



A ditadura militar “por” e “entre” mulheres: o cinema contra o apagamento histórico em *Retratos de Identificação* e *Setenta*

The Military Dictatorship “By” and “Among” Women: The Cinema Against Historical Obliteration in Photos of Identification and Seventy

Anna Karina Castanheira Bartolomeu

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
annakarina.ufmg@gmail.com

Roberta Veiga

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
roveigadevolta@gmail.com

Letícia Marotta

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
leticiamarotta@gmail.com

Resumo: A proposta desse artigo é investigar em que medida o cinema, ao rememorar um momento histórico violento, como a ditadura civil-militar brasileira, é capaz de – através da pesquisa dos arquivos, da montagem dos vestígios, e da mise-en-scène nos testemunhos – reescrever a história oficial e reconstruir a memória daqueles que resistiram às formas de opressão e tortura do período. Focando na análise das estratégias formais e narrativas dos filmes *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, e *Setenta* (2014), de Emilia Silveira, interessa particularmente como essa escrita cinematográfica a contrapelo aciona estética e politicamente o feminino.

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

Abstract: This paper investigates to what extent films, when they recollect violent historical episodes, such as the Brazilian civil-military dictatorship, are capable of rewriting the official history, by means of achieve research, vestige montage and mise-en-scène of testimony, and reconstruct the memory of those who resisted to oppression

and torture during that period. By focusing on the analysis of the formal and narrative strategies of *Identification Photos* (2014), by Anita Leandro, and *Seventy* (2014), by Emilia Silveira, the paper highlights how against-the-grain filmic writing activates, aesthetically and politically, the feminine.

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

1 A história duplamente contrariada pelo cinema

No dia 17 de abril de 2016, domingo em que o país parou para acompanhar, ao vivo, a votação do pedido de impeachment da primeira mulher a ser eleita presidenta do Brasil, Dilma Vana Rousseff, um deputado federal foi capaz de dedicar o seu voto ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, primeiro oficial a serviço da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) declarado publicamente torturador, em decisão histórica confirmada pelo Superior Tribunal de Justiça em 2014. Ustra, “o pavor de Dilma Rousseff”, conforme o deputado o alcunhou naquele voto, comandou o DOI-CODI¹ de São Paulo, entre 29 de setembro de 1970 e 23 de janeiro de 1974, no período mais violento do regime. Naquele que era um dos mais temidos órgãos do aparato de repressão da época, centenas foram torturados e 50 pessoas morreram, como registrado em relatórios elaborados pelo próprio coronel. Que o deputado não tenha sofrido maiores conseqüências por fazer o elogio a um torturador em rede nacional, e que, como sabemos, ele tenha sido eleito Presidente da República em 2018, são fatos que evidenciam o quanto as narrativas sobre aquele período da história brasileira continuam em disputa.

É fato que, durante a ditadura civil-militar, agentes do Estado torturaram não apenas aqueles que tomaram o caminho da luta armada, movimento que se intensificou diante do fechamento progressivo do regime.² Militantes das organizações sociais, de partidos e sindicatos,

¹ Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna, órgão subordinado ao Exército.

² A ditadura valeu-se de um aparato legal próprio, progressivamente criado para inviabilizar qualquer oposição, pelas vias institucionais ou fora delas. Foram editados 17 atos institucionais, leis complementares e outros instrumentos jurídicos. São exemplos: o Ato Institucional nº 1, de 1964 (que dava ao governo militar o poder de alterar a Constituição de 1946, suspender direitos políticos, cassar mandatos legislativos e demitir, colocar em disponibilidade ou aposentar compulsoriamente qualquer pessoa que tivesse “tentado contra a segurança do País”); o Ato Institucional nº 2, de 1965

advogados, religiosos – há inúmeros casos documentados de tortura infligida a pessoas que nunca pegaram em armas. Também é fato que a tortura sempre existiu no Brasil e continua a ser tolerada, como bem sabem pobres, negros e índios. Mas, sob o estado de exceção, banaliza-se ainda mais a violência de seus agentes e a perversidade desses atos se aprofunda enquanto o arbítrio se impõe. Segundo dados compilados pelo projeto *Brasil Nunca Mais*,³ já em 1964, foram denunciados 203 casos de tortura de opositores ao regime, antes que ocorresse qualquer tipo de ação armada por parte das organizações políticas que foram forçadas à clandestinidade com o golpe. E se, entre os 50 mortos registrados nos relatórios de Ustra, podem haver aqueles que morreram em combate,⁴

(que aumentou em cinco o número de juízes ao Supremo Tribunal Federal, para que fossem indicados novos membros alinhados aos militares, dissolveu os partidos políticos existentes e estabeleceu que o presidente poderia decretar estado de sítio por 180 dias sem consultar o Congresso); a Lei de Segurança Nacional, de 1967 (cujo objetivo era criar os instrumentos para repressão); o Ato Institucional nº 5, de 1968 (que concedeu ao governo os poderes de cassar mandatos, intervir em estados e municípios, suspender direitos políticos de qualquer pessoa, além de ter colocado em recesso o Congresso Nacional por tempo ilimitado e ter suspenso o *habeas corpus* para crimes políticos); o decreto-lei nº 477, de 1969 (que visava impedir manifestações políticas nas Universidades); etc.

³ O projeto *Brasil Nunca Mais* foi desenvolvido de forma clandestina, no período de 1979 a 1985, com o objetivo de extrair dos autos processuais registrados pelo Superior Tribunal Militar os dados referentes a denúncias de crimes de tortura e morte cometidos pelos órgãos de repressão. Tendo à frente os religiosos Dom Paulo Evaristo Arns, o Rabino Henry Sobel e o Pastor Presbiteriano Jaime Wright, uma equipe de voluntários contabilizou 1.843 pessoas “que ousaram descrever os suplícios de que foram vítimas, os modos e os instrumentos de tortura, os locais, a assistência médica e os nomes dos torturadores, e tiveram suas palavras consignadas aos autos processuais pela própria voz autorizada do Superior Tribunal Militar”, o que permite “constatar que, no Brasil de 1964 a 1979, a tortura foi a regra, e não a exceção, nos interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do Regime Militar” (*Brasil Nunca Mais*, tomo 5, vol. 1, p. 8). Vale ressaltar que esses são casos de denúncias efetivamente feitas, sendo incalculável o número de pessoas que optaram por se calar, por coação e medo. Disponível em: <https://www.documentosrevelados.com.br/livros/brasil-nunca-mais-livro-na-integra/>. Acesso em 23 de março de 2019.

⁴ Em maio de 2013, na sessão pública para tomada de seu depoimento na Comissão Nacional da Verdade, o Coronel Ustra foi confrontado aos seus relatórios de outubro e de dezembro de 1973, documentos considerados confidenciais quando produzidos e

muitos foram assassinados com o emprego de técnicas de tortura as mais medievais, seja nas dependências do DOI-CODI, em outros órgãos ou centros clandestinos da repressão. Muitos mais sobreviveram e carregam, no corpo e no espírito, as marcas das agressões e sevícias que sofreram.

Com a Lei de Acesso à Informação (LAI),⁵ promulgada em 2012, o enorme conjunto de documentos produzidos pelo aparato repressivo no período ditatorial passou a ser acessível aos pesquisadores, exatamente quando se avizinhava o aniversário de 50 anos do golpe de 1964 e ganhava volume a produção de livros, programas de televisão, matérias de jornal, filmes, etc., sobre o assunto. Apesar disso, esses arquivos permanecem relativamente pouco conhecidos, desorganizados e dispersos. Há neles ainda muitas histórias a serem contadas, muitos vestígios capazes de desmontar versões oficiais difundidas pelos militares, na época, sobre inúmeros casos e de comprovar os crimes cometidos.

O cinema mostra-se um mecanismo potente na produção dessa contra-história, na medida em que, ao acolher os arquivos produzidos pelo regime, pode, através da montagem, reverter o sentido original de sua produção, a serviço da repressão, e dispô-los de maneira a extrair de sua precariedade, de sua condição de resto, algo da história daqueles que foram vencidos. Daí sua importância, enquanto dispositivo de rememoração, na retomada de um passado apagado e na construção das sensibilidades das novas gerações que não viveram os tempos da ditadura e que estão expostos, no Brasil atual, ao negacionismo⁶ acerca da violência militar da época.

hoje depositados no Arquivo Nacional. O coronel alegou que todas as vítimas foram mortas em combate. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pWsv4EndpfY>. Acesso em: 23 mar. 2019.

