorial da universidade, protestando contra a prisão arbitrária da aluna

Fatinha, presidente do Diretório Acadêmico-ICB, detida pelo DOPS. Em imagens feitas dentro do restaurante universitário, chamado pelos estudantes de “bandejão”, os alunos batem às mesas entoando o grito “Abaixo a repressão”. Numa das falas, um aluno questiona a “abertura” proposta pelo presidente Figueiredo, dizendo que o discurso é um, mas na prática continuam “as prisões arbitrárias, o aparato repressivo, a apreensão de jornais, como o *Em Tempo*”, entre outras ações. Na assembleia dos estudantes, faixas trazem os escritos “Abaixo a ditadura”. Durante a reunião, os alunos falam sobre as tentativas de receber esclarecimentos quanto ao destino dos presos e o porquê das prisões. Informam ainda que o pedido de *habeas corpus* foi encaminhado visando a liberação dos alunos José Adão, Verteli e a Fatinha do ICB.

A fita *Sindicato Professores - Greve Professores - Prisões Colégio Dom Cabral*, de 25 de maio de 1979, aborda a prisão de seis estudantes realizada pelo DOPS na porta do colégio. Os alunos em questão apoiavam a paralisação dos docentes. Imagens mostram os estudantes remanescentes entoando gritos como “O estudante unido jamais será vencido” e “Colégio Dom Cabral, professor recebe mal”. A fita *Bomba explode no D.A. - Federal*, de 1º de setembro de 1978, traz imagens dos destroços causados pela bomba que explodiu no DA Medicina durante as eleições para o DCE da UFMG. Um representante do Diretório declara que os autores do atentado são os mesmos que colocaram bombas no jornal *Em Tempo*, na gráfica do DCE e na casa de dona Helena Greco, presidente da seção mineira do MFPA. Segundo o estudante, a bomba seria uma tentativa de impedir que eles realizassem eleições diretas para o DCE, o que teria sido uma conquista desde o ano de 1976, quando o Decreto nº 228², que estabelecia eleições indiretas para os DCEs no Brasil, passou a ser descumprido por parte dos estudantes.

O filme *Colégio Estadual Central - Greve Anistia*, de 27 de maio de 1980, apresenta a movimentação de estudantes em passeata pelas ruas da cidade, inclusive em frente à Secretaria de Educação. Eles pedem pela volta dos professores punidos pela greve. Já a reportagem *Colégio Estadual Central - Passeata*, de 31 de maio de 1980, traz imagens da passeata dos alunos do Estadual Central se manifestando contra a punição dos colegas

2. Decreto-Lei nº 228, de 28 de fevereiro de 1967, Artigo 7º: “O D.C.E. será eleito por voto indireto através do colegiado formado por delegados dos D.A., na forma por que dispuser o Estatuto da Universidade”.

que participaram da passeata anterior a favor dos professores demitidos em razão da greve. Sobre o mesmo tema há o rolo *Colégio Estadual Central - Passeata alunos*, de 04 de junho de 1980, com imagens que exibem um grupo de estudantes em manifestação. Em coro, eles gritam “abaixo a repressão”. O protesto era pela volta de colegas que haviam sido suspensos.

Além das prisões arbitrárias sofridas pelos estudantes, vários filmes apresentam outras ações da polícia e dão uma ideia do autoritarismo característico daquele período. Um ato da polícia que ganhou grande repercussão em Belo Horizonte à época foi a tortura do operário Jorge Defensor, que se desdobrou em aproximadamente 20 filmes-reportagens feitos entre setembro e outubro de 1977.

