

**A ditadura militar brasileira no documentário:
*Brasil, Relato de Uma Tortura***

***The brazilian military dictatorship in the documentary:
Brazil – Report On Torture***

Jean Carlo de SOUZA SILVA¹
William Agege Pimenta dos SANTOS²

Resumo

O artigo analisa as representações da ditadura militar brasileira (1964-1985) no gênero fílmico documental, especificamente na obra *Brasil, Relato de Uma Tortura*. Dirigido por Saul Landau e Haskell Wexler, o filme aborda o cotidiano dos agentes da repressão governamental e dos participantes da resistência política, mas sobretudo, realiza uma representação dos métodos de torturas aplicados pelos agentes de repressão do governo brasileiro. Assim, por meio da análise fílmica, pretendemos resgatar e problematizar a memória dos indivíduos acusados de “subversão do Estado”.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Documentário. Tortura. Memória.

Abstract

The present article analyzes the representations of the Brazilian military dictatorship (1964-1985) in the documentary film genre, specifically in the work *Brazil – Report On Torture*. Directed by Saul Landau and Haskell Wexler, the film addresses the daily lives of agents of government repression and participants of political resistance, but above all, it presents a representation of the torture methods applied by agents of repression of the Brazilian government. Then, through film analysis, we intend to rescue and problematize the memory of individuals accused of “subversion of the State”.

Keywords: Military Dictatorship. Documentary. Torture. Memory.

Introdução

Nas últimas décadas, mais especificamente após a redemocratização iniciada em 1985, foram lançados uma quantidade considerável de filmes, ficcionais ou

¹ Doutorando em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).
E-mail: jeancarlodesouzasilva@gmail.com

² Graduando em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).
E-mail: williamagegepimenta.cel@gmail.com

documentários, referentes ao período da ditadura militar brasileira (1964-1985), o que evidencia um esforço social de retomar o período para problematizá-lo (LEME, 2013). Ainda que de formas e estilos mais diversos, esses filmes, de algum modo, representam um momento no qual o país se encontrava sob o comando de governos autoritários que se valeram da repressão, da censura e toda sorte de violência; mas eles também representam personagens e movimentos de oposição e resistência a esse sistema ditatorial. Apesar de muitas dessas produções não terem obtido um sucesso comercial e/ou não terem sido suficientemente disseminadas para além dos ainda restritos circuitos de Festivais de cinema, ou da pesquisa e debate acadêmico, essas obras desempenham um papel social significativo na luta pela memória da ditadura.

O cinema de gênero documental, o qual de forma apriorística, atribuímos o status de reprodução realística de uma série de acontecimentos, passados ou atuais, realizado a partir de uma perspectiva subjetiva e artística, exerce uma função crucial na construção e organização de determinada realidade social e cultural, como toda produção de comunicação, já que elas “reproduzem essa realidade, representando-a através de seus diferentes discursos, quanto a modificam, reconstruindo-a por meio de uma interferência direta em sua dinâmica, em seu funcionamento” (CODATO, 2010, p. 12). Desta forma, o cinema sendo ficcional ou não, opera como forma de construção de uma realidade e de um imaginário. Não obstante, ele opera ainda como dispositivo difusor de memórias sociais.

O gênero fílmico documental pode ser definido como aquele baseado “no caráter investigativo, portanto crítico, que tenta criar uma versão para os fatos tratados e analisados e, portanto, dá plenitude a um acontecimento aparentemente acabado” (SÁ, 2015, p.161). Para Sílvio Da-Rin (2004, p.18), nós “devemos admitir que *documentário* não é um conceito com o qual se possa operar no plano teórico”. Uma afirmação como essa nos motiva a perceber o filme *não-ficcional* como um produto mais complexo do que aparentemente parece ser. Embora o modelo documental em cinema tenha se tornado (re)conhecido por sua semelhança com a produção jornalística, a saber, a partir de depoimentos e fatos verificáveis estruturados em uma narrativa realista, ele não pode ser definido apenas por essas características. Reconhecemos, porém, que elas ainda são determinantes e acabam por prevalecer nos documentários contemporâneos.

Todavia, para além dessas conceitualizações e tentativas de definição do documentário como gênero, o fato é que ele é cinema e, como tal, pode estabelecer

estreito contato com a memória individual e coletiva. Com base nos estudos do historiador Jacques Le Goff, Maria Leandra Bizello ao escrever sobre a relação entre cinema e memória, afirma que

O filme é entendido como produtor e guardador de memória, produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário, representar o mundo. Nele as experiências coletivas e individuais estão inscritas numa linguagem de imagens e sons (BIZELLO, 2008, p. 165).