⁵ A LAI entrou em vigor no dia 16 de maio de 2012. Consiste em uma lei federal que assegura o direito fundamental previsto na Constituição de 1988 de acesso às informações produzidas ou armazenadas por órgãos e entidades da União, Estados, Distrito Federal e Municípios. Foi promulgada pela Presidente da República Dilma Rousseff.

⁶ Tomamos aqui a noção de “negacionismo”, originalmente vinculada à negação do Holocausto, de forma mais livre, para nos referir aos discursos percebidos nos últimos anos que recusam a existência da tortura e do assassinato de presos políticos por parte de agentes do Estado durante a ditadura civil-militar brasileira ou, em sua versão mais radical, recusam até mesmo a ideia de que houve uma ditadura no país entre 1964-1985.

É justamente, a partir dessa potência cinematográfica, na tentativa de contribuir para a reparação⁷ de um dano histórico e de tentar revelar como passado e presente estão próximos, que abordamos aqui dois filmes que recorrem aos arquivos da ditadura militar e cuja produção foi contemporânea à Lei de Acesso à Informação. *Retratos de identificação* e *Setenta*, ambos de 2014, foram realizados por cineastas mulheres – Anita Leandro e Emilia Silveira – e, cada um a seu modo e intensidade, rememoram o passado de militância de sujeitos aprisionados e torturados pelo aparato militar, tocando ora com mais ênfase ora sutilmente as especificidades da atuação feminina na luta contra a ditadura.

Nesse sentido, segundo a expressão benjaminiana, o cinema “escova a história a contrapelo”⁸ duplamente. A história oficial é contrariada, primeiramente, porque os filmes trazem à tona a memória dos vencidos, rastreando a trajetória daqueles que, na tentativa de resistir ao autoritarismo, tiveram suas vozes caladas e suas existências profundamente feridas ou eliminadas pela máquina de repressão do Estado. Do ponto de vista político, os filmes, eles próprios, constituem resistência, uma vez que, como pontua Michel Löwy, se “deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão” (LÖWY, 2005, p. 74).

A segunda contrariedade concerne à presença nos filmes da voz e da imagem de vítimas historicamente emudecidas e apagadas: a das mulheres, que buscaremos perscrutar mais detidamente. Portanto, não se trata de enfrentar apenas a opressão do regime, mas também a do machismo que o constitui e o paramenta com formas específicas de tortura contra o corpo e a moral feminina. Essa segunda retomada contrariada da história pela participação da mulher se dá por meio das personagens femininas e pelo olhar cinematográfico das realizadoras que, entre tantas outras cineastas mulheres, trazem o debate sobre a ditadura para o centro

⁷ A noção de reparação aqui não se refere ao sentido de conserto ou ressarcimento da injustiça histórica, uma vez que não se pode restaurar um dano vivido no passado. O sentido aqui evocado se refere à possibilidade de retratação, de prestação de contas, junto a sociedade contemporânea e a comunidade de sobreviventes de um trauma histórico. Juridicamente, tal retratação pode incluir a satisfação de garantias de não repetição, que envolvem a investigação dos fatos, desculpas oficiais e sentenças que visam recuperar a dignidade das vítimas, a revelação da verdade, entre outras.

⁸ Cf. BENJAMIN, 1994.

de seu trabalho, no mesmo período em que os arquivos da época são abertos, influenciadas diretamente ou não por tal retomada.⁹

Em sentido semelhante ao que reivindica a voz e o corpo das mulheres como constituintes da história das resistências, podemos lembrar a perspectiva de Jacques Rancière (1996), para quem a política se funda num dano, numa fratura social, primeira: a divisão entre as partes e as parcelas que essas partes têm direito. Se podemos pensar nos pobres como aqueles que não possuem a parcela de bens materiais a que tem direito e por isso são excluídos da cena pública e de suas disputas, há aqueles que são excluídos porque suas palavras e seus corpos nunca foram contadas socialmente. O cinema, ao instituir instâncias de enunciação, portanto, um espaço de visibilidade e escuta, pode expor esse dano social e promover uma recontagem das partes, ou seja, contar aqueles que foram historicamente invisibilizados e emudecidos no litígio por sua parcela na definição do sensível. Ao incluir os “sem-parcela” na escrita da história, como as mulheres (e) vítimas da ditadura militar, o cinema rompe uma ordem policial¹⁰ - aquela que define o que deve ser visto, ouvido e sentido em determinado tempo - e funda a cena política.

Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados, e instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano que nada mais é que o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo ‘entre’ eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 1996, p. 40)

⁹ Entre outros filmes produzidos por cineastas mulheres pós-abertura dos arquivos, estão: *Mariguela* (Isa Grinspum, 2012), *Repare Bem* (Maria de Medeiros, 2013), *Verdade 12.528* (Paula Sacchetta e Peu Robles, 2013), *Atrás de Portas Fechadas* (Danielle Gaspar e Krishna Tavares, 2014), *Galeria F* (Emilia Silveira, 2016) e *Torre das Donzelas* (Susanna Lira, 2018).

¹⁰ “[...] a atividade política é sempre um modo de manifestação que desfaz as divisões sensíveis da ordem policial ao atualizar uma pressuposição que lhe é heterogênea por princípio, a de uma parcela dos sem-parcela que manifesta ela mesma, em última instância, a pura contingência da ordem, a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante” (RANCIÈRE, 1996, p. 43).

Na resistência ao regime militar, é impossível não reconhecer a importância das mulheres. O protagonismo feminino deu-se de várias formas: da participação em movimentos estudantis, clubes de mães, partidos e sindicatos, à luta armada. Através da militância elas desafiavam o lugar passivo ao qual foram historicamente submetidas, ultrapassando a função de dona de casa e crescendo à função de mãe e esposa uma orientação política, a exemplo do Movimento Feminista pela Anistia (MFPA), criado em 1975 (quando o governo militar já havia feito milhares de prisões e mortes, e acabado com a guerrilha urbana). Composto por muitas esposas e mães, cujos maridos e filhos estavam desaparecidos, exilados ou tinham sido torturados, o MFPA foi fundado pela ex-presa política, ativista e advogada de direitos humanos, Therezinha Zerbini, que junto a mais oito mulheres, elaboraram o “Manifesto da Mulher Brasileira em favor da Anistia”:

Nós, mulheres brasileiras, assumimos nossas responsabilidades de cidadãs no quadro político nacional. Através da história, procuramos o espírito solidário da mulher, fortalecendo aspirações de amor e justiça. Eis porque nós nos antepomos aos destinos da nação, que só cumprirá a sua finalidade de paz, se for concedida a Anistia Ampla e Geral a todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção. Conclamamos todas as mulheres, no sentido de se unirem a este movimento, procurando o apoio de todos os quantos se identifiquem com a ideia da necessidade da anistia, tendo em vista um dos objetivos nacionais: a união da Nação! (ZERBINI, 1979, p. 27)

Para as mulheres, participar dos movimentos políticos contra o regime militar significava assumir riscos ainda maiores, ao desafiar relações de poder as quais estavam submetidas há séculos. Como diz Miriam Goldemberg:

Falar de mulheres militantes implica falar de mulheres exiladas, perseguidas, presas, torturadas, assassinadas. Mulheres que tiveram suas vidas profundamente afetadas por acompanharem seus companheiros, maridos, filhos e pais. Mulheres que abandonaram os estudos ou perderam seus trabalhos, que se afastaram de seus amigos e de suas famílias. Mulheres que não puderam ter filhos ou os tiveram na clandestinidade, na mais absoluta precariedade e solidão. Mulheres que foram obrigadas a se separar de seus filhos. Mulheres que tiveram suas casas

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

Nessa dupla contra-história (a história da resistência e a resistência das mulheres à ditadura)¹¹, garantir que as vozes e a experiência femininas ganhem espaço é ampliar a perspectiva histórica e também epistemológica, ou seja, do ponto de vista do saber que nos constitui subjetiva e coletivamente. Nesse sentido, a contribuição desses filmes – nos quais o papel da mulher na resistência é destacado – não se dá somente para a construção da democracia, mas ainda para um entendimento da igualdade de gênero que vai além de uma pauta identitária. Trata-se de uma política de constituição dos saberes sobre a própria história, saberes esses invisibilizados pelo sistema patriarcal dominante.