O DOPS também figura em diversos filmes existentes no acervo do MIS. No filme *Genival Tourinho - Prisões Populares*, de 09 de janeiro de 1979, o deputado Genival Tourinho denuncia dificuldades enfrentadas no DOPS no episódio da prisão de 8 estudantes, em que o advogado de defesa Geraldo Magela foi impedido de seu exercício profissional. O advogado pediu ajuda ao presidente da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), professor Raimundo Cândido, que também foi barrado no DOPS, junto com o deputado e o diretor da Faculdade de Direito da UFMG, professor Antônio Baracho. A fita *DOPS - Políticos visitam presos políticos*, de 23 de março de 1979, aborda a tentativa frustrada de visita aos presos Fatinha e Nelson Chaves dos Santos. Em entrevista, o deputado José Eudes, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) do Rio de Janeiro, informa que não foi possível ter acesso aos presos, mas que eles foram vistos à distância e estavam aparentemente bem. O parlamentar questiona a contagem do prazo de incomunicabilidade dos presos, e informa ainda que o encarregado em questão foi evasivo quanto ao prazo de libertação, visto que os mesmos ainda estavam sendo submetidos aos interrogatórios de praxe. José Eudes completa dizendo que ele e o Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA) continuariam na luta pela libertação dos presos e pelo direito das pessoas se organizarem e se manifestarem politicamente.

Há vários registros sobre a União dos Trabalhadores do Ensino (UTE) no primeiro semestre de 1980. Na fita *União dos Trabalhadores - Ensino - Greve Advertência*, de 24 de março de 1980, o professor Carlos Pereira dá uma entrevista falando sobre o motivo da greve e as ações do movimento. Já no filme *UTE - Secretário proíbe manifestação - Entrevista presidente UTE*, de 17 de abril do mesmo ano, o presidente da União – Luiz Soares Dulce – fala sobre a proibição de manifestação dos professores, conforme nota divulgada pelo Secretário de Segurança, coronel Armando Amaral. As imagens mostram a Praça Afonso Arinos com amplo contin-

gente policial e a concentração de professores na entrada da Faculdade de Direito. Há dois filmes do dia 25 de abril de 1980. No primeiro deles, intitulado *UTE - Testemunha da Prisão do Professor Carlão*, um homem alega ter visto a prisão do professor Antônio Carlos Pereira (o Carlão). A testemunha informa que o docente foi abordado com violência por dois policiais à paisana por volta das 18:20h nas proximidades da Assembleia Legislativa, sem que tivesse sido apresentado qualquer mandato. O outro rolo da mesma data, chamado *UTE - Comissão de deputados no DOPS*, relata a presença dos deputados Milton Lima e Genésio Bernardino no Departamento de Ordem Política e Social em virtude da prisão do professor Carlão. Em entrevista do lado de fora do DOPS, Lúcia Pereira, esposa de Carlão, informa que esteve com o marido e ele está bem. O deputado Genésio Bernardino diz que, segundo o Secretário de Segurança, os líderes dos professores deveriam comparecer para prestar depoimento por livre e espontânea vontade, e caso não o fizessem, poderiam ser presos e enquadrados na Lei de Segurança Nacional. O diretor do DOPS informou aos parlamentares que o professor Carlão foi enquadrado na referida lei, por “incitamento à greve dos professores e não por razões ideológicas”.

As discussões acerca da atuação da imprensa na cidade aparecem em vários registros existentes no acervo do MIS de BH. A fita *Jornal De Fato*, de 23 de janeiro de 1976, mostra o lançamento deste jornal alternativo na Casa do Jornalista. O periódico, em formato tabloide, teve 27 edições e circulou em Belo Horizonte de janeiro de 1976 a outubro de 1978 (LEMOS e SANTIAGO, 2013). O jornal abordava temáticas feministas, homossexualidade, cultura popular e, em sua segunda fase, artigos mais politizados.

O rolo *Jornal Em Tempo bombardeado*, de 18 de agosto de 1978, traz imagens da redação destruída, carros com estilhaços e demais danos causados pela explosão de uma bomba no periódico. Em uma das paredes da sede, uma pichação dá indícios sobre a autoria do ataque: “Viva o Brasil / GAC / MAC”³. O diretor do jornal, Betinho Duarte, fala sobre o atentado, que não foi o primeiro ato de violência sofrido. Em 28 de julho, a redação do *Em Tempo* (sucursal de Curitiba) já havia sofrido saques, depredações e pichações por parte do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Alguns