A memória é feita de pessoas, acontecimentos, personagens e lugares. Estes acontecimentos podem ter sido vivenciados individualmente ou em grupos e coletividades com as quais o indivíduo tem vínculo de pertencimento. Algumas pessoas podem não ter vivido o acontecimento naquele tempo-espaço, mas ainda assim elas contribuem para criar a memória. Quanto aos lugares são aqueles que estão particularmente ligados à lembrança que favorecem o sentimento de pertencer. Acontecimento, personagens e lugares – colaboram para a constituição da memória, seja consciente ou inconscientemente. Há uma ligação fenomenológica tênue entre o sentimento de identidade e a memória (POLLAK, 1992).

Ao que tange as memórias da ditadura militar brasileira, especialmente, elas se mantêm vivas e em franca disputa social e histórica. Colaboraram para essa percepção a crescente onda do negacionismo histórico que tem tomado o espaço público, se feito visível, portanto, como em nenhum outro momento desde o fim da ditadura. Ora, esse negacionismo evidente (ou seja, aquele que não teme se esconder na esfera do privado, mas ganha as ruas e redes sociais com pedidos de intervenção miliar ou em defesa dos governos ditatoriais), talvez, tenha lastro, entre outros motivos, na nossa incapacidade de trabalhar a temática do golpe de 1964 nos espaços educacionais, seja nas escolas ou nos meios de informação, além da ausência de políticas públicas claras sobre o período. Ao recusar, ou evitar, discutir os governos militares, o sistema de ensino, por exemplo, acaba por possibilitar a distorção de fatos e a difusão deles por grupos conservadores e de extrema-direita.

Há de se considerar, também, o complexo processo de redemocratização, fruto de um planejamento da cúpula militar para a abdicação do poder, estruturado em uma narrativa que justificaria a tomada de poder, as medidas de repressão tomadas, bem como a razão para o término do regime, garantido a isenção de responsabilidade por incontáveis crimes durante ocorridos pelo Estado entre 1964-1985. Assim, qualquer crítica, denúncia

e questionamento contestando a justificativa apresentada se entendia, para os apoiadores do regime, como represálias da esquerda derrotada, uma vingança pela batalha perdida, na esperança de subverter a imagem dos heróis salvadores da liberdade civil em cruéis autoritários (NAPOLITANO, 2016).

Para nós, no entanto, fica patente que tais manifestações de apoio à ditadura ou de negação da existência dela são a prova que mais de trinta anos de seu término oficial, na verdade, a ditadura está inserida na ordem de eventos que, embora passados, não passam. E não passam por que não resolvemos inteiramente o nosso passado traumático que insiste em ser recalcado em uma tentativa justificável, mas pouco significativa, de ser superado em nome de uma conciliação nacional.

Ora, os meios de comunicação em geral ainda abordam pouco o período da ditadura militar, mas o cinema tem assumido um lugar privilegiado no qual os traumas referentes ao passado ditatorial podem e devem ser submetidos à análise da própria sociedade. Para Davi Arrigucci Júnior (2006, p.09), os filmes têm “desempenhado quase sempre, até nos equívocos, o papel de uma sondagem moral de nossa alma coletiva, além de constituir um documento significativo do processo histórico brasileiro”.

Assim, em um esforço para tentar entender um pouco mais sobre a relação entre a memória da ditadura e de como ela é difundida pelo cinema, nos propomos aqui a analisar o documentário *Brasil, relato de uma tortura*. Essa análise foi balizada pela “análise fílmica” proposta por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2005) que consiste em interpretar o filme por meio de dois movimentos, o primeiro através da desconstrução do filme, dessa maneira é necessário “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomada pela totalidade” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2005, p.15). Nessa etapa o objetivo é extrair elementos particulares: a trilha sonora, o enquadramento da filmagem, a fotografia entre outros elementos que compõem a orientação da narrativa. O segundo momento é a reconstrução do filme com base nos dados coletados, para que se possa “estabelecer elos entre esses elementos isolados, e compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (Ibidem).