2 Rememoração: vestígios e *mise-en-scène*

Os filmes *Retratos de identificação*, de Anita Leandro, e *Setenta*, de Emilia Silveira, utilizam de estratégias narrativas e rememorativas distintas para abordar o período da ditadura civil-militar brasileira.

Retratos de identificação é um dos raros filmes brasileiros sobre a ditadura fruto de uma pesquisa de fôlego nos arquivos policiais e militares. Todos os documentos utilizados vieram dos acervos das polícias políticas do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro – APERJ e do Superior Tribunal Militar. Durante quatro anos (2010-2014), a diretora Anita Leandro escavou e selecionou documentos textuais e fotografias que pudessem ser utilizados para recuperar a história da prisão de três militantes que integraram a luta armada naquele período: Antônio Roberto Espinosa, comandante nacional da VAR-PALMARES, Chael Charles

¹¹ Conferir Veiga (2017).

Schreier e Maria Auxiliadora Lara Barcellos, da mesma organização. Ao adotar como fio condutor a trajetória de Maria Auxiliadora, a Dora, o documentário incorpora também o depoimento de Reinaldo Guarany, da Aliança Libertadora Nacional (ALN), seu companheiro no exílio. A história desses personagens, presos muito jovens (Dora, com 24 anos, e Chael e Espinosa, com 23 anos), será contada então através dos vestígios de sua passagem pelos órgãos da repressão, produzidos por seus próprios algozes. O filme dedica tempo a esses materiais, os recorta, sublinha as informações importantes, o que permite aos espectadores examiná-los detidamente, guiados pela montagem de ritmo contido.

Dentre o material pesquisado, a diretora Anita Leandro vai tirar partido da intensa produção fotográfica da polícia, que registrava os investigados e prisioneiros políticos em diferentes situações. Ao refletir sobre o trabalho, ela explicou sua perspectiva ao lidar com essas imagens:

Nesse documentário, as fotografias produzidas pela polícia foram abordadas em sua dimensão testemunhal, como protagonistas da história. Tínhamos a intuição de que, estudadas com atenção, elas poderiam revelar aspectos do dispositivo de controle que as produzira. Grande parte do material fotográfico reunido na pesquisa para o filme era, até então, desconhecida, inclusive por parte da Comissão Nacional da Verdade e dos próprios pesquisadores desse período, mais fortemente interessados pelas informações contidas nos documentos textuais. A montagem do filme foi, então, pensada com o objetivo de socializar uma documentação cujo acesso ainda era bastante limitado, meio século depois do golpe militar. (LEANDRO, 2016, p. 104)

Na centralidade concedida aos arquivos e, especialmente, às imagens fotográficas, em geral menos exploradas pelos pesquisadores, a cineasta aproxima-se de um princípio metodológico caro a Walter Benjamin: a de que não se deve distinguir entre os grandes e os pequenos acontecimentos. Para o filósofo, é preciso ter atenção aos resíduos, aos restos, às “cristalizações mais humildes da existência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 156), vestígios que exigem do historiador consciente um esforço de interpretação.

Em sua leitura de Benjamin, Didi-Huberman (2011) aponta aí a necessidade de uma dupla arqueologia: à arqueologia material, dedicada aos vestígios, associa-se uma arqueologia psíquica,

presidida pela memória. Pois na ‘revolução copernicana’ que ele [Benjamin] reivindica para a história, o passado não é tratado como ‘fato objetivo’, mas como ‘fato de memória’, tanto psíquico quanto material. (BARTOLOMEU, 2016, p. 96)

Anita Leandro vai utilizar o material de arquivo de forma estratégica durante as filmagens dos depoimentos de Espinosa e Reinaldo. Nesse primeiro momento, ela decide não fazer perguntas e apenas apresenta a eles os documentos e as imagens que conseguiu reunir, em ordem cronológica. Muitas fotografias eram desconhecidas dos entrevistados, como Espinosa revela ao receber um dos tantos retratos de identificação que registraram suas idas e vindas entre as prisões: “– essa eu não conhecia...”. A fala de Espinosa deixa implícito que ele conhecia outras. Provavelmente esse retrato não constava dos inquéritos a que ele teve acesso: é resto entre os restos. Mesmo em sua precariedade, ao acionarem o trabalho da memória, tais vestígios fazem com que o passado venha ao nosso presente, alcançando espaços e tempos para além do instante da tomada fotográfica, nas vizinhanças da imagem. É assim que Espinosa lembra da calça que lhe seria devolvida apenas quando foi transferido para São Paulo, meses depois, e “que parava em pé” de tanto sangue endurecido; Reinaldo, quando vê a fotografia do grupo dos 70 presos políticos trocados pelo embaixador suíço, do qual ele e Dora faziam parte, conta detalhes dos dias em que passaram alojados no aeroporto, antes de serem levados ao Chile.

Um segundo momento do trabalho com os vestígios acontece na montagem, quando a escrita do filme efetivamente se faz. Nesse ponto, cristaliza-se o gesto marcante, já presente na pesquisa e na filmagem dos depoimentos, que é o da reconstituição cronológica de um recorte temporal bastante preciso: de 21 de novembro de 1969, quando Dora foi presa com Espinosa e Chael, a 1º de junho de 1976, dia em que ela se matou, em Berlim, depois de passar um período internada em uma clínica psiquiátrica. Os rastros encontrados nos arquivos serão conjugados, em montagem cruzada, aos depoimentos de Espinosa e Reinaldo (colhidos no presente do filme) e também a trechos de dois documentários que registraram (no passado) o relato de Dora sobre a prisão logo que chegou ao exílio no Chile: *Não é hora de chorar* (Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, 1971) e *Brazil: a report on torture* (Saul Landau e Haskell Wexler, 1971).

Na primeira parte do filme, principalmente, dedicada ao episódio da prisão de Dora, Chael e Espinosa, prevalece a dimensão indicial do material de arquivo que, articulado aos depoimentos, traz à tona os achados da diretora sobre aquele acontecimento. É o caso dos negativos dos retratos dos três guerrilheiros encontrados durante a pesquisa, até então desconhecidos. Aqui, a propriedade de atestação das imagens fotográficas é convocada para afastar, definitivamente, a versão dada pelos militares para a morte de Chael, de que ele teria sofrido ferimentos letais em combate, no momento de sua captura.¹² Enquanto nas fichas policiais dos três, os retratos têm o enquadramento fechado, padrão das fotos de identificação, de frente e de perfil, os negativos a partir dos quais eles foram copiados trazem planos mais abertos, que mostram mais de seus corpos. O desleixo e a confiança com que os agentes da repressão realizavam os registros, sem se preocupar em esconder seus crimes, fizeram com que as fotografias tomadas nas dependências do DOPS carioca revelassem mais do que deveriam: o corpo de Chael, nu da cintura para cima, sem qualquer ferimento aparente. No filme, a leitura do laudo de autópsia montada com esse retrato não deixa dúvidas de que Chael morreu em consequência de torturas bárbaras que sofreu na prisão. Um outro exemplo é o retrato de Dora machucada, com a mesma roupa com a qual foi presa (e que vimos na primeira foto que dela aparece no filme), confirmando seu relato de que foi torturada naquele dia.

Percebemos, então, a forma como Anita revela a perspectiva dos algozes ao trazer à tona os arquivos por eles produzidos e, com esse mesmo gesto, força o dispositivo disciplinar, de identificação e incriminação, a dobrar-se sobre si mesmo para revelar através da montagem – a relação entre as imagens e entre os testemunhos, os recortes e tempo de exposição das fotografias – a natureza vil e desumana da repressão policial durante o regime ditatorial.