3. GAC era o Grupo Anticomunista e MAC era o Movimento Anticomunista.

dias depois, em 24 de agosto, há uma manifestação na Câmara Municipal em favor do jornal (*Jornal Em Tempo - Manifestação na Câmara*). As imagens mostram cenas do lado de fora da Câmara, onde manifestantes se agrupam sendo vigiados por um grande número de policiais. Do lado de dentro, são apresentados trechos de discursos durante uma sessão na plenária. Os manifestantes presentes gritam repetidamente em coro “Abaixo a Ditadura!”. João Batista Mares Guia, chefe de redação do jornal, fala de sua surpresa ao chegarem na Câmara Municipal e se depararem com um aparato policial “desproporcional”, que estaria ali apenas para intimidar a ação do grupo. Importante destacar que na edição de 26 de junho a 2 de julho de 1978 o jornal *Em Tempo* havia publicado uma lista com os nomes de 233 torturadores (MOTA, 2014).

No filme *Sindicato dos jornalistas - Debate - Liberdade de imprensa*, de 25 de abril de 1979, há cenas do evento realizado sobre o tema. Um dos entrevistados informa que está sofrendo um processo por crime contra a segurança nacional. No mesmo ano, no dia 07 de junho, o rolo *Washington Mello - Liberdade Imprensa* apresenta uma entrevista com o jornalista, que relembra o dia da liberdade de imprensa, e comenta que, embora a empresa jornalística possa não ser livre, o jornalista é. Na fita *Francelino Pereira - Entrevista sobre atentado Jornal Em Tempo*, de 10 de julho de 1979, o então governador de Minas Gerais fala que não admite nenhum ato de violência contra quem quer que seja, e alega já ter determinado ao Secretário de Segurança medidas imediatas para apuração do caso e punição dos responsáveis.

A reportagem *Prisão estudantes - Hora do povo*, de 12 de fevereiro de 1981, aborda as prisões de jovens que vendiam o periódico. Em entrevista, o estudante de Arquitetura Sérgio Correia dos Santos relata que logo teriam uma audiência com o Secretário de Segurança, na qual pretendiam solicitar ao mesmo explicações a respeito da ordem de proibição que ele deu impedindo que os jornais de oposição fossem vendidos na rua.

O acervo do MIS também traz diversos registros da efervescência cultural que permeava o período. São peças teatrais, apresentações musicais e lançamento de livros, entre outros exemplos. Numa entrevista de 10 de outubro de 1968, o ator belo-horizontino Jonas Bloch fala da montagem da peça *Numância*, de Miguel de Cervantes, em que ele atua com direção de Amir Haddad. Enquanto é entrevistado, ao fundo se vê uma faixa de apresentação da peça, onde está escrito *Numância* e o subtítulo “Ou ficar a pátria livre”. Conforme informações da *Enciclopédia Itaú Cultural* (2014) sobre a peça:

No espetáculo, o cerco dos romanos à cidade Numância é metaforizado no confronto entre o movimento estudantil brasileiro e as forças da repressão da ditadura. O cenário de Joel de Carvalho eleva-se sobre um palco giratório que exige alto investimento. Em novembro [de 1968] a peça estreia em Belo Horizonte com sucesso e já com temporadas marcadas em várias capitais brasileiras para o ano seguinte. Entretanto, como consequência do Ato Institucional nº 5 (AI-5), a peça é integralmente censurada e proibida de ser apresentada em todo o território nacional.

Na entrevista, Jonas Bloch fala ainda sobre a agressão a Norma Bengell, que havia sido raptada pelos militares; ações contra o espetáculo *Roda Viva*; tentativas de retaliação ao escritor Sérgio Porto, conhecido como Stanislaw Ponte Preta, e à música de Geraldo Vandré:

A agressão a Norma Bengell, a todos os espetáculos como *Roda Viva*, a tentativa contra Stanislaw Ponte Preta, que tentou lançar no país a expressão “democradura” e agora a música de Vandré, que fala das aspirações do povo, todas elas são manifestações... são proibições que bem caracterizam o estado de coisas em que vivemos. E parece que tudo aquilo que o povo pretende nesse país no momento será bloqueado. Mas um dia nós chegamos lá.

Após esta fala, o ator é questionado se não teme que a repressão atinja a peça *Numância*. Bloch responde que está ciente de que a peça possa ser alvo de ameaças, mas alega que eles têm um bom esquema de segurança para a mesma, sem entrar em detalhes sobre o que seria o referido esquema.