Importante ainda salientar que *Brasil, relato de uma tortura* se estrutura como um copilado de depoimentos e representações/encenações referentes ao tratamento dado aos prisioneiros acusados de “subversão” durante o regime militar”. O filme é uma obra

singular por ter sido produzido durante o auge da ditadura (apesar de as filmagens serem realizadas por cineastas americanos, e fora do país). Este fator, a saber, a proximidade temporal entre os eventos e a gravação/representação sobre eles, em tese, nos oferece uma memória recente por parte da resistência militante, ou seja, sem a elaboração permitida pelo distanciamento temporal/histórico. Com isso, o filme ganha um forte sentido de denúncia das atrocidades sofridas pelos ex-presos políticos entrevistados.

O relato e a memória viva da tortura

O documentário, cujo título original é *Brazil: a report on torture* (1971), foi dirigido pelos cineastas Haskell Wexler e Saul Landau e aborda, a partir de depoimentos e encenações realizadas pelos próprios depoentes, algumas das experiências sob o cárcere vividas por 70 prisioneiros políticos banidos para o Chile em 1971. Detalhe interessante é que a realização desse documentário não foi previamente planejada, ao contrário, ela só foi possível porque os dois cineastas norte-americanos se encontravam no Chile para realizar uma entrevista com o presidente Salvador Allende. Foi nessa, ínterim, enquanto eles aguardavam a disponibilidade de acesso ao presidente, que souberam da presença dos exilados brasileiros que haviam chegado há apenas uma semana ao país.

Aliás, faz-se necessário ressaltar a trajetória da dupla de cineastas. Haskell Wexler foi eleito pelo Sindicato Internacional de Cinematógrafos como um dos dez melhores diretores de fotografia da história, quando *Brasil, relato de uma tortura* foi produzido, ele já contava com um Oscar por melhor diretor de fotografia pelo filme *Quem têm medo de Virginia Woolf?* (1966)³, e viria a ser agraciado com outra estatueta em 1977 pelo filme *Esta Terra é minha Terra* (1976). Saul Landau além de ser cineasta, atuava como jornalista, escritor e professor. Bacharel e mestre em História, ele lecionou na *California State Polytechnic University*, produziu 50 documentários e escreveu 14 livros. Entre as décadas de 1960 e 1980 grande parte da sua produção fílmica estava relacionada a militância de esquerda e conflitos políticos na América Latina.⁴

³ IEC. Haskell Wexler. **Enciclopédia de cinematógrafos na internet**. Disponível em: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/wexlerhaskell.htm>

⁴ WHITING, Sam. Saul Landau - documentarista - morre. **SFGATE**. Disponível em: <http://www.sfgate.com/movies/article/Saul-Landau-documentary-filmmaker-dies-4807009.php>

Feito, então, por esses dois estadunidenses, a produção e distribuição de *Brasil, relato de uma tortura* (1971) foi direcionada, em um primeiro momento, ao público norte-americano e teve sua estreia em 21 de outubro de 1971, no *Whitney Museum* em Nova York. O filme tem como protagonistas alguns dos 70 ex-presos políticos citados anteriormente, com objetivo de apresentar um relato das torturas sofridas pelos militantes da esquerda brasileira sob a tutela dos agentes de repressão. Através de entrevistas e de depoimentos, mas, sobretudo, das encenações das torturas, a produção tinha a intenção de denunciar para o público internacional as ações do regime militar que vigorava desde 1964 (SOUZA SILVA, 2022). Contudo, a produção não causou a repercussão desejada à época e por muitos anos, o documentário passou ao largo dos debates e ainda é bastante desconhecido do público em geral. Entretanto, por mais que não tenha provocado efeitos políticos imediatos contra a ditadura, o documentário, hoje, pode ser compreendido como um importante registro histórico do que se passava no Brasil durante os “anos de chumbo”. Assim, para além das questões da produção fílmica, vamos destacar alguns elementos significativos na obra.

O documentário inicia com uma breve contextualização dos fatos, em fundo preto, com fontes brancas, o texto em inglês explica a situação do Brasil desde o golpe realizado pelos militares com o apoio de amplos setores da sociedade civil em 1964, e descreve como em janeiro de 1971, foram libertados 70 presos políticos, em troca do embaixador suíço, que havia sido sequestrado pela resistência brasileira. Durante a apresentação curta do texto, a trilha sonora se mescla a sons metálicos, evidenciando a intenção dos diretores em apresentar a tragédia do que será exposta no decorrer do filme.