Se, em *Retratos de identificação*, o que dispara o filme é o achado dos arquivos que potencialmente poderiam escrever a história cruzada de quatro personagens presos e torturados durante a ditadura, em *Setenta*, o motor é um acontecimento histórico específico no qual as vidas de 70 militantes se cruzam de uma só vez. No primeiro, trata-se de um recorte mais específico e incisivo porque entre poucos personagens e dedicado aos arquivos, o que faz com que a cineasta possa e deva durar mais nas

¹² Cf. LEANDRO, 2015.

imagens que chamam aquelas vidas e nas relações intersubjetivas de umas com as outras – mediada principalmente pela figura de Dora – em tempos diferentes da história de militância e da luta armada. No outro, trata-se de um recorte bem mais amplo do ponto de vista de personagens, menos conduzido pelos arquivos da polícia, porém manuseando esses e outros com certa aleatoriedade e fins mais ilustrativos, o que leva a uma atenção maior aos testemunhos, compondo assim um mosaico de muitas vozes, histórias de vida e diferentes materiais.

Esse motor do dispositivo de *Setenta* é um evento marcante da ditadura civil-militar brasileira, considerado como uma “vitória” da guerrilha armada, no qual 70 presos políticos foram libertos em troca do embaixador suíço, Giovani Enrico Bucher, sequestrado em dezembro de 1970. Esses militantes reuniram-se todos de fato no dia 13 de janeiro de 1971, quando embarcaram juntos num vôo em direção ao Chile, onde ficariam exilados até o golpe militar sofrido, em 11 de setembro de 1973, pelo então presidente Salvador Allende. Ainda que o eixo agenciador do filme seja um acontecimento, e o cruzamento entre os personagens seja, portanto, por ele garantido – juntos os militantes se tornaram uma coletividade reconhecida como “os 70” –, o filme não deixa de abrir várias camadas temporais para além do fato em si. Ou seja, através de testemunhos dos 18 personagens que o filme acolhe¹³ e das imagens de arquivos, outras relações entre eles vão sendo tecidas: a participação no mesmo grupo de guerrilha; o compartilhamento do mesmo período nas prisões do DOPS; a espera pelo embarque dentro de um camburão fechado na porta do aeroporto; o exílio; a produção conjunta de filmes de urgência feitos no Chile e na Europa com vistas a denúncia da tortura no Brasil; e ainda não só a fuga para Europa, após o golpe contra Allende, mas um pouco da vida clandestina em vários países europeus.

Entretanto, na medida em que o filme, a partir do sequestro do embaixador suíço, interpela suas personagens do ponto de vista do

¹³ A diretora Emilia Silveira esteve presa durante a ditadura, por dois anos, e foi casada com Marco Maranhão, um dos personagens de *Setenta*. Em entrevista concedida em 2017, Emilia relatou que o ex-companheiro, aparentemente uma pessoa alegre, adaptada à sociedade, casado novamente e pai de um filho, havia se suicidado dois anos antes, atirando-se do décimo andar de um hotel, no mesmo dia em que ela iniciava as filmagens de *Galeria F*, também dirigido por ela. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/quem-ficou-anos-presos-jamais-sera-mesmo-diz-diretora-de-galeria-f-21137022>. Acesso em: 29 mar. 2019.

envolvimento histórico com a resistência ao regime militar, o mesmo mecanismo mnemônico que aciona os ideais comuns, as sequelas das torturas, os amigos assassinados, as lutas travadas, abre-se para a vida privada de cada um: as relações com os filhos, as perdas, os relacionamentos amorosos e casamentos, a família. Tais testemunhos são intercalados e as narrativas ilustradas por materiais de arquivo mais variados do que aqueles usados em *Retratos de identificação* que, como dito, concentra-se nos documentos gerados pela polícia do regime militar. Ao contrário do filme de Anita Leandro, em *Setenta* as fotos de identificação policial de alguns dos ex-prisioneiros aparecem apenas no começo do filme, e os documentos oficiais e relatórios são menos explorados e passam rapidamente. Talvez a diferença maior em termos de natureza dos arquivos usados no filme de Emilia Silveira esteja nas fotos de álbum de família – materiais esses que não aparecem em *Retratos* – que entram como que para encarnar aqueles corpos políticos, marcados por uma vida sempre tensa, da luta armada à clandestinidade, pelo turbilhão de estar entre prisões, perseguições e fugas de um país para outro, na experiência mais ordinária e palpável de um sujeito comum, concedendo a elas uma singularidade qualquer.¹⁴

A montagem em *Setenta* impõe um ritmo frenético ao espectador, semelhante ao do telejornalismo no qual as notícias precisam ser velozes. Não à toa, o filme acompanha de perto as reportagens impressas da época, concernentes à troca dos 70 prisioneiros pelo embaixador, que intercalam os depoimentos, indicando sem cessar o passar dos dias

¹⁴ O *ser qualquer* para Giorgio Agamben (2013, p. 35- 40) não pode ser definido por nenhuma propriedade, seja ela conceitual ou identitária, mas é tomado em sua singularidade, *tal qual é*, fora de atributos que o defina como pertencente a um conjunto. “Porque não há em sua comunidade uma propriedade que lhes esteja acima e que lhes imponha, desse modo, um destino histórico a cumprir, às singularidades quaisquer não cabe nenhuma tarefa a realizar [...] encontram-se eximidas de qualquer papel numa suposta obra comum pela qual devam lutar. Não há compromisso algum com qualquer destino a perseguir, como tampouco haveria uma origem que se lhe atribuísse o dever de preservar ou, se perdida, resgatá-la”. Porém, “se a singularidade qualquer não é nem deve realizar nenhuma essência, nenhuma obra, nenhum destino, isso não significa que não seja, ou que não deva ser alguma coisa. Há, pelo contrário, algo que ela é e tem de ser, “mas este algo não é uma essência, não é, aliás, propriamente uma coisa: *é o simples fato da própria existência como possibilidade ou potência*” (BRANDÃO; LUZ, 2014, p. 340-341).

da negociação. A câmera passeia com vários movimentos de idas e vindas, de um lado para o outro, entre fotografias da vida familiar dos ex-prisioneiros e prisioneiras, cartas manuscritas, manchetes e recortes de jornais, que se sucedem rapidamente, sem que se possa neles durar. Se, por um lado, a montagem dos arquivos, ao recriar essa polifonia, vai impor um ritmo acelerado a esse todo heterogêneo e fragmentado, por outro, essa velocidade abrandar-se quando *Setenta* incorpora trechos de outros filmes,¹⁵ sendo os mais contundentes aqueles produzidos no calor dos acontecimentos (dois deles também utilizados em *Retratos*, de forma mais comedida) e marcados por um profundo sentido de urgência: o cinema como forma de resistência.

É fundamentalmente através da inserção dessas imagens (ainda que as fotografias de família, de documentos de identidade e identificação aqui se somem) que passado e presente se coadunam ao se apartarem. Isso se dá na medida em que a *mise-en-scène* constrangida que os personagens, todos eles com mais de sessenta anos, podem oferecer no presente do filme (essa que seus corpos e a moldura da entrevista permitem), é confrontada com a *mise-en-scène* aguerrida de quando jovens ativos denunciavam para a câmera o grau de violência e opressão do regime em vigência. A expansividade do corpo jovem do passado difere da postura reflexiva do corpo envelhecido do presente; ao mesmo tempo, ambos estão atados pela narrativa e pela montagem que nos permitem buscar e entrever os traços físicos comuns e unir as pontas das histórias.

