

IMAGENS MIGRANTES, HISTÓRIAS CLANDESTINAS: TOMADA E RETOMADA EM QUANDO CHEGAR O MOMENTO.

Patrícia Machado¹

Resumo: A partir do método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, esse artigo busca investigar a origem e a migração de diferentes corpus de imagens de arquivo retomadas no filme *Quando chegar o momento (Dôra)*, de Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström (1978). Nosso intuito é investigar de que modo a memória dos exilados durante o período da ditadura militar foi convocada, reconfigurada, reinventada pelo cinema. Que novos sentidos ganham as imagens de arquivo na elaboração dessa memória?

Palavras-chave: Documentário; ditadura; arquivo.

Contato: patricia.furtado.machado@gmail.com

Quais perguntas colocamos diante de uma imagem de arquivo, filmada em determinada época e inserida em uma nova narrativa quando retomada décadas depois? Quais memórias são elaboradas nessa trajetória – da tomada até a retomada do filme? Nos encontramos diante dessas questões quando nos deparamos com as múltiplas e variadas imagens usadas no documentário *Quando chegar o momento (Dôra)* (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström), realizado em 1978 para ser exibido em uma emissora de televisão sueca.² Para contar a história de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dôra, brasileira que foi banida do território nacional e morreu sem documentos, em Berlim, são usadas imagens realizadas nas lavouras de café, nos portos e em cidades brasileiras nos anos 40, época em que a personagem nasceu.

Esses vestígios quase desconhecidos do cotidiano de um trabalho duro e braçal emergem, e ganham sobrevida, em dois momentos: o primeiro, quando o documentário é exibido na Suécia; o segundo, em 2013, quando uma cópia do filme em 16 mm é solicitada para seja exibida pela primeira vez no Brasil, na Mostra Arquivos da Ditadura.³ Os realizadores encontraram nos fundos dos

¹ Doutoranda na Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ.

² A *Sveriges Television AB-SVT* (Televisão da Suécia S.A.) produziu o filme, por intermédio do Canal 1 (TV1) e da produtora independente SLS (de Lars Säfström, co-diretor do filme, e Steffan Lindquist).

³ Todo o projeto de recuperação do filme, de legendagem e exibição foi idealizado e colocado em prática pela professora da ECO-UFRJ, pesquisadora e cineasta Anita Leandro que, além de ter produzido a Mostra, que entre outros homenageou o cineasta Luiz Sanz, retoma imagens de *Quando chegar o momento* em seu documentário *Retratos*, 2014.

Machado, Patrícia. 2016. “Imagens migrantes, histórias clandestinas: tomada e retomada em *Quando Chegar o Momento*”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 598-607. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

arquivos suecos essas imagens preciosas do Brasil e, a partir do gesto da montagem, se apropriaram desses fragmentos para produzir um testemunho, uma denúncia dos horrores provocados pela ditadura militar.

Diante desses arquivos audiovisuais nos perguntamos: quem os produziu? Em que contexto essas imagens foram realizadas? Como chegaram até a Suécia? Como sobreviveram? Que novos sentidos ganharam quando retomadas em 1978? Essas são questões que nos foram propostas a partir do método usado pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg, que visa buscar as origens, traçar os caminhos da imagem, analisar o gesto da tomada, o contexto de sua realização, o ato que tornou possível a sua produção, o olhar que a enquadrou. Segundo Lindeperg, o método ultrapassa o julgamento estético porque “engaja com efeito uma ética do olhar, uma definição do lugar do espectador, uma concepção do acontecimento cujas ressonâncias são eminentemente políticas” (Lindeperg 2015, 211).

Lindeperg realiza um estudo da migração das imagens trazendo à tona os diferentes olhares portados sobre elas e as camadas de sentido que lhes foram adicionadas ao longo desse trajeto. Para se distanciar do pressuposto de que a imagem, por si só, já diz tudo, e do risco de tomá-la de antemão sem analisá-la, Lindeperg afirma que diante da imagem filmada é preciso interpretá-la, relacioná-la a documentos, entrevistas, e compreender que ela não oferece mais do que uma porção do real, uma forma e um enquadramento. A imagem, ressalta a autora, é a expressão de um ponto de vista. Para isso, é preciso assumir a premissa de que os planos carregam dentro de si o gesto original, acolhem em sua materialidade a motivação que conduziu a câmera ao punho.