A primeira sequência da filmagem é composta por um plano aberto que nos permite ver quatro pessoas, dentre elas um homem com um microfone que entrevista outro. O homem entrevistado destaca a “responsabilidade do povo norte-americano frente ao povo brasileiro, de fazer alguma coisa que melhore as condições do nosso povo”. Durante o breve manifesto, o homem não identificado ressalta, também, a incrível resistência física necessária para não sucumbir às torturas, e por fim atenta ao fato que outros companheiros ainda se mantêm sob tais circunstâncias. Ao fim do depoimento o título é exposto: *Brazil*, em vermelho, *a report on torture*, em branco, ao fundo preto, acompanhado da trilha com a mistura de sons metálicos novamente.

O filme dá continuidade, com a câmera enquadrando em plano aberto um grupo grande de homens e mulheres que conversam. É possível identificar pessoas falando em

inglês, espanhol e português, enquanto um homem se despe das roupas e se prepara para encenar a prática mais comum no cotidiano dos prisioneiros, o “pau-de-arara”. Os brasileiros conduzem, orientam e amarram o homem. Durante o processo de preparação, a câmera intercala entre registrar o trabalho realizado para encenar a tortura e um diálogo com um dos brasileiros que assiste à preparação. O homem narra em “portunhol” para que servia aquele método de tortura, o que ela provoca fisicamente aos torturados e a forma com que a polícia os levava ao limite da resistência humana, prolongando a permanência da vítima por horas sob essas condições.

É perceptível o desconforto do suposto ator que encena o papel de torturado. Ele encontra dificuldade para se posicionar, enquanto as pessoas ao redor, amistosamente, assistem curiosos a situação. Por outro lado, o brasileiro que se dispõe a participar da encenação brinca com a ironia de estar, depois de ter sido o torturado de fato pelos agentes da repressão, no papel de algoz: “desse jeito vou parecer um torturador, logo eu”. Há, apesar de alguns risos, um constrangimento latente, uma tensão captada pela câmera inquieta que tenta registrar ao mesmo tempo, a encenação da tortura, sobretudo, por meio de planos fechados e médios no corpo torturado (trata-se de uma dramatização, mas o sentido é esse), e as reações da plateia, enquadrada em planos abertos que buscam salientar a sua interação com a cena que se desenrola ao centro.

O filme, diga-se de passagem, se estrutura narrativamente e organiza a sua trama entre as encenações das diferentes formas de torturas aplicadas como método de interrogatório (e elas são realistas, vivazes); e os depoimentos dos integrantes do grupo que se encontrava banidos no exílio, descrevendo suas profissões, cotidiano e motivos que os/as levaram ao encarceramento. Notamos aqui uma variedade de perfis entre eles: estudantes, operários, religiosos, advogados, homens e mulheres, jovens ou adultos, envolvidos na luta armada ou militantes moderados. Os depoimentos causam, talvez, menos impacto emocional para quem assiste ao documentário do que as encenações. Entretanto, em comum, eles dão a ver a angústia de quem fala, de quem relata, de quem, portanto, testemunha. E nesse caso, lembramos que por ser realizado por sobreviventes de situações-limites, um “testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ela anuncia o excepcional” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72). Em *Brasil, relato de uma tortura* o que temos são as expressões corporais (por meio das encenações) acrescidas dos relatos (depoimentos) como testemunhos da repressão.

Nesse caso, as descrições detalhadas das experiências durante a prisão são, ademais, “ilustradas” por meio dos indícios corporais: ao relato dos eletrochoques se somam as marcas, os hematomas dos dispositivos que persistem no corpo. Esse tipo de “discurso” calcado nos detalhes e que vem à tona por meio da rememoração e as evidências materiais sinalizadas é explorado pelo documentário, que se serve da proximidade temporal entre a prisão-banimento (os 70 estavam no Chile apenas uma semana quando as gravações foram realizadas). Essa a proximidade temporal entre os eventos seja importante (e é isso também que contribui para que este documentário seja relevante para se discutir o período), ela pouco serviria se o documentário não tivesse investido em evidenciar as marcas da tortura. Afinal, a ditadura brasileira sempre operou na negação das torturas e na tentativa de desacreditar quem as denunciasse internacionalmente. Mas o que Haskell Wexler e Saul Landau fizeram foi reunir provas, inclusive, aquelas que mais importam para muitos: provas materiais.