Se podemos falar da ocorrência de uma espécie de fato coletivo (no sentido de produzido pelo e por um conjunto) que a negociação em si vai gerar, qual seja, o exílio dos militantes no Chile em troca do sequestrado, é a partir dele que o filme cria como que um outro fato, ou desdobramento desse, que é a reunião de uma comunidade de sobreviventes novamente no processo de realização e no ato filmico em si. Trata-se de um acontecimento cinematográfico que trabalha a dimensão pragmática do cinema na medida em que, a partir das individualidades convocadas a narrarem suas vivências nessa trama comum do passado,

¹⁵ Além de *Brazil: a Report on a Torture* (1971) e *Não é hora de chorar* (1971), utilizados também em *Retratos de Identificação*, o filme de Emilia Silveira utiliza trechos de *Quando chegar o momento* (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström, 1978), *Registro de 11 de septiembre* (Juan Ángel Torti, 1973), *Batismo de Sangue* (Helvécio Raton, 2006) e *Curtições* (Artur Barrio, s/d).

institui-se um outro comum, um partilhamento da experiência da ditadura, no presente narrado mais de quarenta anos depois. São histórias onde, no espaço cinematográfico, é possível reencontrar o elo comum que motiva e dispara a ação de narrar, o testemunho sobre a ditadura, e, portanto, a rememoração da dor e do trauma daquele período. O sentido de coletividade e de sobrevivência é adensado no partilhamento de um espaço e tempo passado no presente filmado, permitindo que aquelas experiências reconquistem seu lugar na história.

Enfim, enquanto *Retratos de identificação* tira a força de sua contrariedade principalmente na meticulosa organização e na duração dispensada aos arquivos, um trabalho de montagem e temporalização das imagens que constrói trajetórias singulares, *Setenta*, com uma montagem bem mais fragmentada e passagens rápidas, *jump cuts*, de uma cena para outra (o que lhe concede moldura jornalística), encontra sua potência histórica, mesmo que por meio de um panorama geral, ao extrair o comum dos afetos mobilizados pela militância, prisão e exílios na época da ditadura brasileira. Cada qual em seu gesto cinematográfico próprio, os filmes produzidos no mesmo ano se interceptam e se complementam em um certo momento histórico, de abertura dos arquivos da ditadura, que demanda a rememoração e o testemunho como formas da política. Como Dora e Guarany, personagens centrais de *Retratos*, estão entre os 70, esse é como um corte verticalizado, geológico, na história coletiva dos personagens de *Setenta*, como se um filme a princípio maior abarcasse o outro menor que, por sua vez, porém, o aprofunda e, por isso, também o ultrapassa.

3 Mulheres contra a ditadura: testemunhos e arquivos

Em *Retratos de identificação*, durante uma das partes da entrevista com Reinaldo Guarany, Anita pergunta ao ex-militante quantas mulheres havia entre os 70 exilados. De pronto, o ex-companheiro de Dora responde que eram poucas, conta algumas nos dedos. A cineasta entrega-lhe a foto de todos reunidos num espaço prisional do aeroporto e afirma que eram 11, o que o surpreende. No mesmo momento, vemos essa foto ocupar toda a tela enquanto os nomes vão sendo inscritos indicando o rosto de cada uma das mulheres do grupo, como que identificando, contabilizando e marcando a presença feminina. No filme de Emilia Silveira, quando uma página dupla de jornal com os retratos dos 70 é

exibida, rapidamente, é possível ler: “11 mulheres fazem parte da lista de banidos”. A manchete está no alto, quase escondida por uma vinheta que emoldura o quadro, e a informação não ganha a mesma ênfase da contagem de Anita. Se lembrarmos Rancièrè, mencionado acima, quando o cinema faz essa contagem dos sem parcela, dos sem voz, ele se constitui como ação política.

O fato é que dos 70 presos políticos deportados para o Chile, aproximadamente 16% são mulheres. Parecem poucas, mas nem tanto, se observamos principalmente a forte normatização do comportamento feminino que contaminava o espírito da época. O que nos parece pouco representativo, é termos hoje no congresso nacional uma bancada feminina de apenas 10% do total. As mulheres que encamparam os ideais de esquerda e resistiram à ditadura, seja ingressando na luta armada ou fazendo movimentos de ativismo político em outros espaços, enfrentaram não só o totalitarismo do regime militar, mas também a si mesmas, suas culpas, seus fantasmas e a sociedade machista com seus valores e normas.

Como já dito, engajar-se em movimentos políticos naquele momento significava para a mulher deixar a segurança da uma vida restrita à esfera do lar, abandonar família e filhos, romper barreiras institucionais machistas que prescreviam um comportamento recatado e submisso. Nos filmes aqui abordados, percebemos – tanto na força dos depoimentos quanto na presença corporal das personagens nas imagens de arquivo, nas fotos e trechos de filmes – essa ruptura, bem como a coragem da mulher de se lançar à esfera pública, a ela interdita, não apenas para reivindicar a revolução e a libertação, mas para se somar na guerra. Essas 11 mulheres dos 70 ingressaram na luta armada e participaram efetivamente de confrontos com o regime militar. Emprestar seus corpos à guerrilha urbana ou rural desafia de frente a noção de fragilidade feminina tão bem implantada e institucionalizada pelo machismo. Por participarem dos grupos de esquerda, mas talvez por um “erro” bem maior – a de colocarem-se contra o que há de pré-determinado para a mulher, portanto, por se insurgirem duplamente –, esses mesmos corpos femininos serão aqueles fortemente violentados pelos militares através de formas de tortura específicas empregadas contra as mulheres, como as que envolviam simulação de ato sexual e manipulação com instrumentos de choque ou de corte nos órgãos íntimos (vagina e seios). Mais do que para extrair informações era preciso puni-las para extrair a culpa pelo “erro” da insurgência.

Em *Setenta*, entre os 18 ex-militantes que testemunham no filme, cinco são mulheres, e todas elas aparecerão jovens através de fotografias de família, documentos de identidade, matérias de jornais ou trechos de outros filmes. Três estão presentes corporalmente, em seus mais de 60 anos, sendo interpeladas pela câmera da diretora Emilia Silveira no ato do fazer filmico. São elas: Mara Curtiss Alvarenga, Nancy Mangabeira Unger e Vera Rocha Dauster. Duas delas já falecidas à época das filmagens, Maria Auxiliadora Lara Barcelos (a Dora, personagem central de *Retratos de identificação*) e Carmela Pezzutti, comparecem através dos depoimentos de parentes, parceiros, amigos e pelo testemunho que deixaram nos filmes de denúncia produzidos no calor da época.

Carmela é a primeira mulher das 5, das 11 dos 70, que aparece no filme. O testemunho em que a vemos jovem é uma cena de *Brazil: a report on torture*, filme feito no Chile, em 1971, na qual ela conta a tortura a que foi submetida pela polícia brasileira. Sua irmã, Angela Pezzutti, lembra que ela era uma mulher alegre, vaidosa, bonita e, sobretudo, à frente de seu tempo. Carmela separou-se do marido em 1962 – quando a separação entre casais era muito mal vista para a mulher – e ingressou na luta armada já aos 40 anos por influência de seus filhos, Angelo e Murilo, que já eram militantes. Segundo a irmã, Carmela, mãe muito jovem, se reunia com “as noivas, as namoradas e as amigas dos filhos” nos fins de semana para estudar e discutir o marxismo. Não só pela inversão entre quem conduz e cuida de quem (foi também incentivada por Angelo e Murilo que Carmela separou-se), mas pela amizade de muita proximidade com os filhos e pela inserção no mundo deles, trata-se de uma maternidade positivamente desafiadora dos padrões normativos vigentes, na qual o materno passa pelo fazer político, por pensar a política e lutar contra a ditadura de um país junto aos filhos. Não por acaso, é natural a associação de Carmela à personagem Pelágua Nilovna, do romance *A mãe* (Máximo Gorki, 1906), que se engaja na política – durante a repressão czarista de 1902, em Sormovo, na Rússia – logo após se tornar viúva e passar a se atentar mais para o comportamento rebelde do filho que já está fortemente envolvido em discussões políticas.