Nos debruçando sobre os fotogramas, desfazendo a montagem, recolhendo indícios e vestígios com o intuito de decifrar a outra a vida das imagens, analisaremos esses arquivos realizados no Brasil nos anos 40. Nesse caminho, cruzaremos documentos, como arquivos da Polícia Política Brasileira, roteiros e anotações de *Quando chegar o momento* (1978), reportagens, relatos históricos de quem participou do processo da produção do filme. Nosso intuito é investigar o que se depreende de uma imagem quando a deslocamos no tempo

e no espaço, além dos sentidos que elas adquirem em cada etapa de suas trajetórias.

Em setembro de 1978 é exibido na televisão sueca o documentário *Quando chegar o momento (Dôra)*, que recupera a trajetória da militante política Maria Auxiliadora Lara Barcellos, a Dôra. Refugiada na Alemanha, em uma manhã de junho de 1976, Dôra atira-se em frente a um trem na estação de New-Westend, em Berlim. Os cineastas Lars Säfström e Luis Alberto Sanz encaram o desafio de narrar uma história quase obscura, a história de alguém que foi presa, torturada, que viveu clandestinamente, depois no exílio e que, até o dia da sua morte, esperava os documentos que lhe dariam condições de viver de forma legal no exterior.

Assim como Dôra, o diretor do filme, Luiz Alberto Sanz, estava preso no Brasil em 1970, quando o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher foi sequestrado por militantes de grupos de esquerda. Como mostra o documento do arquivo do DOPS de São Paulo, Sanz foi fichado como terrorista e banido do território nacional. Em troca da libertação do embaixador, Sanz e Dôra estavam entre os setenta presos políticos mantidos nos cárceres brasileiros, que deveriam ser soltos. Livres e banidos do Brasil, eles foram impedidos de voltar. Levados ao Chile, lá permaneceram até o golpe contra o Presidente Salvador Allende, em 1973. A partir daí, começaram uma peregrinação por vários países em busca de um lugar que os acolhesse. Dôra buscou asilo no México, Bélgica, Paris e Alemanha, onde viveu com o companheiro Reinaldo Guarany, que também estava entre os setenta presos libertados e que, junto com Sanz, participa do filme percorrendo os lugares onde viveram (apartamento, parques, ruas, a estação de metrô onde ela morreu), lembrando a trajetória dos refugiados e entrevistando outras pessoas que viviam no exílio, muitas sem trabalho e documentos, por conta das ditaduras vigentes na América Latina. Diante da dor da perda de alguém querido, e a partir da perspectiva de uma memória pessoal (quem era e o que sofreu Dôra?), o filme oferece elementos para uma reflexão profunda sobre algo que precisava ser discutido no momento em que era realizado (quais as condições do presente e para o futuro dos exilados?).

Entre as estratégias adotadas para dar corpo às lembranças de Dôra e aos sentimentos vividos por quem era impedido de voltar à terra natal, está a retomada das imagens de arquivo. Os cineastas reúnem documentos, recortes de jornais, filmes, cartas, anotações, imagens de família e fotografias. Além dos arquivos privados, usam trechos de dois documentários que registraram a forte presença de Dôra quando ela vivia no Chile. Em *Brazil: a report on torture* (Saul Landau e Haskell Wexler, 1971) e *Não é hora de chorar* (Pedro Chaskel e Luiz Sanz, 1971) a militante encara as câmeras e conta detalhes da tortura que sofreu, percorre as favelas chilenas, revela o seu pensamento articulado. Imagens de outra natureza, retiradas dos arquivos da emissora de televisão sueca e produzidas em diferentes contextos, épocas e países, também são trazidas para a mesa de montagem, ora para ilustrar algo que estava sendo dito, ora para acrescentar novas camadas de sentido à reflexão sobre as origens e motivações da luta contra a ditadura militar brasileira.

Parte das imagens de arquivo veio das televisões chilenas, que registraram a movimentação em torno da chegada dos militantes brasileiros ao Chile. Uma cena, em especial, mostra o grupo reunido em frente ao avião em que viajou. Quando retomam os fragmentos em preto e branco, granulados e pouco nítidos, os cineastas de *Quando é hora de chorar (Dôra)* procuram os detalhes, identificam, circulam os rostos e escrevem na imagem os nomes de Dôra, Sanz e Guarany. A partir dessa interferência, colocam em evidência a proximidade dos três personagens cujas vidas serão cruzadas a partir dali. Convocando essa imagem, Sanz coloca a questão: “como viemos parar nessa situação, nesse aeroporto?”. E propõe o caminho a percorrer: “Acho que talvez a gente encontre resposta naquilo que ela deixou atrás dela”. A pergunta é feita à Guarany, quando os dois estão reunidos na sala de montagem, diante da moviola. No esforço de compreender o próprio passado, para dar conta do presente, a dupla recorre ao cinema. Sanz aciona o equipamento de montagem, a câmera que o filma muda o foco e passeia pela película que se movimenta rapidamente. A partir desse plano que destaca a matéria-prima cinematográfica, a infância de Dôra é convocada com o intuito de dar forma ao que permanece de confuso e

desarticulado nas sensações vividas pelos militantes desde que optaram pela luta política.