A busca por provas afim de produzir a denúncia que os documentaristas objetivam, é, portanto, trazida à baila em outras situações-depoimentos, os quais veremos brevemente e apenas à título de exemplo.

Em determinado momento, somos confrontados por uma mulher que narra em espanhol – claramente mais fluente que os outros brasileiros – os abusos sofridos durante a prisão. De forma séria e contundente, ela relata as formas utilizadas pelos agentes da repressão para infligir dor às mulheres, especificamente. Após isso, somos transportados para outro ambiente/cenário, um local aparentemente mais distante do coletivo que acompanhara as encenações anteriores. Nele, sentadas em um banco, conforme mostra a câmera em plano aberto, encontram-se sentadas três pessoas sentadas que assistem a mulher narradora, que se identifica como sendo Maria Auxiliadora Lara Barcellos, 25 anos e natural de Minas Gerais. Ao ser perguntada pelo entrevistador, que está extracampo, sobre como foi presa, Maria Auxiliadora – mais conhecida entre àqueles/as que resistiram e/ou estudiosos da ditadura por Dora – diz ter ocorrido a partir de uma denúncia realizada pelo proprietário da casa na qual vivia clandestinamente e que resultou na prisão de todos os moradores. A câmera, então, flagra o sorriso de Dora que segue o relato ao afirmar ter sido “levada para o DOPS, já contei a história? Quer que eu conte de novo?”. A questão de Dora, lançada assim em meio a narrativa de como tinha ocorrido a sua prisão e de outros militantes e de para onde foram levados posteriormente, evidencia, por assim dizer, o aparato retórico do documentário ao nos lembrar que a cena está sendo

dirigida. Testemunhar, pois, para um documentário significa colocar em primeiro plano não “apenas um ser humano submetido a todas as fraquezas, como em justiça, mas deve ser, além disso – mesmo se há silêncios ou balbucios de uma intensa verdade –, alguém que sabe contar. Portanto, um contador, se possível um contador talentoso (GAUTHIER, 2011, p. 23). Dora é essa contadora talentosa que consegue traduzir em discurso o trauma e os horrores da tortura. Mas há outras pessoas que igualmente se mostram habilidosas e dispostas a testemunhar.

Logo, nessa mesma sequência, a entrevista e a câmera, são direcionadas para a jovem sentada ao lado de Dora. A jovem fala em inglês fluente para a câmera, se apresenta como cidadã norte-americana e também conta como ocorreu a sua prisão e as marcas que decorrem disso: cicatrizes de perfurações de projéteis de arma de fogo no corpo e um polegar faltando em uma das mãos. Diante das provas, o entrevistador de imediato exclama “Oh God!” em um tom de horror na voz.

Para Pierre Nora (1993), a memória é um fenômeno vivo, que constitui na formação de identidade de um indivíduo ou grupo, sujeita a transformações, lembranças e esquecimentos, ela é um constructo de experiências, relacionamentos, eventos e traumas, e se manifesta de forma mutável. É a manifestação de uma memória viva que vemos na tela. E isso fica muito mais evidente quando voltamos à Maria Auxiliadora como protagonista da cena. Ela descreve com detalhes, dessa vez com precisão técnica, as torturas que ela sofreu durante o processo de condução até a prisão, a descrição, apesar de ser um relato pavoroso, é realizada de forma tranquila, leviana, tenta intercalar a descrição dos atos com leves risadas e anedotas, como que para aliviar o fardo da cruel realidade que está relatando. Nesse ponto que o entrevistador pergunta como apesar de tudo ela consegue sorrir, a resposta vem automática: “Sorrir? Não, isso é uma forma de expressão, mas não acho graça nenhuma”. A forma de expressão nesse caso é uma forma aplicada pela testemunha de desconstruir a sensação de angústia que pode vir a causar em quem escuta um depoimento tão vívido.