Ainda em *Setenta*, logo após a história de Carmela, vemos a câmera de Emilia passear por uma sequência de fotos de um jovem casal no dia do casamento, enquanto ouvimos a voz de Mara Curtis Alvarenga: “fiquei noiva com 16 e casei com 18. Fui mãe aos 19, aos 20, aos 21, 22, 25 e 27. E com 27 anos eu já tinha seis filhos”. Ouvimos então de

longe e de forma abafada a voz de Emilia que vem do contracampo: “E aí resolveu uma coisa básica, entrar na luta armada?”. A ironia já diz: aos 22 anos, Mara ingressa na luta armada e, ainda no Brasil, participa das ações políticas e vive a clandestinidade enquanto cria seus seis filhos pequenos. Até que vem a prisão e o exílio para o Chile: “aí separa a família e foi um horror para mim...”, ela diz num tom revoltado e enfático. Quer continuar o desabafo, mas é interrompida pelo marido, Afonso Alvarenga, que participa da entrevista ao lado dela e lembra, naquele instante, de sua promessa de que uniria a família novamente até o fim do ano. Porém, Mara continua no mesmo tom, demonstrando que a promessa de Afonso de nada adiantara, como quem ainda amarga aquele duro momento da mãe que deixa os filhos para trás: “me separar dos meus filhos nessas condições, sem segurança nenhuma, foi péssimo para mim, péssimo, ideologicamente foi péssimo, eu murchei igual uma flor. Esse, não”. “Esse” é o marido para quem ela aponta. As filhas, que também aparecem no filme, contam que quando foram à prisão não puderam ver a mãe, pois Mara e Afonso já estavam na lista de negociação pela soltura do embaixador suíço e, portanto, aguardavam o exílio no Chile.

Mais à frente, nos deparamos novamente com essa cisão entre a mulher guerrilheira e a mulher mãe que parece perseguir a escolha de vida de Mara pela luta política. Já em Valparaíso, no encontro com Salvador Allende, o presidente chileno pergunta à militante se ela teria algum pedido a fazer, e ela imediatamente responde: “eu tenho, eu queria saber se o senhor podia trazer meus filhos, minha família, para gente se unir”. A câmera corta de Mara para uma foto e áudio de Allende sendo ovacionado por uma multidão e uma sequência de outras imagens de manifestações políticas chilenas, até que, após vermos através de um carro que se movimenta em uma estrada a placa “Benvenido a Chile”, surge uma foto de família – um homem abraçado a crianças – e, no alto, a legenda: “filhos de Afonso e Mara no Chile”. Allende atendera o pedido da mãe.

A Mara de hoje, do presente do filme, parece olhar para a jovem lá de trás e admitir a culpa por ter seguido a militância e por não dimensionar à época o perigo que corriam. Perigo esse que se torna maior pelo fato daquela militante ser também uma mãe que precisava estar viva e presente para cuidar de seus filhos. Trata-se da divisão entre a vida privada e a vida pública que atravessa historicamente a experiência feminina e que vem à tona quando uma mulher resolve se desviar daquilo que a maternidade e

a heterossexualidade compulsória reservam, desviar do que a sociedade machista entende como seu destino biológico: ser mãe. Nessa medida, a culpa e o medo são naturais, uma vez que já estão incorporados na mentalidade de que a maternidade é o que realmente importa para a mulher, mesmo que estejam em jogo os ideais mais nobres de libertação de um governo ditatorial incapaz de conduzir um país de modo adequado para a criação e a vida dos filhos.

A questão materna já não está tão presente nas histórias de Vera, Nancy e Dora. O testemunho de Vera toca uma vez na maternidade quando ela conta que só teve filho aos 27 anos porque o partido não permitia. Ela diz que “hoje, como mulher” consegue enxergar o absurdo dessa interdição. Das duas últimas, Dora não teve filhos e Nancy não fala sobre maternidade. A participação de ambas no filme tem uma dimensão mais corporal que as outras, ressaltada nas imagens e depoimentos do período de juventude da luta armada, principalmente, nos arquivos dos filmes da época: *Não é hora de chorar* e *Brazil: a report on torture*. Ainda que Nancy esteja viva e testemunhe para *Setenta*, ela não fala de sua vida familiar e íntima – não há fotos de família que acompanhem seus relatos, como os das outras e dos outros personagens (nem dela, nem de Dora) –, rememora mais os acontecimentos dos anos duros da ditadura, do aprisionamento e do exílio, e o faz com imagens vívidas (como no relato do episódio no qual, para escapar da perseguição do exército chileno pós-golpe, com ajuda de uma jovem mãe, se esconde no armário do quarto onde um bebê dormia; os guardas entram no local e saem sem, de fato, procurá-la).

Um momento forte em *Setenta*, que demonstra bem essa dimensão corpórea que a personagem evoca, traz um trecho retirado do filme *Brazil: a report on torture*. Quando Dora fala sobre o cerco policial no qual foi apanhada, ela pede à companheira assentada ao seu lado no momento da filmagem, a mesma Nancy, que mostre para a câmera as cicatrizes deixadas pelos tiros dos policiais que a feriram também na ocasião de sua prisão. Nancy fica de pé e vemos seu corpo. Ela levanta a blusa vermelha, mostra a barriga onde figuram as cicatrizes e Dora aponta uma a uma dizendo: “Uma bala nos pulmões, outra no fígado...”, enquanto a câmera se aproxima da pele de Nancy no local daqueles órgãos. No pulmão e no fígado: o que vemos é um corpo repleto de marcas de cortes e perfurações. É a primeira e única vez em *Setenta* que o corpo feminino aparece, ele mesmo, como testemunho da sobrevivência e resistência à

ditadura. Se esse filme opta por um caminho de associação imagética e narrativa muitas vezes leve e bem humorado, *Retratos de identificação*, esteticamente mais sóbrio e pesado, aposta nesse procedimento e explora intensamente os afetos do corpo, através de várias fotos de Dora que mostram em menor proporção os ferimentos, mas exibem o abuso policial na nudez imposta, bem como a mudança de postura do corpo, a indicar – de uma imagem do arquivo oficial a outro (como veremos mais adiante) – seu esgotamento.

Na faixa dedicada à Nancy em *Setenta*, o trabalho de seleção e montagem destaca uma presença feminina que oscila entre o frágil e o forte – o corpo magro, os gestos delicados, a fala vagarosa e baixa de senhora não correspondem à força de suas palavras, à determinação de sua escolha política pela esquerda, que evocam o passado, nem o olhar resoluto, quase inabalável dos depoimentos de quando jovem – permitindo perscrutar entre um e outro as contradições e ambiguidades da história da luta feminina. Num momento, ela aparece com 23 anos falando em inglês sobre sua vida nos EUA, onde foi criada, até a morte do pai; em seguida, em depoimento para o filme, lembra de quando, recém-chegada ao Brasil, ao ver pela primeira vez o quadro *Criança Morta*, de Candido Portinari, é atravessada por um afeto que a interpela no sentido de impeli-la a fazer algo por seu país. Logo depois, Nancy reaparece jovem, exibindo com firmeza os sinais corporais das feridas da guerra travada com os policiais brasileiros. Ao final do filme, vamos vê-la, novamente, dizer docemente defronte às lentes de Emilia: “eu penso o que nos moveu a tudo o que a gente fez, foi uma força de vida, uma força vital, uma força de querer um mundo melhor, uma força de acreditar que a gente podia transformar aquele estado de coisas... uma luta muito além da derrubada da ditadura... pela humanidade”. Essa força vital, que está nas palavras, ideais e objetivos de Nancy, está também no modo como ela surge em *Setenta* por meio de outros filmes feitos arquivos, nos quais ela figura jovem, ativa, com desejo de denúncia, mas também em função da montagem que permite o contraste entre o corpo já mais velho e calmo, e esse corpo jovem ainda em luta, que encarna na pele o que é desejo e ideal político. Quando a Nancy de 40 anos depois traz a memória no olhar e na voz reflexiva, o peso do vivido também se faz ver, e é na força corpórea de sua presença que a mulher pode transpor sua fragilidade, seu apagamento, para escrever outra história: a de seu protagonismo na luta.

4 Dora: quando o corpo transborda

A força vital da qual nos fala Nancy, de modo tão preciso e contundente, também está em Dora, contudo, tal vitalidade se encarna num corpo jovem que só pode vir do passado, sem o contraste produzido na montagem com o corpo já mais velho do presente filmado. O filme tratará de atualizar essa imagem de mulher de outro modo. Em *Setenta*, as aparições de Dora parecem menos aceleradas que as das outras personagens, talvez por se concentrarem nos extratos de filmes realizados em tempos passados, eles mesmos – por sua materialidade, procedimentos e técnicas – mais lentos. Em trecho de *Brazil: a report on torture*, a câmera acompanha Dora por uma periferia chilena enquanto ela discorre sobre as contradições sociais no Brasil. Em sua presença desenvolta, com gestos amplos e fala expressiva (mesmo que em espanhol pouco fluente), de uma Dora militante social, que cobre o rosto com as mãos ao sorrir, resta um plano de detalhe, em perfil parcial, dos olhos profundos a fitarem longe a lateral do antecampo. Já na passagem de *Não é hora de chorar*, a presença de Dora aparenta durar mais do que os poucos segundos de seu testemunho em função de sua fala firme e objetiva (sobre o momento de sua captura pelos militares), que tonaliza a frieza de sua figura vestida de negro, no preto e branco duro da imagem antiga de cinema.