Em vez de imagens pessoais, a sequência de três minutos mostra uma série de fragmentos de um Brasil agrário que começa a se industrializar. “Nasci em Antonio Dias, Minas Gerais, para seu governo num quarto de pensão”, anuncia uma voz feminina, que lê um texto escrito por Dôra, enquanto vemos as imagens em preto e branco de uma pequena cidade do interior. O apito da locomotiva, a cantiga que embala as imagens são alguns dos sons que carregam de afetos as paisagens bucólicas de Minas Gerais, onde Dôra viveu quando criança. Nos registros de uma cidade qualquer do interior mineiro, surgem mulheres com grandes moringas na cabeça à espera da água que cai lentamente da bica, a charrete que cruza um carro movido a gasogêneo na rua vazia, poucas pessoas que circulam pelas calçadas, a locomotiva que atravessa lentamente a mata quase selvagem, tão devagar que um homem vem sentado comodamente em sua parte dianteira.

Para além da descrição de um ambiente, a montagem evidencia a transformação política e econômica do Brasil quando acelera o ritmo das imagens e da trilha sonora na passagem dos registros da cidade do interior, com suas charretes e poucos carros na rua, para a cidade grande, com prédios altos que sobem em direção ao céu e carros que se movimentam em maior velocidade. A narração na voz feminina é substituída pela voz professoral do locutor que explica que “a crise capitalista e a guerra empurram o país para a industrialização”. A guerra é anunciada nas imagens da manchete do jornal, na velocidade dos aviões que cortam o céu e nas bandeiras dos navios que enchem os portos. Podemos estabelecer essa ligação mais profunda entre o Brasil agrário, do trabalho corporal, e o Brasil capitalista, que acelera sua marcha entrando na indústria da guerra, quando buscamos a origem de algumas imagens de arquivo usadas nesse trecho do filme.

Como o fragmento em que, em fila, estivadores se apressam para amenizar o peso dos sacos que carregam nas costas. Os trabalhadores seguem para um depósito, dentro do qual posiciona-se alguém com uma câmera de filmar. As imagens registradas em *contra-plongé* revelam detalhes dos corpos despidos na

medida em que se aproximam da lente. Essa proximidade, quase uma intimidade entre o equipamento e o corpo-filmado, fica mais evidente a partir do contraste do plano que vem em seguida, em que a câmera, agora do lado de fora do depósito, registra os homens de costas e à distância. O filme não informa onde e nem quando foram realizadas as tomadas, de que porto se trata, em que lugar do país estamos. No entanto, em um enquadramento preciso feito pelo operador da câmera, um detalhe chama atenção: o nome do navio ancorado no porto, Taubaté. Trata-se de um navio que ficou marcado na história do Brasil como a primeira de 35 embarcações nacionais que foram atacadas pela Alemanha Nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Em março de 1941, aviões alemães jogaram bombas e metralharam o navio mercante que seguia do Chipre para Alexandria, no Egito. Um marinheiro morreu e oito pessoas ficaram feridas. Foi o primeiro impulso para a entrada do Brasil na Guerra, assumindo enfim a oposição ao Grupo do Eixo (Alemanha, Itália e Japão).

Essas imagens, que na montagem articulam um pensamento crítico sobre o capitalismo no Brasil, não foram realizadas para denunciar ou criticar a industrialização. Pelo contrário, são registros publicitários de um Brasil que vendia o imaginário de um país em crescimento, em expansão. O roteiro de *Quando chegar o momento (Dôra)* aponta que os registros são de *velhos documentários*. Nas anotações de filmagem, a informação é de que foram realizadas pelo cineasta Ruy Santos, durante o período que trabalhou para o Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Getúlio Vargas, o DIP. Fotógrafo de cinema e diretor de documentários, Ruy Santos produziu imagens de propaganda para o Estado Novo a partir do final dos anos 30, registros que eram exibidos em cinejornais nos cinemas, que eram enviados à embaixadas no exterior para propagar uma imagem positiva do Brasil, para configurar a imagem que o Governo queria transmitir de um país imaginado.

