

Adendo sobre a história de três imagens tóxicas

Andréa França & Patrícia Machado*

Resumo: O artigo é uma análise da relação entre a história dos acontecimentos e a história das imagens em *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa. Damos continuidade à pesquisa sobre o acontecimento do *impeachment* no Brasil e esse filme. A partir da metodologia da historiadora Sylvie Lindeperg, o artigo investiga o uso de material de arquivo no filme. A conclusão é que o método é insuficiente para lidar com imagens cujas informações estão dispersas.

Palavras-chave: documentário; acontecimento; imagem de arquivo; história das imagens; Sylvie Lindeperg.

Resumen: Este artículo es un análisis de la relación entre la historia de los eventos y la historia de las imágenes en *The Edge of Democracy* (2019), de Petra Costa. Con ello, continuamos las investigaciones sobre el proceso de *impeachment* en Brasil y esta película. El artículo investiga el uso de material de archivo en el documental, a partir de la metodología de la historiadora Sylvie Lindeperg. La conclusión es que ese método es insuficiente para abordar imágenes cuya información está dispersa.

Palabras clave: cine documental; evento; imagen de archivo; historia de las imágenes; Sylvie Lindeperg.

Abstract: The article analyses the relationship between the path of historical events and the path of images in *The Edge of Democracy* (2019) by Petra Costa. The paper continues the research on the Brazilian impeachment event and this documentary. Based on the Sylvie Lindeperg's methodology, the paper draws attention to the uses of archival images in the film. The conclusion shows how this method is insufficient to investigate images whose informations are scattered.

Keywords: documentary; event; archival images; history of images; Sylvie Lindeperg.

Résumé : Analyse de la relation entre l'histoire des événements et l'histoire des images dans *The Edge of Democracy* (2019). Nous continuons les recherches sur l'événement de destitution qui s'est fait jour dans le pays – le Brésil – et le documentaire. Basé sur la méthodologie de l'historienne Sylvie Lindeperg, l'article étudie l'utilisation des images d'archive dans le film. La conclusion est que la méthode est insuffisante pour traiter des images dont les informations sont dispersées.

Mots-clés : cinéma documentaire ; événement ; images d'archive ; histoire des images ; Sylvie Lindeperg.

* Andréa França: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 22245-120, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: afranca3@gmail.com

Patrícia Machado: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social. 22245-120, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com.

Submissão do artigo: 17 de novembro de 2020. Notificação de aceitação: 31 de janeiro de 2021.

Esse artigo é parte de uma pesquisa em andamento onde nos interessa analisar como o cinema documentário contribui para forjar um imaginário contemporâneo sobre o acontecimento histórico do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff; como os filmes brasileiros agem no presente da história ao narrarem o evento. Em artigo anterior, analisamos o uso que documentários sobre o *impeachment* fazem de entrevistas, da narração em primeira pessoa, do cinema direto, do uso de arquivos para construir uma narrativa documental do passado (França e Machado, 2019). Para esse artigo, iremos analisar o uso de três imagens de arquivo no filme *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, assim como os sentidos renovados que adquirem esses documentos ao longo do trajeto que percorrem.

A discussão que propomos dá prosseguimento à análise da disjunção entre o acontecimento histórico e o cinema documentário. Partimos da premissa que há em todo acontecimento um caráter anti-modernista que se constitui pela via do rompimento com a linearidade histórica; que todo acontecimento exhibe um momento de crise de sentido (Poivert, 2007, Deleuze, 1974, Veyne, 1971). Afirmamos, em artigo anterior, que diante de um acontecimento de tal magnitude (o *impeachment* político e a suspensão de sentido da história), o cinema exhibe a insuficiência das imagens e dos sons para dar legibilidade ao que está em processo. O gesto cinematográfico, independente de seus procedimentos expressivos, é sempre frágil diante do acontecimento. No conjunto de filmes analisados anteriormente – *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, *Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte, *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *O muro* (2017), de Lula Buarque, *Já vimos esse filme* (2018), de Boca Migotto, *O golpe em 50 cortes ou a Corte em 50 golpes* (2017), de Lucas Campolina – nos interessava averiguar as diferentes propostas e métodos para mostrar as recentes transformações históricas do país e a atual crise política sem precedentes.

Nesse artigo, focamos na disjunção operada entre a história dos acontecimentos e a história das imagens no filme de Petra Costa. A partir do método de pesquisa proposto pela historiadora Sylvie Lindeperg (2015), nos interessa saber quem filmou e/ou fotografou as imagens retomadas em *Democracia em Vertigem* para, a partir daí investigar sua composição, sua materialidade, sua textura – da tomada à remontagem. Acreditamos que o olhar sensível da historiadora para o documento (audio)visual e seu reemprego no cinema documental possa renovar pontos de vista sobre os acontecimentos e assim reabrir perspectivas inusitadas sobre as imagens que os constitui (2015: 16). Ao longo de sua obra, Lindeperg propõe o encontro do olhar historiográfico e estético a partir do cruzamento dos documentos com as imagens, de uma atenção minu-

ciosa ao olhar e ao gesto de quem filma e a busca de sentidos que essas imagens ganham na medida em que são retomadas.