O fato é que Dora se destaca das outras mulheres de *Setenta* pela construção de uma memória fortemente imagética – como o plano de detalhe dos olhos – que, se por um lado, traz sua presença, por outro, aponta para sua ausência. Ali, a consternação com seu suicídio – em Berlim, no dia 1º de junho de 1976, quando ela se joga embaixo de um trem – contrasta com sua força vital. Essa imagem forte de mulher se faz presente na voz do companheiro Reinaldo Guarany, com ela viveu tantos anos na clandestinidade, que a recria em seus testemunhos para o filme. Ele conta que Dora era “vistosa, bonita, grandona”, e que ela “impressionava”; suas lembranças são de uma mulher ativa e segura, o braço forte e a inteligência do casal. No trecho de *Quando chegar o momento*¹⁶ – documentário sobre Dora, feito em 1978 – Reinaldo e Luizão, companheiro dos 70 e também diretor do filme, aparecem jovens conversando sobre a vida e a morte da guerrilheira, e reencenando sua vida quando retornam à casa onde ela e Guarany moraram na Alemanha.

¹⁶ Dirigido por Luiz Alberto Sanz (personagem de *Setenta*) e Lars Säfström.

Nos estratos desse arquivo fílmico, a presença de Dora está em sua ausência, sua morte, mas parece como que buscada, desejada, como nas cenas de uma câmera subjetiva que adentra a estação onde ela cometeu suicídio ou que percorre um parque vazio e coberto de neve. Afora os depoimentos de Guarany, são cenas únicas onde as palavras dão lugar ao barulho de passos e ruídos dos trilhos do metrô de Berlim. Assim, ainda que Dora não faça parte da comunidade para o filme, ela está na comunidade do filme, com toda essa força corpórea dos arquivos – seja na sua presença ou na sua busca – e na retomada pelos depoimentos do companheiro.

É essa força vital e corporal, essa intensidade da presença de mulher – sentida inclusive na disparidade em relação ao suicídio –, que *Retratos de identificação*, em sua sobriedade, formalismo e contenção, fará explodir. Ali, a única personagem feminina é Dora, para ela estão os olhares dos companheiros e espectadores. Dos documentos de arquivo policial às matérias de jornais, usados a serviço da narrativa, e das fotos de identificação, em seu valor de atestação dos acontecimentos nas prisões e da violência do regime militar, a imagem de Dora sempre transborda, fazendo com que o dispositivo disciplinar se encolha para que outros afetos e intensidades venham atuar.

Nas fotografias que abrem *Retratos*, retiradas do relatório de um agente da ditadura, a câmera espiona Dora deslocando-se na cidade. Um recorte da capa do documento o identifica: *Confidencial - Operação "Bis"*. A data: 21 NOV 69. As fotos aparecem montadas às anotações datilografadas dos policiais que registram os horários exatos de seus passos: a saída de casa, o café no Bar Maria Elena, a lancha tomada para Niterói, o preço da carteira de habilitação na Auto Escola Aprendizagem. Ainda não sabemos seu nome. “ALVO” é o modo como ela é referida. No relatório policial, aquele corpo feminino, jovem, é enquadrado na categoria de inimigo.

Segundo Anita Leandro, vários ex-prisioneiros contam que esse tipo de fotografia era utilizado nas sessões de tortura para deixá-los acreditar que a polícia sabia tudo sobre eles. No filme, essas imagens não servem mais à repressão. São usadas para reconstituir o dia da prisão, para introduzir a história dos três militantes, como um prólogo do horror que viveriam. Sobre a última fotografia dessa sequência, ouvimos: “ – eu fui presa no dia 21 de novembro de 69, à noite desse dia...”. O relato continua e, num salto temporal, surge a imagem de Dora, circumspecta,

dando seu testemunho ao filme *Não é hora de chorar*. Sabemos que é a mesma pessoa que vimos nas fotos, mas já não a percebemos da mesma forma. A mulher que, antes, andava pela cidade de vestido, óculos, colar, coloca-se diante da câmera depois de já ter sido presa, torturada, violentada, ferida e banida de seu país. Seus olhos nos encaram com firmeza, num gesto de denúncia, intenso, duro e urgente. Corte para um outro documento, *Informação n° 165*, que reporta a prisão dos “terroristas” e informa seus nomes.

O filme prossegue na reconstituição minuciosa dos acontecimentos naquela noite, cruzando o material de arquivo e os depoimentos de Espinosa e de Dora.¹⁷ A certa altura, aparece uma fotografia da perícia que mostra as armas e munições apreendidas no aparelho em que foram presos. A imagem demora na tela, em silêncio. Em trecho do filme *Brazil: a report on torture*, Dora especifica, com naturalidade, o nome daqueles armamentos e explica em quais ações de guerrilha urbana eles eram utilizados. Na sequência, aqueles itens fotografados separadamente são exibidos, também em silêncio. A função de atestação da fotografia é acionada e tais imagens são tomadas como evidências materiais do que Dora conta, do mesmo modo como os objetos registrados são provas relacionadas aos crimes de que serão acusados. Se, nessa operação, o filme corrobora a narrativa da ditadura de que eles, de fato, faziam a luta armada, o relato de Dora tem um caráter disruptivo, por trazer a voz de uma mulher que se assume guerrilheira. O “alvo” desafiava as normas vigentes, tanto por ser militante, quanto pelo lugar de mulher que ocupava, distante dos padrões esperados em uma sociedade conservadora e extremamente machista.

No retrato de Dora feito assim que foi presa, no DOPS, ela encara a câmera de maneira ativa, sustentando um olhar que confronta o fotógrafo algoz. Seu corpo resiste ao dispositivo fotográfico de identificação, criado no final do século XIX, que oferece a descrição precisa da retratada, ao mesmo tempo que a enquadra como criminosa. Trata-se do retrato em sua modalidade repressiva, bem distinto do retrato burguês, que tem uma função honorífica. O filme, entretanto, vai subverter o sentido original dessas imagens, fazendo com que elas trabalhem contra o aparato repressor que as produziu.

¹⁷ Como dito, Dora deixou seu depoimento registrado em dois filmes produzidos em 1971, no Chile: *Não é hora de chorar* e *Brazil: a report on torture*.

os retratos serão retomados e remontados em nova configuração, rompendo a ordem do arquivo que faz parte de sua gênese e que a eles destinara um certo lugar. [...] Não se trata mais da função estrita de identificação do indivíduo ou da atestação de uma identidade, mas de tomar essas imagens como resíduos que sobreviveram ao encontro entre o poder e uma vida. Se, por um lado, as fotografias carregam as marcas de uma cena produzida sob as regras de um poder disciplinar, por outro, como vestígios trazidos para o presente, elas são retrabalhadas [...], tornando possível uma outra legibilidade do passado. (BARTOLOMEU, 2016, p. 94-95)

Como já apontado, esses retratos servem à reconstituição do fato que deflagra a narrativa, contrariando a versão da morte de Chael dada pelos militares. No entanto, eles também serão apropriados de outra forma, fora da lógica comprobatória ou de uma cronologia, mas na chave do afeto.

Como *Retratos* centra-se nas fotos e documentos do arquivo da ditadura para neles perseguir os vestígios das atrocidades cometidas no regime militar, são esses rastros materiais de e sobre Dora que, com essa função, ocupam praticamente todo o filme. Ou seja, diferente de *Setenta, Retratos*, no limite – ao trabalhar as fotos de identificação e documentos policiais como peças de quebra-cabeças num jogo bem articulado de montagem – lida, expõe e denuncia a prática da tortura em seus detalhes. Nesse sentido, a rememoração da tortura contra a mulher, será uma linha de força do dispositivo criado por Anita, essa que Dora encampará, ultrapassará, e fará, pela via dos afetos, permanecer como imagem-lembrança dos espectadores após a sessão do filme.

Nesse dispositivo, Anita trabalha os retratos de identificação de Dora de vários momentos e prisões, sozinhos, inteiros ou recortados, em positivo e negativo – como a foto dela seminua de frente e de costas que se multiplica em vários planos fechados (os pés, as mãos, o rosto) – ou junto, lado a lado, aos retratos dos companheiros Chael, Spinoza e Reinaldo. Numa dessas sequências, jogos de montagem combinam os retratos de Dora e Reinaldo, quando ele relata o período anterior à morte dela.

[...] vemos o retrato de identificação de ambos, um ao lado do outro: Reinaldo, em foto de perfil, parece olhar Dora que, na foto ao lado, está de frente. Sobre esse jogo de retratos, ele diz: ‘Um

belo dia, a Dora pirou, sucumbiu, ela teve um surto... teve alguma coisa lá do momento que ajudou, e tem algumas coisas históricas, a prisão, a formação rígida...' Novamente, Anita brinca com os retratos: Reinaldo e Dora agora estão de perfil, virados para a direita. É como se ele olhasse para ela, que já não mais o olha. De costas para ele, ela parece prestes a deixá-lo. O que vem a seguir é a culpa do homem que proclama a si mesmo dominador: 'Eu achando que dominava... Dora, vamos sair daqui, vamos para a África, lá é quente...' Mas o dispositivo que leva à confissão, leva à fragilidade. Ao se lembrar de Dora, Reinaldo não consegue sustentar a câmera que permanece, quando ele sai de campo, à espera de que a história de Dora retorne consigo. Ao voltar, ele pede desculpas, talvez ao espectador por vir: 'Desculpem, foi um erro de avaliação, eu tinha que ter pedido socorro a alguém, eu não ia demover ninguém de uma decisão tão séria'. Belo momento do cinema, no qual retratação pessoal e elaboração histórica se contaminam na confissão de um homem cujo erro foi o controle da situação. (VEIGA, 2017, p. 236)

Os retratos de identificação também serão intercalados a curtíssimos trechos dos filmes de 1971 usados como arquivo e serão expostos sobre a voz over dos depoimentos dos companheiros, ou da própria Dora nas entrevistas concedidas no passado. O que há nessa montagem que institui a linha de força no testemunho sobre a tortura feminina é a exposição e a duração longa nesses diferentes momentos de identificação policial de Dora enquanto ouvimos sua narração e dos companheiros sobre os procedimentos usados pelos algozes em seus atos de violência moral e física. A força da exposição da imagem fixa – de Dora a encarar a câmera, com rosto marcado pela agressão, despida, cabisbaixa – ralenta o filme e a narração sobre as práticas de tortura, que parece demorar bem mais do que quando ouvimos o depoimento no próprio filme do qual a voz *off* foi extraída. Trata-se de um rearranjo entre a fixidez da imagem, o som (que também incorpora ruídos, de uma gravação antiga, abafada e tensa) e a sustentação do olhar (que pode se estender na foto rigorosamente moldurada sobre a tela preta), que agrava e sobrecarrega o tom daquela experiência, retirando as imagens de arquivo de uma função comprobatória ou narrativa, e as lançando a uma dimensão intensa, sensorial e afetiva no qual é possível sentir o peso de um tempo soturno e a opressão de uma mulher violentada sexualmente.

Como mencionado, além dos retratos tradicionais de identificação policial, de frente e de perfil, o filme traz de forma potente e suave imagens nas quais Dora foi fotografada de corpo inteiro, seminua, em 23 de dezembro de 1970, pouco mais de um ano depois da primeira prisão, quando estava prestes a ser exilada. Essas fotografias são reenquadradas delicadamente nos detalhes de seu corpo, assinalando sua nudez sem expô-la, quando um documento de arquivo filmado já antecipara o procedimento policial de fotografar os presos despidos. O duplo trabalho de Anita – dos reenquadramentos e da montagem desses fragmentos com as telas pretas, os silêncios, os ruídos e a voz da militante (que tem início ainda na primeira metade do filme) – é exemplar da intensidade corporal dessas aparições de Dora. Vemos ampliada (e por isso mais granulada e opaca) a imagem de uma das mãos solta ao lado do quadril descoberto: “eles falaram que iam me matar em nome do esquadrão, e que ninguém ia descobrir, que ia ser numa estrada deserta... e tentavam me enforcar”. Corte para a foto só dos pés, descalços. A nudez física forçada é ali entrevista, enquanto a nudez moral é no mesmo momento entendida como condição para o abuso. Mais à frente, sobre a tela negra, ouvimos: “um deles pegou uma tesoura, pegou a ponta do seio e disse que ia cortar os seios”. Depois, outro fragmento, agora do rosto, cabisbaixo, as sobrancelhas arqueadas – o tempo parece se estender enquanto fitamos aquele semblante: “ao mesmo tempo eu estava levando bofetadas e palmatórias – socavam minha cabeça contra parede” (o som é abafado como uma gravação antiga, chiada). Algo se passou ali, naquela foto de identificação criminal, a princípio muda e fixa: o fascismo perfurou a intimidade de Dora. Algo se passou ali, entre esses fragmentos fotográficos agora sonorizados, ampliados na grandeza da tela de cinema: a dor pela violência que incide diretamente no lugar de mulher, sujeita às perversões sombrias dos homens que detinham, na sala de tortura, o poder sobre seu corpo. Vem a tela preta e ali ainda resta o contorno esbranquiçado da cabeça, dos cabelos longos, dela.

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

Na segunda metade de *Retratos*, num longo silêncio, contemplamos apenas os cabelos caídos nos ombros despídos. Trata-se da versão de costas da mesma foto de Dora seminua que, poderosamente, adensa em si todas as outras visões – pés, mãos, quadril, olhar. Pouco depois, vemos e ouvimos Reinaldo dizer: “A Dora teve uma condição de cadeia muito dura para uma mulher. Ela ficou nua. Ela me falou. Seis a sete meses. Nua pode ser de calcinha e sutiã. Mas no meio de soldado, tudo capiau bronco”. Já bem próximo ao final do filme – em uma cena retirada de *Brazil* – Dora nos devolve nosso olhar de espectador de modo firme e contundente e, sorrindo, acena para câmera. Não imaginávamos que aquela poderia ser a última imagem, a despedida. Ao olhar essa imagem, ela já parece conter o seu aviso, o suicídio que viria alguns anos depois. Por outro lado, se esse é o futuro que de fato se seguiu àquele fotograma, àquele momento congelado, no presente da filmagem de *Brazil*, na gênese daquela imagem (quando no passado, para nós, em 1971, o filme foi feito), a saudação de Dora parecia entregar outro futuro às audiências que dali viriam. O futuro de um sonho há muito inscrito em sua militância social: o de um Brasil sem exclusão e sem violência, para o qual ela mesma trabalharia. Porém, como diria o materialista histórico, o historiador adivinho, benjaminiano: nem sempre o futuro que nos alcança é aquele que a imagem, que da foto nos olha, sonhou.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BARTOLOMEU, Anna Karina C. Do vestígio ao avesso da image. *Devires: Cinema e Humanidade*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 90-107. jul/dez 2016.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BRANDÃO, Alessandra Soares; LUZ, Júlio César Alves da. A comunidade das singularidades quaisquer: a comunidade que vem de Giorgio Agamben. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 9, n. 2, p. 339-343, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

GOLDENBERG, Mirian. Mulheres & militantes. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.5, n.2, 1997.

LEANDRO, Anita. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papyrus, 2015.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *LOGOS 45*, Niterói, v. 23, n. 2, p. 103-116, 2016.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

VEIGA, Roberta. Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em Retratos de Identificação. In: HOLANDA, Karla; CAVALCANTI TEDESCO, Marina (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papyrus Editora, 2017.

ZERBINI, Therezinha Godoy. *Anistia: semente da liberdade*. São Paulo: Editora Salesianos, 1979.

Recebido em: 8 de abril de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019