Mais adiante, outro depoimento que nos chama a atenção é o de Frei Tito. Diferentemente das demais entrevistas que costumam ocorrer em grupo ou são acompanhadas por mais pessoas além do entrevistador, na de Tito só temos a presença dele e do entrevistador, ao menos são apenas essas figuras que a câmera nos deixa ver até ela se concentrar, em plano fechado, no Frei. E ele fala, mas, diferentemente de novo dos demais que são eloquentes e detalhistas, Tito é fugidio. Ele fala quase sempre sem olhar

para a lente da câmera, portanto, sem nos encarar e, no mais das vezes, tenta desviar o olhar. As marcas do seu trauma são antes de tudo pontuados pelo silêncio e a voz baixa, embora assertiva. É assim que ele conta ter sido preso quando estava no convento e que durante três dias consecutivos foi torturado enquanto ouvia dos torturadores justificativas de que não queriam fazer aquilo com um clérigo, mas aquela seria essa a única maneira de fazer com que a Igreja aprendesse uma lição. Ou seja, Tito foi colocado e se via como um corpo a ser expiado para servir de exemplos a outros sacerdotes que se encontravam em oposição à ditadura. Se por três dias ele foi seviciado, no quarto, Tito recorda que tentou cortar os próprios pulsos com o duplo objetivo de colocar fim a agonia e a dor, mas também, de denunciar o que se passava nos porões da repressão, afinal, segundo o religioso, o “Brasil não é mais o país do samba, do futebol e do Pelé, mas é também um grande campeão da tortura”.

Por meio desses primeiros depoimentos, o documentário nos oferece um espectro da multiplicidade de personagens envolvidos na oposição à ditadura militar, indo diretamente contra a ideia que apenas radicais, terroristas e subversivos da esquerda foram perseguidos. Ademais, também mostra a complexidade e a dimensão dos traumas que cada uma dessas pessoas passou a carregar com si. Perspectiva que ganha vulto para nós quando sabemos que alguns anos depois daquelas gravações realizadas no Chile, Frei Tido (em 1974) e Maria Auxiliadora (em 1976) cometeram suicídio enquanto se encontravam exilados na Europa.

Já de volta a encenação da tortura, mais uma vez vemos um grupo de homens que preparam a cena que segue sendo registrada ativamente pela câmera. Assim, ao simular mais um método de tortura, o homem que faz o papel de vítima é deitado sobre uma mesa e têm as pernas e mãos atadas em uma posição desconfortável, pois o tronco não permanece estirado inteiramente na mesa. À medida que o homem é tensionado sobre a mesa, a câmera focaliza em planos fechados suas expressões de dor. A forma de imobilização com ajuda da mesa é chamada pelos presentes como “mesa-de-operação” e é utilizada, conforme o brasileiro que instrui a encenação, como base para outros tipos de suplícios, tais como: choques elétricos pelo corpo todo, porretadas no abdômen, castração e afogamento. A variação dos métodos de tortura e pessoas que foram fatalmente vitimados por eles também são lembrados: “o preso morre, como Chael... Chael recebeu tantas pancadas e choques elétricos no intestino que só aguentou um dia de tortura com uma hemorragia interna. Mário Alves também, com um cacete no ânus. Um cacete

com dentes, quando puxa, ele tem uma posição que quando ele entra e quando sai os dentes segura. Como uma flecha”. Enquanto fala, o entrevistado reproduz com uma caneta a prática, e o foco da câmera é direcionado para o gestual.

Seguindo o modelo de tensão narrativa ao variar da encenações ao depoimentos, o documentário passa a mais uma sequência de entrevistas, entre as quais, a de um casal que, conforme o padrão da gravação, se apresenta. Ele é Manuel Dias Nascimento, ex-dirigente do sindicato dos metalúrgicos, 27 anos, e a mulher é Jovelina Tonello do Nascimento, 33 anos. O entrevistador segue, então, com as perguntas de praxe que buscam saber o que ocorreu no momento e depois da prisão.

Manuel alega que foi torturado desde o momento da prisão, inclusive, em frente a testemunhas. Segundo ele, os policiais se esforçaram para que reagisse e com isso tivessem motivos para uma execução pública. Não obstante, Manuel foi preso e torturado com choques enquanto estava dependurado em um “pau-de-arara”. Não tendo surtido o efeito desejado de cooperação com a repressão, os militares teriam passado a tortura-lo na frente de sua esposa e do filho que, segundo Manuel, não entendia nada do que estava acontecendo. Uma vez que ele tenha protestado sobre aquele tipo de prática (familiares para testemunhar o sofrimento) o filho dele foi levado para a “polícia feminina”. E aqui faz-se necessário destacar que apesar de estar enquadrando o entrevistado, é o olhar e as expressões de sua esposa que a câmera procura. Assim, enquanto Manuel descreve o processo pelo qual a família foi sujeitada, Jovelina contorce os lábios, com o olhar vago, sem foco fixo, claramente recordando de alguma lembrança que lhe causa angústia, e só temos noção disso porque a câmera não a excluiu do campo, ao contrário, também se deteve nela e no seu silêncio torturante de quem vivencia o trauma novamente.