Duas matérias, respectivamente de 1970 e 1974, trazem no título o nome *Show Medicina*, tradicional espetáculo teatral dos alunos da Faculdade de Medicina da UFMG. Criado em 1954, o *Show* foi interrompido por vários anos pela censura, voltando a ser apresentado em 1986. A reportagem de 1974 mostra ensaios do grupo, e a de 1970, cenas da própria apresentação, ocorrida no Teatro Marília.

O rolo *Teatro - Tempo de Espera*, de 11 de março de 1977, apresenta cenas da peça, na época em cartaz no DCE da Universidade Católica. Há também uma entrevista com o diretor maranhense Aldo Leite na qual ele relembra a origem da peça e fala sobre o convite para apresentá-la em um festival internacional de teatro em Nancy, na França. A peça, que teve sua estreia nacional em 1976, aborda a falta de esperanças de uma

família pobre do Maranhão. Eles apenas reagem aos acontecimentos que se sucedem, tendo perdido o ânimo até para falar. A fita *Associação dos Artistas - Morte da Censura*, de 17 de agosto de 1978 traz imagens do “velório da censura”, ato simbólico realizado pela Associação na Praça Afonso Arinos, em frente à Escola de Direito.

Em abril de 1979, a peça teatral *Revista do Henfil*, de Henfil e Oswaldo Mendes, com direção de Ademar Guerra, se apresenta em Belo Horizonte. O filme que registra cenas do espetáculo mostra o momento em que o elenco homenageia o MFPA e dona Helena Greco, por sua importância na luta pelos direitos humanos.

O rolo intitulado *Teatro - Tudo Certo... Mas Está Esquisito*, de 12 de março de 1980, traz imagens da peça e uma entrevista com o diretor Rodrigo Leste que explica as razões da escolha deste nome para o espetáculo. Segundo ele, a história se passa em uma cidade cercada por montanhas, semelhante a um “curralzinho”, onde dois estudantes universitários se sentem sufocados pela moral conservadora do lugar. A fita *Teatro - Ascensão e Queda da Família Mineira*, de 25 de abril de 1980, apresenta imagens da peça e uma entrevista com o autor e diretor Ronaldo Boschi, falando sobre a história apresentada no espetáculo, que aborda os dramas pessoais de sete irmãs que dividem uma mesma casa, onde cada uma lida com os problemas de uma forma muito peculiar.

Em 28 de junho de 1980, Therezinha Rabêlo apresenta o livro *Memórias do Exílio*, em que seu marido, o jornalista José Maria Rabêlo, escreve um capítulo relatando o clima na cidade de Belo Horizonte nos primeiros tempos da ditadura que o levou ao exílio. O jornalista era diretor do jornal *Binômio*.

Há também vários filmes que abordam os movimentos pela anistia ocorridos na cidade. Na fita *Movimento Feminino Anistia - Desmentido*, de 12 de maio de 1978, a presidente do movimento, Helena Greco, fala sobre notas que foram espalhadas pela cidade em nome do movimento. Também aborda uma reunião com o governador objetivando a transferência de presos políticos. A reportagem *Movimento Feminista pela Anistia - Assembleia*, de 27 de outubro de 1978, traz cenas de uma reunião do movimento e uma entrevista com Helena Greco abordando os planos do comitê.

O filme *Movimento feminino para anistia - Avenida Afonso Pena - Pancadaria*, de 05 de janeiro de 1979, aborda a explosão de bombas e a repressão policial à manifestação ocorrida no centro da cidade. Em outra reportagem do mesmo dia, intitulada *Movimento brasileiro para anistia*, Alberto Duarte, presidente do movimento, fala sobre providências que serão tomadas em relação à ação policial que dissolveu a referida mani-

festação na avenida Afonso Pena, resultando na prisão de manifestantes, apreensão de faixas e megafones.

No rolo *Anistia - Debate Faculdade de Direito*, de 23 de março de 1979, são apresentadas cenas de um debate realizado na faculdade, além de uma entrevista com o então deputado José Eudes, do MDB do Rio de Janeiro, falando sobre aspectos da anistia irrestrita. O filme *Exilados Mineiros - Retorno*, de 04 de abril do mesmo ano, apresenta imagens feitas no aeroporto da Pampulha mostrando o retorno dos exilados Lúcia Martins de Oliveira e Evandro Afonso Nascimento, com entrevistas e cenas do reencontro com amigos e familiares.

A reportagem *Movimento feminino pela anistia / Ato público com ex-presos políticos*, de 19 de abril de 1979, traz imagens de uma atividade onde ex-presos políticos falam a uma plateia. Conforme informações da ficha de catalogação, dentre os ex-presos estão Cecílio Emigdio Saturnino e Cleber Maia. Cecílio relata ter sido encaminhado ao DOPS em Belo Horizonte, onde sofreu torturas no pau de arara, choques e espancamentos. Cleber Maia discorre sobre as fases da tortura, sendo a primeira delas quando os órgãos policiais tentam extrair confissões dos presos. O segundo momento da tortura seria quando identificam o prisioneiro como uma pessoa perigosa. Em seguida, o ex-presos político Porfírio de Souza aponta os nomes dos homens que o torturaram durante o tempo em que ficou na cadeia, inclusive o nome de seu torturador no DOPS em BH.

Apresentamos, assim, uma amostra dos registros existentes no acervo do Museu da Imagem e do Som que foram produzidos durante a ditadura militar na capital de Minas Gerais. Há ainda muitos outros filmes já localizados pelo levantamento que deu origem ao trabalho aqui exposto. E, à medida que o acervo é processado dentro da instituição e a catalogação tem andamento, novos elementos deste conjunto vão sendo identificados e colocados à disposição dos consulentes. Ao manter este acervo preservado e disponível para o público, o MIS fomenta outras possibilidades de pesquisa sobre o período, e ajuda a manter viva a memória dos personagens e acontecimentos que marcaram o contexto da ditadura em Belo Horizonte.

- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL.** Teatro Experimental. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo518675/teatro-experimental>. Acesso em: 20 de jul de 2016.
- GERVAISEAU, Henri Arraes.** *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.
- LEMONS, Cândida Emília Borges; SANTIAGO, Magda de Lima.** *De Fato*: jornal construído entre um sonho e a amarga realidade. In: 9º ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2013, Ouro Preto. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-alternativa/de-fato-jornal-construido-entre-um-sonho-e-a-amarga-realidade>. Acesso em: 20 de julho de 2016.
- MORETTIN, Eduardo.** O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.
- MOTA, Thaís.** *BH foi a capital dos atentados terroristas durante a ditadura e a redemocratização*. Minas Livre - Liberdade e Informação. Belo Horizonte. 2014. Disponível em: <http://minaslivre.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=1264#.V5MumfkrKUK>. Acesso em: 20 de julho de 2016.
- STARLING, Heloisa Maria Murgel.** *Os senhores das Geraís*: os novos incondidentes e o golpe militar de 1964. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.



Ficha Técnica

Organizadores

Carolina Dellamore, Gabriel Amato e Natália Batista

Textos

Anita Leandro, Bruno Vinícius de Moraes, Carolina Dellamore, Davi Aroeira Kacowicz, Débora Raiza Carolina Rocha Silva, Gabriel Amato Bruno de Lima, Isabel Cristina Leite, Juliana Ventura de Souza Fernandes, Marcella Furtado, Marcus Vinicius Costa Lage e Natália Batista

Projeto gráfico

Rafael Amato

Revisão

Carolina Dellamore, Gabriel Amato e Natália Batista

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

© Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018

D615 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.

256 p.: 21 cm.

Inclui bibliografias.

ISBN: 978-85-54944-04-9.

1. Brasil – História – 1964-1985. 2. Brasil – História – 1964-1985 – Historiografia – 3. Documentário (Cinema) - Brasil. 4. Política e cultura - Brasil. I. Dellamore, Carolina. II. Amato, Gabriel. III. Batista, Natalia Cristina.

CDD: **981.063**

CDU: **94(81)**

Realização:



Fontes: PT Serif, F Grotesk

Papel: Pólen soft 80g/m²

Tiragem: 300

Gráfica: Formato, 2018