Essas imagens produzidas com o intuito de promover a propaganda governamental, de mostrar um país que enriquecia, se industrializava e crescia com os lucros da exportação das suas matérias-primas, como o café, são usadas em *Quando chegar o momento (Dôra)* não só para descrever o ambiente econômico e social que envolvia a infância de Dôra, como também para sugerir

o que motivou a sua entrada para a militância política. Esses arquivos visuais são apropriados pelos cineastas que os libertam de sua intenção original, do intuito do momento da filmagem, para dar-lhes um novo sentido. A condição do modo capitalista de produção e a conseqüente exploração de quem usa o próprio corpo para colocar a máquina em movimento está marcada com seus traços nesses registros quando analisamos os gestos dos trabalhadores braçais, descalços, que preparam o estoque para o armazenamento do café empunhando com força suas ferramentas, quando observamos os olhares dos homens de ternos e chapéus brancos que os vigiam, em uma postura autoritária.

O contraste entre as posições ocupadas por diferentes classes sociais em um esquema produtivo que transita entre o agrário e o capitalista aparecem também nas imagens do porto em que os estivadores formam um corredor por onde passam curvados, correndo, carregando nas costas sacos com quilos de alimentos. Enquanto seus corpos são explorados no limite de suas forças, a câmera registra homens vestidos com ternos e chapéus que conversam, observam, fiscalizam, verificam o ritmo da produção. Nas imagens de propaganda, escapa ao olhar dos censores, daqueles que liberam a exibição do material e que o enviam para o exterior, a servidão e a exploração daqueles que trabalham, que colocam a máquina para girar, e que estão impressas nesses arquivos. Elementos talvez invisíveis, que não eram uma questão a ser discutida na época, mas que aparecem quando as imagens são retomadas trinta anos depois. Contudo, esses pequenos detalhes que escaparam aos olhos da censura talvez não tenham passado despercebido ao olhar do cinegrafista que os filmou.

Apesar de trabalhar para o DIP a partir de 1939, o cineasta Ruy Santos era filiado ao Partido Comunista. Para Santos, o DIP era, na época, uma fonte possível para ganhar a vida fazendo cinema. Se a maioria dos operadores de câmera do período vai se dedicar a produzir imagens do poder, a realizar a cobertura dos comícios e encontros políticos, Ruy Santos consegue escapar para outra vertente: filmar o país, seus rincões, suas diversas paisagens. Em entrevista ao crítico Alex Vianny, Ruy Santos conta que em 1939 foi convidado para entrar para o DIP, que foi uma grande escola. Viajou pelo Brasil realizando documentários porque “não queria fazer reportagens, acompanhar o

presidente, não queria fazer nada disso.”⁴ A documentação reunida por Vianny, que chegou a trabalhar com Ruy Santos, demonstra que o cineasta pouco lembrado no país chegou a produzir mais de 40 documentários. O que chegou aos arquivos da emissora de televisão sueca com o nome de Minas Gerais não consta nos arquivos brasileiros e em nenhuma bibliografia sobre o cineasta. Anos mais tarde, Ruy Santos chega a produzir um documentário sobre Luiz Carlos Prestes que o leva a prisão, em 1948, pela Polícia Política Brasileira. O filme foi destruído com grande parte do seu acervo (Castro e Ramos 2013).⁵

Quando retomadas em *Quando chegar o momento (Dôra)*, as imagens produzidas pelo cineasta-comunista que trabalhava fazendo a propaganda do Estado Novo tem seus sentidos duplamente ampliados. De um lado, convocam o estado passageiro da vida errante de Dôra, que desde a infância mudava de cidade com frequência para acompanhar o pai agrimensor. Para além dessa perspectiva, levando em conta a questão política vigente no momento em que o filme é realizado, trazem à superfície as condições de vida dos refugiados políticos no exterior. São os vestígios do passado emergindo para dar corpo a questões do presente discutidas no filme e que já estão marcadas nos registros dos anos 40. Quando Sanz seleciona e usa os planos dos estivadores trabalhando no Brasil, de certo modo, está evocando também as lembranças do seu passado recente no exílio na Suécia. Em carta publicada em 1973, ele fala sobre a sua situação de exilado. Na época, dava duro como estivador, realizava o mesmo trabalho praticado pelos homens nas imagens que escolheu para usar no seu filme. Ele dizia: “O trabalho varia, entre manobrar as operações do guindaste, soltar os ganchos, ordenar pequenas caixas, até descarregar caixas e sacas de café, farinha, similares” (Sanz 1978, 39). Para o jornalista e militante político que não podia exercer a sua profissão naquele momento, em um país que não era o seu, a condição de opressão estava implícita em “uma vida mal controlada,

⁴ Entrevista datilografada e disponível em acervo virtual, em <http://www.alexvianny.com.br/> (acesso em dezembro 2014).