Contudo, alheio as expressões da esposa, Manuel continua detalhando os acontecimentos e afirma que mesmo após os “incentivos”, a polícia não conseguiu a declaração que queria e, como forma de mais uma punição, colocou Jovelina no “pau-de-arara” para ele assisti-la ser torturada. Com isso, o foco se volta inteiramente para Jovelina e o entrevistador lhe pergunta o que sentiu durante a sessão de tortura, ao que ela logo responde: “Há, muito mal, né? Eu cheguei e fui torturada, depois meu filho foi torturado...” nesse momento a voz de Jovelina treme, quase falta palavras para continuar, e aí percebemos o que mantinha o olhar dela vago momentos antes. Jovelina abre um sorriso sem graça como que para se desculpar, que se desmancha em um lábio trêmulo, se esforçando para segurar as lágrimas: “Eu não posso falar da criança.” Manuel então

intervém, explica que para a esposa é difícil falar sobre a criança, pois a criança após os acontecimentos traumáticos não aceitava mais os pais, não os reconhecia mais. Um trauma profundo em quem não estava nem de longe envolvido em qualquer tipo de ação política, quiçá de oposição ou guerrilheira.

A entrevista continua, Jovelina novamente tenta descrever o que passou com o filho, a voz volta a falhar, ela faz uma pausa, respira e volta a falar direcionando o assunto para outra perspectiva:

Depois de três dias que eu ‘tava’ presa me chamaram pra ver ele apanhar, né? Bateram nele na minha frente, depois tiraram ele e ‘botaram’ eu. Bateram muito em mim, mas não perguntaram nada, porque sabiam que eu não tinha participação nenhuma, então não me perguntavam, só me batiam pra ele ver. Eu aguentei firme, achei que aquilo eu tinha que aguentar, né?

Outra sequência de entrevistas ocorre depois das quais retornamos à “mesa de operações” para representar mais um método de tortura utilizado pelos militares. Nessa encenação, um homem dita as instruções enquanto outros preparam o corpo do voluntário que, por sua vez, tem os pulsos e os tornozelos amarrados, cada um em uma extremidade da mesa. O brasileiro que instrui/dirige a cena pede ao voluntário para que amarre um fio aos testículos. Enquanto o homem na mesa se prepara, o brasileiro fala para a câmera que aquele método em especial é terrível, pois pode levar a castração da vítima. Depois de amarrar um ponta aos testículos a outra extremidade do fio é amarrada em uma barra de ferro que se encontra suspensa. Esse tipo de ligação faz com que o corpo fique esticado, em diagonal e a câmera registra tudo com detalhes, focalizando nos testículos que se comprimem à medida que o fio é esticado. Ao término dessa exibição, o responsável por dirigir as encenações fala sobre o incômodo que sente ao reproduzir os métodos de tortura utilizados pelos militares, porém, se participam das encenações é apenas para denunciar o que se passava verdadeiramente no Brasil. Todavia, o tom desse relato é de uma profunda angústia e repulsa, expressões e sentimentos que de alguma forma captados pelos diretores que seguem a gravar brasileiro enquanto ele lava as mãos após executar as encenações, como se elas estivessem realmente (moral e politicamente) sujas.

Enfim, o documentário não se limita apenas aos depoimentos e encenações expostas neste artigo, e mesmo o compilado completo de cenas, não traduziriam tudo que aquelas pessoas sofreram durante a luta contra a ditadura. Entretanto, buscamos chamar a atenção para como *Brasil, um relato de tortura* é uma produção cinematográfica singular em relação a temática da ditadura militar. Isso se deve pelo seu conteúdo e pelo

método de registro utilizado, um tipo de antropologia visual sem dúvidas (SOUZA SILVA, 2022), mas, sobretudo, por nos servir como fonte de registro de primeira ordem, de uma série de ocorrências que ainda estavam “quentes” e que graças aos registros em audiovisual puderam sobreviver a ação do tempo e ao risco do esquecimento. Ou seja, essas gravações são um registro material raro e bastante nítido, no limite são mesmo provas que nos provocam a pensar sobre as atrocidades cometidas nos porões da ditadura brasileira. Por extensão eles se constituem, também, como evidências contra o discurso negacionista de apoiadores e defensores dos governos militar.

Com isso, destacamos a capacidade do cinema, e desse filme em específico, tem em ao produzir “sentidos em face da experiência passada, uma das maneiras de se lembrar experiências violentas” (SOUZA, 2008, p.51). Por sua vez, soma-se a isso a capacidade dos filmes se tornarem “mídia de memória” (TOMAIM, 2016), ou seja, por sua capacidade de preservar a memória e permitir uma reavaliação dos eventos passados para pensar o nosso presente e prospectar o futuro. É o que faz *Brasil, relato de uma tortura*. Desta forma, o cinema documental consegue trazer à tona e para o debate público sentimentos antes reservados apenas íntimo dos personagens históricos de um período específico ou circunscrito em determinados grupos sociais. Os testemunhos e as encenações de tortura gravados e divulgados têm uma função política. Tinham lá em 1971 quando o filme foi gravado no Chile e e ainda tem hoje, no Brasil, nesses tempos de relativização e negação da ditadura.

Considerações finais

O documentário *Brasil, relato de uma tortura* é uma produção singular. Nesse sentido, a partir dos registros vívidos e dos testemunhos por ele registrados, o documentário oferece um triste quadro das consequências e ações de governos autoritários, o que, ademais, pode contribuir para o debate e conscientização que precisamos, como sociedade, fazer acerca do período. Em específico, urge discutir sobre a tortura, uma prática cujas técnicas foram institucionalizadas durante a ditadura militar sob a justificativa de garantir a “preservação da ordem”, mas que ainda é frequentemente utilizada pelas forças de segurança. Com depoimentos e encenações arrolados dessa forma, o documentário funciona tal qual um longo processo judicial e assim, cena após cena, são acrescentadas camadas de sentido que buscam não a redutibilidade da tortura por

meio da sua representação, mas sim, a extensão do seu dano para quem as sofre e a fratura social por ela causada.

O fato é que, embora os métodos de tortura explicitados por meio de encenações no documentário possam causar aversão as pessoas em geral, o seu registro cumpriu uma função primordial de denúncia ao regime político ditatorial do Brasil. Uma denúncia realizada, lembramos, ainda durante a vigência da ditadura e no ápice do seu poder e influência sobre a sociedade. No mais, esses registros assistidos no presente, se inscrevem no campo da memória, aliás, eles funcionam com uma primeira memória crítica à ditadura, forjada no calor dos acontecimentos e intensamente ancorado nos sentimentos, nas marcas emocionais, provocadas pelo arbítrio. Portanto, *Brasil, Relato de uma Tortura* é para nós uma ferramenta de educação sócio-histórico e, sobretudo, um lugar de memória viva sobre um período recente problemático, triste, mas ainda assim, negado por alguns.

Referências

ARRIGUCCI, David. Prefácio à NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BIZELLO, Maria Leandra. Hiroshima mon amour: Memória e Cinema. **Baleia na rede** – Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, vol. 1, n. 5, 2008.

CODATO, Henrique. *Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis*. In. **Verso e Reverso**, janeiro-abril 2010.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: transformação e tradição do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

IEC. Haskell Wexler. **Enciclopédia de cinematógrafos na internet**. Disponível em: <http://www.cinematographers.nl/PaginasDoPh/wexlerhaskell.htm>

LEME, Carolina Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In. **Revista Estudos Históricos**, v. 5, n.10, 1992. p. 200-212.

SÁ, Israel de. **Memória discursiva da ditadura no século XXI**: visibilidade e opacidades democráticas. Tese em Doutorado em Linguística. São Carlos: UFSCar, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, n. 1, v. 20, 2008.

SOUZA SILVA, Jean Carillo de. A tortura (re)encenada como denúncia. **Albuquerque: revista de história**, v. 14, n. 28, dez. 2022.

SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. **Sociedade e Cultura**, v.11, n.1, jan/jun. 2008.

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 43, n. 45, 2016.

WHITING, Sam. Saul Landau - documentarista – morre. **SFGATE**. Disponível em: <https://www.sfgate.com/movies/article/Saul-Landau-documentary-filmmaker-dies-4807009.php>

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2005.

Filmografia

Brazil – Report On Torture (Brasil, Relato de Uma Tortura). Haskell Wexler e Saul Landau. Chile, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j4hiUDrrLnw>