O primeiro critério adotado na análise das imagens é historicizar o momento do registro buscando o reconhecimento dos autores, daqueles que empunharam a câmera para filmar. A partir da busca pelo contexto da tomada, é possível, então, analisar o engajamento e as escolhas políticas e estéticas daquele que enquadra a imagem. Lindeperg se dedica, especificamente, a investigação das condições de produção, circulação e retomada de imagens da Segunda Guerra Mundial e encontra nos acervos europeus as informações precisas sobre a história das imagens e do documentos que analisa. Para nossa pesquisa e para a análise que propomos nesse artigo, o método adotado, diferentemente, inclui também informações recentes – da imprensa, entrevistas, teses acadêmicas e filmes que auxiliem na busca das origens do material analisado.

Como a história foi filmada, fotografada, e como certas imagens foram produzidas? Trata-se de uma interrogação sobre a história das imagens que tem relação não só com a referencialidade – os gestos, o vestuário, a arquitetura, a disposição dos corpos no espaço – mas também com o seu contexto de produção, sua autoria, sua motivação, seus usos e as tecnologias de registro que inscrevem determinada materialidade. O celulóide, o grão do vídeo e outros sinais da história da mídia ficam igualmente impressos dentro da visualidade das imagens. Como observa Catherine Russell, esses sinais inscrevem uma espessura e dão testemunho de que “as imagens são constitutivas da experiência histórica e não meramente uma representação dela” (Russell, 2018: 15). Pensar a história das imagens, com todas as suas lacunas, seria abrir o caminho para uma história do sensível próxima daqueles que tomaram parte no acontecimento; seria demonstrar de modo crítico a prevalência recorrente do despreço pela historicidade e pela natureza das imagens (Lindeperg, 2015).

As três imagens que nos interessam analisar em *Democracia em vertigem* estão inseridas em uma mesma sequência que começa com menos de cinco minutos de filme. Nela, Petra Costa relaciona pela primeira vez sua história familiar à história do país. As imagens são: o pedaço de um filme amador em que aparecem os pais da diretora, a fotografia do assassinato do jornalista Pedro Ventura Pomar e de seu colega, Angelo Arroyo, ambos dirigentes do Partido Comunista do Brasil e atuando na clandestinidade contra a ditadura e, por fim, um fragmento do filme da formatura da Guarda Rural Indígena, em Minas Gerais, em fevereiro de 1970.

As interrogações que lançamos a esse gesto de retomada são: existe aí o desejo de despertar a inteligência crítica do cidadão diante da História e do

espectador de cinema diante do desafio de montar com as imagens para conhecer melhor? Essas imagens de naturezas diferentes (fotografia, filme 16mm) são questionadas na sua feitura, na sua autoria e motivações ou são montadas como superfícies de projeção neutras que refletem o olhar da cineasta? Haveria um desejo de verdade que acaba por servir-se das imagens para desnudar o modo totalizante de ver o presente ou, ao contrário, tanto o passado como o presente revelados são lacunares e incompletos? As três imagens retomadas são confrontadas para que se desvelem as contradições da História ou ilustram camadas consolidadas de memória e sentido?

Retomar imagens históricas conhecidas coloca questões éticas. Por exemplo, através de que olhar vemos essas imagens – da vítima, do colaborador ou do perpetrador? Thomas Elsaesser avalia o dilema ético da partilha cinematográfica de imagens e documentos de traumas históricos nas obras de Chris Marker e Haroun Farocki. Chama esses arquivos (coloniais, do Holocausto, etc.) de “material tóxico historicamente” e pergunta como explicar e partilhar o ponto de vista daquele ou daquela que originalmente capturou essas imagens. A apropriação de material alheio, nesse caso, arquivos históricos que inscrevem uma experiência coletiva de dor e sofrimento, seria um assunto complexo. Poucos realizadores, segundo Elsaesser, teriam conseguido fornecer novo sentido à apropriação, entendida no caso sobretudo de Farocki, como transferência de conhecimento, de memória cultural, de imagens ou símbolos de uma geração para outra (Elsaesser, 2014).

Democracia em vertigem usa material de arquivo que toca traumas históricos, sobretudo aqueles ligados à ditadura militar. Denominamos de imagens tóxicas os três fragmentos que serão analisados porque, como veremos, são resultados das forças contraditórias do regime autoritário e repressivo da época. O que argumentamos é que as determinações técnicas e mesmo ideológicas das imagens retomadas parecem ter sido negligenciadas pelo filme. Teria a cineasta decidido encarar os riscos diante desses traumas e, ao mesmo tempo, desenvolver estratégias para reconhecê-los e acentuá-los, colocando-se pessoalmente na linha de frente (a narração em primeira pessoa), como se fosse fazer justiça às perdas do passado e aos crimes da história?

Material tóxico 1 – Os pais na clandestinidade

Começamos por uma imagem do pai e da mãe de Petra, ainda jovens, em uma festa popular, em meio a homens e mulheres que, pelos trajés, parecem ser trabalhadores rurais. Eles são filmados em *plongée*, a uma certa distância, mas são nitidamente o centro de atenção do cinegrafista que ainda usa um zoom pra privilegiá-los no enquadramento. Ambos ignoram ou fingem ignorar

a presença do equipamento de filmar, que aponta diretamente para eles. Tanto o que está sendo filmado – um casal anônimo em um momento de lazer – quanto a granulação, textura e o colorido da imagem são indícios que sugerem tratar-se de uma imagem amadora.



Figura 1. Os pais de Petra na clandestinidade – frame *Democracia em vertigem*

Uma câmera amadora usada de modo clandestino que estaria filmando um homem e uma mulher que viviam na clandestinidade. Essa é a prerrogativa de Petra Costa, que usa esse fragmento para ilustrar a narração em que conta sobre o tempo que eles viveram escondidos e distantes de amigos e parentes, militando contra a ditadura, da rápida passagem pela prisão, da mudança para Londrina e da década (a de 1970) em que a família não fazia ideia de onde eles moravam.

A história que Petra privilegia é a de um passado heroico vivido pelos pais. A cineasta apropria-se de uma das principais narrativas usadas para construir a memória da ditadura militar no Brasil, a narrativa da mídia e dos livros escolares, que criou um imaginário onde o maior conflito aconteceu entre militares, de um lado, e estudantes e artistas de outro. Os primeiros “empunhando fuzis” e os segundos “segurando faixas e cartazes” que viriam a simbolizar o confronto “entre uma repressão violenta e iletrada e a voz silenciada da cultura” (Lissofsky, 2018: 64). Distantes dos centros urbanos, camponeses e grupos indígenas são esquecidos em nome de um protagonismo de jovens, em sua maioria de classe média, apresentados como corajosos, altruístas, que abriram mão de privilégios para lutar pela liberdade e pelo fim das desigualdades soci-

ais. Foram esses, no imaginário cultural, as “vítimas da ditadura” (Lissofsky, 2018).

A “imagem clandestina” dos pais da cineasta é assim usada na montagem para mostrar como viviam nesse período em que fingiam uma falsa identidade em um lugar distante. A narração, no entanto, é indiferente à história dessa imagem. Como esse fragmento sobreviveu, quem filmou, em que momento (ano, mês, dia)? Estariam seus pais cientes do instante do registro? Por que filmar alguém que opta por uma vida clandestina em meio à repressão? Teriam os pais da cineasta corrido algum risco com a existência desse registro? O risco de serem identificados por conhecidos, pela própria família, pela polícia?

Os militantes que optaram pela clandestinidade, durante a ditadura, estavam cientes da importância de não deixarem rastros sobre suas verdadeiras identidades. Os pesquisadores Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (1998) ressaltam que ser clandestino na ditadura significou experimentar mudanças drásticas como trocar de nome, profissão, casa, cidade. Na vida clandestina, afirmam, os militantes rompiam as relações sociais mais amplas, “passavam a viver dentro da organização e restringiam suas relações aos companheiros”. A “instabilidade era a regra” e o isolamento social uma “consequência inevitável” (1998: 381). A partir dessas considerações, olhar para o plano dos pais da diretora no filme, é perguntar: como é possível que o pai e a mãe da cineasta caminhem em um espaço público, rodeados de pessoas e, ainda, que sejam o centro de atenção da câmera, do cinegrafista? Como é possível viver clandestino quando se é mirado por uma câmera, do alto, com o uso de lente zoom para um melhor enquadramento?

Em recente entrevista com Marília Andrade, mãe de Petra Costa, o documentarista João Moreira Salles traz informações importantes sobre o que possa ter sido o contexto dessa imagem. Em 1978, a convite de Andrade Gutierrez, pai de Marília Andrade e sócio-fundador de uma das maiores empreiteiras do país (a Andrade Gutierrez), a filha e o marido, Manoel Costa, vão para o sul do Pará com o objetivo de implantar um projeto de “colonização social” chamado Tucumã. A ideia era assentar homens pobres em terras amazônicas cedidas pelo governo brasileiro como parte do Programa de Integração Nacional. “Colonização era melhor do que *plantation*, né?”, diz Marília nessa entrevista. O casal, até aquele momento na militância do PCdoB, sai da clandestinidade de modo seguro para por em marcha a utopia de criar uma gigantesca comunidade de pequenos agricultores e conviver com gente que chegava de todo o país: “muitos se lembram das visitas do casal para acompanhar o andamento das obras. Eram acessíveis e bons ouvintes” (Salles, 2020: 47). Seria o plano em *plongée* dos pais um dos registros dessas visitas?

A narração não tece comentários. A historicidade do material é eliminada em prol de uma narração pouco interessada na matéria mesma de que são feitas as imagens de arquivo – lacunas, vazios, contradições. Vale lembrar que em *Elena* (2012), filme sobre a vida e a morte da irmã, Petra Costa fala da ausência de imagens do passado clandestino dos pais quando contrapõe a lacuna desses registros ao excesso de imagens familiares produzidas no período da redemocratização. Em voz *over*, a realizadora fornece informações sobre a família que são descartadas em *Democracia em vertigem*.¹ Como havíamos apontado, em *Elena*, os anos de ditadura para a família da cineasta se traduzem em falta: de imagens, de documento, de memória (França & Machado, 2014). Em *Democracia em vertigem*, ao contrário, os documentos e as imagens parecem abundar não havendo lacunas a serem preenchidas. Como construir uma reflexão pelo avesso das imagens, uma reflexão que possa “salvar a vida das imagens ao mesmo tempo que nos salva a percepção” quando as imagens abundam e passam a equivaler umas às outras (Niney, 1993)?²

Material tóxico 2 – a foto da chacina de Pedro Pomar e Angelo Arroyo

Seguimos com a imagem de arquivo de uma cena de crime, uma fotografia em preto e branco de dois homens mortos. A imagem aparece aos seis minutos do filme e permanece quatro segundos na tela. Na narração, a cineasta identifica um dos corpos: “o mentor dos meus pais: Pedro Pomar.” Petra explica então que seu nome é uma homenagem feita por seus pais a Pedro Pomar. Na fotografia, o jornalista Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar, 63 anos, está de barriga para cima, óculos no rosto, descalço e com o corpo coberto de sangue. Aos pés dele, de bruços, está Ângelo Arroyo, de 48 anos.

1. Entre outras, em *Elena*, a cineasta relata que os pais viveram com a irmã clandestinos, que a mãe trocou a juventude e sonho de ser atriz pelo casamento com um jovem militante e engajado. Conta também que eles se tornaram integrantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e que a mãe, grávida quando presa, foi impedida de participar da guerrilha do Araguaia pelos companheiros de partido (França & Machado, 2014).

2. Pensamos aqui nas imagens de drone, nas imagens do fotógrafo do ex-presidente Lula, Ricardo Stuckert, que foram cedidas à diretora, nas imagens televisivas retomadas, nas imagens do arquivo familiar da cineasta, nas imagens de outros filmes brasileiros, etc.



Figura 2. Chacina de Pedro Pomar e Angelo Arroyo. Frame de *Democracia em vertigem* (sem armas)



Figura 3. Fotografia oficial disponível no site Memorial da Democracia (com armas)

No registro usado no filme estão ausentes um revólver Taurus, calibre 38, e uma carabina Winchester, calibre 44. As armas constam, porém, em uma fotografia anexada a um dos laudos da morte de Pedro Pomar, datado de 27 de dezembro de 1976 e arquivada no Instituto de Criminalística de São Paulo. O revólver está do lado direito do corpo de Pomar, e a carabina, embaixo da mão direita de Arroyo. Poderiam ser duas fotografias diferentes? Essa é a pergunta do jornalista Tiago Coelho no artigo *Memória Desarmada* (Piauí, julho de 2019). Ao entrevistar a cineasta, porém, o leitor é informado que as armas foram digitalmente removidas porque a cineasta acredita ter corrigido, de forma oportuna, “um erro percebido por muitos” (2019).

O crime contra os militantes, silenciado na ditadura, ficou conhecido como a Chacina da Lapa e foi retomado pela Comissão Nacional da Verdade, em 2012. Na casa no bairro da Lapa, em São Paulo, funcionava o Comitê Central do PCdoB, na época um partido clandestino. Os dirigentes do partido não sabiam, mas a casa estava sendo monitorada por agentes do DOI-CODI. No início da manhã do dia 16 de dezembro, Pedro Pomar e Ângelo Arroyo foram cerca-

dos por dez policiais e fuzilados. De acordo com depoimentos prestados por uma sobrevivente e por testemunhas, como um repórter de televisão, naquela noite não houve troca de tiros com a polícia e as armas encontradas nas mãos das vítimas foram colocadas no local após as execuções. Essa informação é confirmada pelo ex-delegado do DOPS/ES, Cláudio Guerra, que participou da operação. Um laudo da polícia civil também demonstrou que não houve tiros dentro da casa. O Ministério Público identificou fraudes cometidas no laudo da necropsia de Pomar assinado pelo então diretor do IML de São Paulo, que foi denunciado por falsidade ideológica.³

Nesse sentido, Petra Costa está correta: a cena do crime foi de fato forjada e as armas colocadas ali após a execução. A solução encontrada pela cineasta para reparar a farsa, no entanto, é adulterar digitalmente o registro oficial, apagando as armas da imagem. Opta igualmente por não comentar esse procedimento durante a narração. Esquece, ou é indiferente, que ao fazer desaparecer as armas da fotografia, o filme elimina o próprio gesto da ditadura militar – para além dos métodos de execução e desaparecimento forçado, a falsificação de laudos e de documentos. Ao retirar as armas da foto, o filme apaga um vestígio do passado que levanta várias questões. Qual é o valor de prova da imagem? De onde essa fotografia vem? Quando surgiu? A quais dispositivos de controle e ordem ela está ligada? Não se trata apenas de circunscrever o problema (das armas no documento) a uma questão de verdade ou de conteúdo, mas de reconhecer nos documentos visuais seu valor de autenticidade e de testemunho; eles são vestígio material do passado, marcas de enunciação que legitimam uma verdade histórica e dão testemunho histórico, como coloca François Hartog (1999). A fotografia da chacina revela aspectos dos dispositivos de controle e opressão que a produziu.

Desde meados do século XIX, quando as fotografias de crimes e criminosos começam a ser usados em processos judiciais, o “poder de verdade da imagem” passa a ser “um instrumento de convicção essencial à serviço da Justiça” (Dufour, 2015: 5). Esse estatuto da prova absoluta, de verdade incontestável, apesar de muito questionado, “nunca perdeu a atualidade” (Lindeperg, 2015: 16). É nele que o filme aposta, acreditando que ao retirar as armas elimina também as provas enganosas da imagem. Contudo, as imagens de arquivo “são sintomas da maneira de ver e pensar, de formar opinião, de construir memórias e fixar imaginários” (Lindeperg, 2015:16). Ao eliminar as armas do

3. A denúncia e o laudo estão disponíveis na página do Ministério Público Federal. Acesso em fevereiro de 2020: www.mpf.mp.br/sp/sala-de-imprensa/noticias-sp/chacina-da-lapa-legista-s-sao-denunciados-por-fraudarem-necropsia-de-pedro-pomar-assassinado-em-1976. Depois da Chacina da Lapa, o corpo de Pomar foi jogado na vala clandestina do Cemitério de Perus e só localizado anos depois. Ele está entre as 188 desaparecidos políticos reconhecidos oficialmente como vítimas da ditadura pela Comissão Nacional da Verdade.

documento, as marcas de enunciação da ideologia da ditadura, da polícia política, do autoritarismo que permitiam ao regime falsear o cenário do crime, são igualmente eliminadas.

Ao usar as tecnologias digitais para falsear a compreensão do acontecimento, o filme perde a oportunidade de clarear as práticas ilegais sobre o passado da ditadura, de renovar os pontos de vista sobre a história e as artimanhas políticas, de reabrir perspectivas sobre a elaboração das memórias da opressão e seus abusos. Despreza a história das imagens, viola seus sentidos e confere a autoridade do que é visto à narração, ignorando que a fotografia contém um testemunho silencioso. Se levasse em conta minimamente a sua materialidade, sua história, teria tornado visíveis e audíveis suas evidências, por muitos ignoradas, desprezadas, esquecidas.

O que fazer, então, diante de uma imagem dessa natureza? Como desconstruir o olhar do algoz, o olhar técnico e frio da polícia na produção do documento? Uma das respostas seria colocar para a imagem questões sobre sua condição de produção, sobre o contexto histórico em que foi usada como prova e qual a sua finalidade, pois “o documento não é inócuo” (Le Goff, 2003: 537); é “antes de mais nada o resultado da montagem, consciente ou inconsciente, das sociedades que o produziram” e assim caberia “desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção” para que se revele nesse processo a sua própria história (2003: 538). A fotografia de Pedro Pomar e Angelo Arroyo mortos mostra um fuzilamento que ficou impune. Vale lembrar que essa farsa é uma prática que a polícia ainda repete, hoje, nas periferias e favelas do país.⁴

Material tóxico 3 – o filme de formatura da Guarda Rural Indígena

Dentro da mesma sequência em questão, há o plano, que dura menos de três segundos, de um desfile onde vemos um homem pendurado em um pau de arara, sustentado por dois índios vestidos de uniforme militar. A imagem é originalmente colorida e, no filme, está em preto e branco. Nenhuma informação é dada sobre esse registro brutal. São ainda os pais de Petra os protagonistas da narração que se sobrepõe a esse material: “disfarçados de caixeiro viajante e de professora, eles tentavam organizar movimentos de estudantes e trabalhadores. Muitos militantes foram torturados, outros mortos”.

4. Quando um policial mata um suspeito, é comum falsificar a cena do crime e alegar legítima defesa. A ocorrência é registrada como auto de resistência.



Figura 4 e 5. Formatura da Guarda Rural Indígena – Frame de *Democracia em vertigem* (em preto e branco) e frame do filme original (colorido). Fonte: Museu do Índio.

O fragmento é parte do registro filmado pelo brasileiro descendente de alemães Jesco von Puttkamer. Trata-se de um filme em 16 mm cujo original pertence ao acervo do Museu do Índio, no Rio de Janeiro. No material bruto,⁵ vemos a formatura da primeira turma da Guarda Rural Indígena (GRIN), ocorrida em 05 de fevereiro de 1970 em Belo Horizonte, diante de autoridades militares e civis e de um público heterogêneo, inclusive crianças. Ao longo do desfile, os indígenas, usando botas, quepes verdes e revólveres, juram diante da bandeira, demonstram técnicas de defesa pessoal, de judô, de “condução de presos”, assim como simulam a aplicação da técnica de tortura conhecida como pau-de-arara. O ato teve lugar no Batalhão Escola da Polícia Mineira que sediara o treinamento dos indígenas (Freitas, 2011). Prestigiaram ao evento autoridades como o Ministro do Interior, o governador do Estado de Minas Gerais, o presidente da FUNAI, secretários do governo e o comandante da polícia mineira (idem).⁶

Segundo portaria publicada no Diário Oficial em 30 setembro de 1969, a GRIN foi criada com a “missão de executar o policiamento ostensivo das áreas reservadas aos silvícolas”. Segundo o documento, os objetivos da Guarda eram, entre outros: manter a ordem interna e assegurar a tranquilidade nos aldeamentos, através de medidas preventivas e repressivas; preservar os recursos naturais renováveis existentes nas áreas indígenas, orientando os silvícolas na sua exploração racional visando rendimentos permanentes; impedir a venda, o tráfico e o uso de bebidas alcoólicas, salvo nos hotéis destinados aos turistas;

5. O material bruto tem 26 min e 55 segundos de duração. O DVD, fruto da digitalização de 20 rolos de filme 16 mm, foi copiado e cedido a Andréa França em 2016 por Rodrigo Piquet, funcionário do Núcleo de Biblioteca e Arquivo do Museu do Índio.

6. O *Jornal do Brasil*, que cobriu o evento, destacou no dia seguinte trechos dos discursos feitos. O Ministro realçava o “orgulho” de apadrinhar o grupo, uma “experiência que serviria de exemplo para todos os países do mundo”.

impedir o porte de armas de fogo por pessoas não autorizadas legalmente.⁷ A quase obsessão em apontar casos de assédios sexuais e prostituição nas aldeias aliados à problemática do alcoolismo “revela o conteúdo moral” como uma das facetas da Guarda. Havia uma espécie de “cruzada anti-álcool” que parecia justificar quaisquer meios e violência (Freitas, 2011).

O filme *Martírio* (2016), de Vincent Carelli também retoma esse material do desfile de formatura da GRIN. Ampliada sua duração para 1 minuto e 44 segundos, podemos ver não só o desfile e a performance das técnicas de prisão e tortura como a curiosidade do público que assiste a tudo, além do palanque com autoridades civis e militares. Devido à ampliação temporal do registro, detecta-se igualmente, nos corpos e nos rostos indígenas, certa dimensão lúdica e entusiasmada, tensionada no entanto pela narração de Carelli: “(...) o pau-de-arara, instrumento de tortura presente no imaginário nacional desde então, inaugura a participação dos índios na modernidade dos nossos anos de chumbo”. A natureza e a coloração original do filme são devolvidas ao espectador e, ainda que a narração não explique a origem e a autoria dessas imagens, o desconforto se instala assim como a singularidade do material.

Como é possível que a GRIN tenha sido fator de propaganda oficial, de festa e que sua criação tenha sido usada como prova contra a acusação “leviana” de massacre do indígena brasileiro?⁸ Como é possível que, em 1970, no auge da repressão, um desfile desta natureza tenha sido possível, quando se sabe que, durante a ditadura, tal prática nunca foi assumida, muito menos exaltada publicamente? No documentário *Grin* (2016), Isael Maxakali e Sueli Maxakali, um média metragem de 40 minutos, o filme de Jesco é também retomado e tem sua duração ampliada para 2 minutos e 10 segundos. Ouvimos, entre outras informações dadas pelo realizador, que “mais de 80 índios de diferentes etnias foram recrutados para Guarda”. Durante conversa com um índio Maxakali, já idoso, que fez parte da Grin na época, ficamos sabendo que a palavra de ordem ouvida pelos índios era: “Marchar! Direita! Esquerda! Cobrir! Firme!”. Impressiona, na seleção do material bruto feita pelos realizadores Maxakali, a panorâmica próxima a um índio Kraho que aponta, dedicado, a arma para um homem branco que simula sofrer a abordagem policial de outro índio.

Em longa entrevista na *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, o pesquisador e defensor dos direitos indígenas Marcelo Zelic lembra que mostrou

7. A Guarda Rural Indígena – aspectos da militarização da política indigenista (Freitas, 2011).

8. Uma matéria do *Correio da Manhã* afirmava que o Presidente da República, Emílio Médici, aprovava o relatório sobre os índios. Na reportagem, o Ministro do Interior, Coronel Costa Cavalcante, esclarece os “equivocos”, afirmando que as “boas coisas” feitas em favor do índio não eram reconhecidas pela imprensa. Cita como exemplo a Guarda Indígena, que “estava sendo treinada para proteger seus próprios irmãos” (Freitas, 2011).

o registro filmado do desfile da Grin “para alguns índios Kraho e eles identificaram um dos guardas dizendo que desconfiavam que o mesmo havia se suicidado... Eles retiram o indígena de seus lugares, dão um curso intensivo de tortura, dão as armas mais letais...” (Zelic, 2017: 357). No material original registrado por Jesco, vemos o Coronel Costa Cavalcante, dirigindo-se aos índios, apelar para o fundador do moderno indigenismo brasileiro: “tenho certeza de que o espírito do Marechal Rondon visualizou que a Guarda Indígena viria preencher uma lacuna nas comunidades tribais, através de índios líderes, rígidos, fortes e inteligentes”. Como marca Freitas, “a evocação ao Marechal é sugestiva pelo teor militar do personagem”, assim como sua visão de que o Brasil tinha a responsabilidade da “integração gradativa” dos índios, com a melhoria de “sua condição de vida, assimilando a civilização” (2011).

No documentário *A flecha e a farda* (2020), o realizador Miguel Antunes Ramos retoma a parte do material bruto que mostra o Coronel Costa Cavalcanti em detalhes: diante da guarda, ele arruma dedicado o uniforme de um índio. O procedimento da montagem é desacelerar esse breve instante para que vejamos os detalhes do rosto do militar, o modo como se dirige aos índios e organiza o desfile. A narração nomeia esse homem e lhe atribui a responsabilidade pela teatralização do evento e a exibição pública do pau de arara. A desaceleração do plano parece descontaminar a toxidade do registro, fazendo ver melhor e revelando a dimensão espectral e sobrevivente daquelas imagens.

Em *Democracia em vertigem*, nenhuma informação é dada sobre esse registro filmado do desfile de formatura da GRIN. Nenhum comentário sobre os vestígios da repressão presentes nos corpos indígenas que, fardados, tem na cabeleira preta e comprida o último traço de resistência cultural. Nenhuma referência a Wolf Jesco Puttkamer, o cinegrafista dessas imagens que, nos anos 1960 a convite dos irmãos Villas Boas, foi trabalhar no Xingu. A imagem da pau de arara é usada como uma espécie de síntese icônica do que teria sido a ditadura militar.

Como é possível que o documentário queira partilhar a história recente do país sem revelar informações importantes sobre a história desse registro? A imagem de arquivo, como argumentamos, é testemunha dos agentes da história, testemunha do modo como a história da ditadura violentou os índios dentro de um longo processo de apagamento e extermínio cultural. Nesse sentido, tal indiferença com relação à vida das imagens, no caso suas cores e sua historicidade, implica uma concepção do acontecimento cujas ressonâncias são, para além de estéticas, eminentemente políticas (Lindeperg, 2015: 211).

Democracia em vertigem esposa uma das principais narrativas usadas para construir a memória da ditadura militar no Brasil. Trata-se de uma narrativa

pautada pela mídia hegemônica e pelos livros escolares onde destaca-se a história das lutas entre militares, de um lado, e estudantes e artistas de outro. Uma narrativa que enxerga nas manifestações de resistência da época o caldo de uma juventude burguesa e romântica, de tal modo que acaba por obliterar as formas de luta camponesa, indígena, operária. Certamente o filme não tem como perspectiva fazer sacudir as estruturas da história tradicional e fazer reentrar no campo cinematográfico os não-ditos da história hegemônica. Afinal, ele foi lançado pela plataforma Netflix, em junho de 2019, em 190 países simultaneamente. Portanto, seu objetivo era alcançar um público amplo e bastante diverso culturalmente. Por isso mesmo, opta por uma história sustentada pela sucessão de acontecimentos no tempo e preocupada com a unidade de sentido; opta pela “história-quadro” em detrimento da dispersão (Le Goff, 1990: 34-35); opta pela ilusão de um passado recuperado em sua completude, ampliando a confusão entre o acontecimento e o seu registro filmado.

Tal confusão é certamente uma das tendências dominantes da produção documentária *mainstream*, onde a história das imagens é esquecida ou mesmo negligenciada.⁹ Para Sylvie Lindeperg, essa produção desconsidera que as imagens são constituídas de formas sofisticadas de manipulação, que é possível projetar sobre elas um saber constituído ou ainda trabalhá-las como simples superfície de projeção de uma ideia prévia (2015).

Nesse sentido, o filme amador do jovem casal clandestino (os pais da cineasta), a fotografia da chacina dos dois militantes, o filme da formatura da Guarda Rural Indígena, são material valioso para uma história social, política, mental, geográfica, simbólica do nosso presente. O que as três imagens retomadas pelo filme poderiam dizer/mostrar ou teriam dito/mostrado – se a narração do filme se detivesse nelas e as prescrutasse – é o que buscamos mostrar ao longo desse ensaio. Acreditamos, na esteira de Lindeperg mas também de cineastas como Harun Farocki, Susana de Sousa Dias, Rithy Pan e outros, que as questões vinculadas à história das imagens são urgentes, tanto para o cinema como para a história, porque não é possível respeitar a “verdade histórica” se a história das imagens é falseada, se o seu sentido e limites são violados e se suas determinações técnicas são ignoradas.

O filme de Petra Costa, junto com o cinema documental do *impeachment*, tem buscado, de diferentes modos, forjar um pensamento e narrativas possíveis sobre o acontecimento político mais filmado, gravado e registrado na história do país. O contexto de hipervisibilidade – a variedade tecnológica de câmeras

9. A produção recente de curtas documentais brasileiros, ao contrário, vem mostrando um desejo de retomar a história das imagens para conectá-las à história dos acontecimentos. Pensamos em *O que Há em Ti* (2020), de Carlos Adriano, *Apiyemiyeki* (2020), de Ana Vaz, *Fartura* (2020), de Yasmin Thainá, *Imagem e Memória* (2020), de Rita Carelli e Vincent Carelli, *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro.

portáteis, celulares, drones, recursos de captação de mensagens privadas etc. – produz um excesso de registros audiovisuais fragmentados e descontextualizados cujo acúmulo e imediatismo não abrem espaço para reflexão, a fruição lenta, a experiência. Ao contrário, o excesso de imagens e a velocidade com que são produzidas impedem a conexão significativa entre a história dos acontecimentos e a história das imagens. O acontecimentos se tornam substituíveis por outros, equivalentes, intercambiáveis. É o que o plano do desfile com o pau de arara, retirada sua cor original, mostra. É o que o plano dos pais da diretora em *plongée*, quando a narração informa de sua clandestinidade, exhibe. É o que a fotografia do fuzilamento dos militantes, refeita digitalmente para eliminar as marcas da polícia política, expõe.

Como restituir a brutalidade das imagens tóxicas de modo a fazer ver o que elas efetivamente mostram? Acreditamos que restituir as motivações e a historicidade das imagens é expor suas ambivalências e suas tramas; assim como restituir a radicalidade do acontecimento é mostrar as forças contraditórias que o sustentam. Experimentar a violência constitutiva das imagens traumáticas requer um gesto que parece ser quase impossível nos tempos que correm. Parar. Parar para pensar, olhar, sentir, comparar.

Um olhar atento para as três imagens produzidas nos anos da ditadura, e retomadas por Petra Costa, revela que as tensões sobre esse passado são apaziguadas na montagem do filme. As forças contraditórias que sustentam o acontecimento, e que estão impressas nos arquivos, desaparecem quando a imagem é adulterada sem aviso ao espectador, quando o pau de arara é usado como clichê e síntese do que teria acontecido na ditadura, quando os vestígios da violência contra camponeses, índios e militantes políticos são descartados em prol do interesse de construir uma narrativa que ligue o passado da família com a história dos últimos cinquenta anos no Brasil. Para relacionar autoritarismo, abertura política e o *impeachment* de Dilma com a história privada, Petra Costa descarta as assombrações impregnadas nas imagens tóxicas.

O método proposto nesse artigo – de partir das imagens usadas no filme para buscar suas origens e compreender os sentidos que ganham e perdem no seu reemprego – contribui para que os traumas sejam evidenciados, dotando a materialidade das imagens de importância histórica, política e estética. Se Sylvie Lindeperg nos inspira no primeiro movimento de seguir o caminho das imagens, há peculiaridades no material analisado aqui que demandam, como vimos, uma abordagem diferente. Ao contrário da pesquisadora, lidamos com materiais que não fazem parte de um único acervo, materiais que estiveram, durante décadas, esquecidos, adormecidos, abandonados. O material da guarda indígena, por exemplo, ganhou visibilidade recentemente e ainda há poucas

informações sobre ele. Para analisá-lo, foi preciso comparar o material bruto com os filmes que o retomam e que, através de entrevistas com sobreviventes e de procedimentos de montagem, fazem emergir novas camadas de entendimento histórico sobre essas imagens.

Investigar por fim a origem dos materiais de arquivo usados em *Democracia em vertigem* exigiu a busca de informações em acervos pessoais, culturais e jurídicos tanto privados quanto públicos. Como ainda nos faltam informações sobre as imagens nesses acervos, recorreremos a outras fontes (entrevistas, reportagens jornalísticas, documentos policiais e jurídicos), sempre que possível. Acreditamos que esse método de análise exige uma prática semelhante à do montador – desacelerar, repetir e reenquadrar a imagem; exige um olhar detido para os detalhes, enquadramentos, posicionamento de câmera, granulação do material, a relação entre quem filma e quem é filmado. É a partir desse movimento que as marcas de enunciação das imagens se tornam visíveis; que devolvemos a esses registros a possibilidade de, a partir deles, relacionar a história dos acontecimentos à história das imagens.

Referências bibliográficas

- Almeida, M. & Weis, L. (1998). Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, 4. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva.
- Dieguez, C. (2010). A cara do PMDB. *Revista Piauí*, (45), junho.
- Dufour, D. (2015). *Images à charge- La construction de la prevue par l'image – Introduction*. Le BAL/ Éditions Xavier Barral.
- Elsaesser, T. (2014). Found Footage Films and the Ethics of Appropriation. Keynote Recycled Cinema Symposium. *DOKU.ARTS*. Disponível em: http://2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf.
- França, A. & Machado, P. (2019). Imagens que assombram – o efeito Impeachment no cinema documental. *Cinética – Revista de Cinema e Crítica* (online).
- França, A. & Machado, P. (2014). Imagem-excesso, Imagem-fóssil, Imagem-dissenso: três propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil. In O. Gonçalves (org.), *Narrativas Sensoriais – ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: ed. Circuito.

- Freitas, E. (2011). A Guarda Rural Indígena – GRIN – Aspectos da militarização da Política Indigenista no Brasil. *Anais da Anpuh*. Disponível em: www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308140347_ARQUIVO_g rin_Fin.pdf
- Hartog, F. (1999). *O Espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Le Goff, J. (2003). *História e Memória*. Campinas SP: Editora da Unicamp.
- Lima, E. & Azola, F. (2017). Entrevista com Marcelo Zelic: Sobre o Relatório Figueiredo, os indígenas na Comissão Nacional da Verdade e a defesa dos Direitos Humanos. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, 22(2): 347-365. Disponível em: www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/artic le/view/32262.
- Lindeperg, S. (2015). O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. *Revista Devires*, 12(1).
- Lindeperg, S. (2015). Des lieux de mémoire portatifs. Entretien réalisé par Dork Zabunyan. *Critique: Revue générale des publications françaises et étrangères*. Paris: Les Éditions de Minuit, Mars.
- Lissovsky, M. (2019). As elaborações sobre as memórias da ditadura não amadureceram. *Entrevista para a revista Continente*. Disponível em: www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-as-elaboracoes-sobre-a -memoria-da-ditadura-nao-amadureceram-
- Lissovsky, M. & Aguiar, A. (2018). Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In A. França, P. Machado & T. Siciliano, *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempos de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Niney, F. (1993). Des Statues meurent aussi au Tombeau d’Alexandre, le regard retourné. *IMAGES documentaires*, 15, 4e trimestre.
- Poivert, M. (2007). *L’Événement comme expérience: les images comme acteurs de l’histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume.
- Russel, C. (2018). *Archiveology – Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press.
- Salles, J. (2020, novembro). Arrabalde – parte1 – A Floresta difícil. *Revista Piauí*.
- Veyne, P (1971). *Comment on Écrit l’Histoire*. Paris: Seuil.

Filmografia

A flecha e a farda (2020), de Miguel Ramos.

Democracia em vertigem (2019), de Petra Costa.

Excelentíssimos (2018), de Douglas Duarte.

Elena (2012) , de Petra Costa.

GRIN, (2016), de Roney Freitas e Isael Maxacali.

Já vimos esse filme (2018), de Boca Migotto.

Martírio (2016), de Vincent Carelli.

O muro (2017), de Lula Buarque.

O golpe em 50 cortes ou a Corte em 50 golpes (2017), de Lucas Campolina.

O Processo (2018), de Maria Augusta Ramos.