⁵ É difícil localizá-los porque na maioria não constava o seu nome. Na Cinemateca Brasileira, no CTAV e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna podemos encontrar alguns de seus filmes, como *Debret e o Rio de hoje*, *Terra seca*, *Dança* e *As missões*.

uma busca por aqui, por ali, estrada complicada, buracos, montes de pedras, areia espalhada” (1978, 39).

São as marcas do passado contidas nas imagens reaproveitadas por Sanz que fazem explodir, para além de uma única narrativa, histórias abertas, memórias afetivas e políticas do que ficou à margem das lembranças de um país carregado de contradições. Produzidas com intuito publicitário para dar forma ao desejo de um processo de industrialização no Brasil, quando retomadas no filme analisado, essas imagens de arquivo trazem à tona questões latentes de um país contraditório. Buscando suas origens e o contexto de sua produção, entendemos que essas imagens de um país imaginado, o país do capitalismo e da indústria emergente, trazem os traços da exploração dos trabalhadores, das condições precárias em que viviam, dos diferentes olhares portados sobre homens e mulheres que com seus corpos movimentavam a economia. A remontagem desse material, o gesto de buscar essas imagens sobreviventes, aponta para a possibilidade do cinema dar-lhes novos sentidos e de, a partir delas, elaborar memórias pessoais e coletivas.

Ditadura, tortura, opressão, exploração, exílio, discriminação são questões que emergem na costura desses buracos, dessas brechas deixadas pela história, na montagem do filme que dá vida a tais imagens esquecidas e que a cada migração podem se tornar ainda mais potentes. Não é à toa que a imagem da moviola abre essa sequência que analisamos: o cinema é convocado para exercer um papel urgente e fundamental, o de elaborar memórias – de Dôra, do Brasil, do pobre, do exilado, do trabalhador – e, através delas, acenar para as condições de vida daqueles que viviam na pele, no corpo, as consequências diretas da ditadura militar brasileira.

Os gestos, corpos e expressões do (a) trabalhador(a) braçal emergem no filme como a marca de um Brasil que alimentou um imaginário que contrastava fortemente com a sua realidade. Foi buscando a origem das imagens, traçando os caminhos que partem da obra acabada em direção ao arquivo, que buscamos enxergar as transformações ocorridas no interior das imagens ao longo do seu percurso migratório. Os múltiplos usos e olhares portados sobre elas são sintomas de uma época. Em cada olhar, elas ganham uma nova vida e ajudam a

contar histórias clandestinas, sufocadas, esquecidas de um Brasil nebuloso, por vezes, invisível.



Imagem 1: Dôra em Fotograma do filme *Quando chegar o momento*.



Imagem 2: Luiz Sanz, Reinaldo e Dôra entre os 70 presos políticos exilados no Chile. Fotograma do filme *Quando chegar o momento*.



Imagem 3: Navio Taubaté. Imagem do DIP retomada em *Quando chegar o momento*.

BIBLIOGRAFIA

- Barcellos, Maria Auxiliadora de Lara. 1978. “Continuo Sonhando”. In: *Memórias do Exílio*, editado por Pedro Celso Uchoa Cavalcanti, Jovelino Ramos. São Paulo, Editora Arcádia.
- Bastos, Maria Teresa e Ramos, Maria Guiomar. 2013. “Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 40”. *Revista Rebeca*, ano 2 número 3.
- Lindeperg, Sylvie & Comolli, Jean-Louis. 2008. “Images d’Archive: l’emboîtement des regards (entretien)”. In: *Images Documentaires* 63.
- Lindeperg, Sylvie. 2013. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier.
- Lindeperg, Sylvie. 2007. *Nuit et brouillard: un film dans l’histoire*. Paris: OdileJacob.
- Sanz, Luiz. 1978. “Carta circular aos amigos e companheiros a quem, relapso, não tenho respondido”. In: *Memórias do Exílio*, editado por Pedro Celso Uchoa Cavalcanti, Jovelino Ramos. São Paulo, Editora Arcádia.

FILMOGRAFIA

- Quando chegar o momento (Dôra)*. 1978. Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström.