



A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível

PATRÍCIA MACHADO

Doutoranda do curso de Comunicação e Cultura da ECO UFRJ. Fez doutorado sanduíche na Université Sorbonne Paris III com bolsa CNPQ.

THAIS BLANK

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Histoire Culturelle et Sociale de LArt pela Universidade Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Atua como supervisora do Núcleo de Audiovisual e Documentário da Escola de Ciências Sociais da FGV/CPDOC, onde ministra disciplinas como professora horista

Resumo: O presente artigo busca traçar a origem e a migração de diferentes corpus de imagens de arquivo retomadas nos filmes *Quando chegar o momento (Dôra)*, de Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström (1978) e *Seams*, de Karim Aïnouz (1993). Inspiradas no método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, nosso intuito é investigar de que modo a memória de um Brasil que transita entre o agrário e o industrial foi convocada, reconfigurada, reinventada pelo cinema.

Palavras-chave: Documentário. Cinema e ditadura. Reapropriação de imagens. Migração de imagens.

Abstract: This article intends to trace an origin and migrations of different archive image corpus that have been reused in Luiz Alberto Sanz and Lars Säfström's *Quando chegar o momento (Dôra)* [When the moment comes (Dôra)] (1978), and Karim Aïnouz' *Seams* (1993). Inspired on historian Sylvie Lindeperg's method, our objective is to investigate in which ways a memory that transits between rural and industrial Brazil has been evoked, reconfigured, reinvented by cinema.

Keywords: Documentary. Cinema and dictatorship. Images Reappropriation. Images Migration.

Résumé: Cet article essaye de retracer le parcours de différentes images d'archives reprises dans les films *Quando chegar o momento (Dôra)* [Quand arrive le moment (Dôra)], de Luiz Alberto Sanz et Lars Säfström (1978), et *Seams* (1993) de Karim Aïnouz. En revenant sur la méthode de l'historienne Sylvie Lindeperg, notre but est de comprendre de quelle façon la mémoire d'un Brésil partagé entre le modèle rural et l'industriel est évoquée, reconstruite et réinventée par le cinéma.

Mots-clés: Documentaire. Cinema et dictature. Réappropriation des images. Migration des images.

Introdução

O gesto de apropriação não é novo na história da arte. As práticas mais diversas de citação, deslocamento, montagem e colagem são exercidas, pelo menos, desde as vanguardas artísticas do início do século XX. No entanto, na última década, o volume de produções audiovisuais que possuem como recurso central a retomada de imagens pré-existentes parece crescer exponencialmente. Imagens de câmeras de segurança, filmes amadores e familiares, industriais e publicitários, antigos programas de TV, materiais de variados formatos e origens se encontram em uma produção heterogênea que atravessa o campo da arte, da informação e do entretenimento audiovisual. O gesto da retomada é em si mesmo diverso: ilustração, manipulação, documento histórico e sociológico, marca de autenticidade, memória afetiva e visual, são inúmeros os papéis representados pelas imagens de arquivo.

Diante da gigantesca onda do arquivo, que inunda as salas de cinema, os museus e os programas de televisão, alguns pesquisadores afirmam a necessidade de recuperarmos a origem das imagens, com o intuito de questionar seus usos e interpretações em cada época. Quais memórias são elaboradas nesses diferentes contextos? Essa é uma pergunta central colocada pela historiadora francesa Sylvie Lindeperg em suas análises. Nos últimos dez anos, Lindeperg vem trabalhando no sentido de reconquistar a historicidade do momento da tomada e de revelar as condições de realização de imagens da Segunda Guerra Mundial, recicladas dentro das mais diversas produções audiovisuais. Em seu último livro, *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944* (2013), Lindeperg afirma que as imagens geradas no conflito fazem parte de um regime de *hipervisibilidade*, exibidas fora de seu contexto - estilizadas, colorizadas e sonorizadas - elas entram na lógica do espetáculo e servem para simular uma experiência presentificada. Retornando ao momento da tomada, Lindeperg pretende romper com a cadeia de clichês que aprisionam as imagens e determinam o nosso olhar sobre elas. Nesse gesto, defende com força a ideia de que a imagem de arquivo implica um olhar e que remontar é colocar um novo olhar sobre imagens já existentes.

O trabalho da historiadora faz eco ao pensamento do teórico das imagens Georges Didi-Huberman. No livro *Remontages du Temps Subi. L'Oeil de l'histoire*, 2 (2010), Didi-Huberman aborda o papel das imagens na legibilidade dos acontecimentos históricos. Refletindo sobre o caso específico do Holocausto, o autor parte do conceito de *memória saturada*, cunhado pela historiadora francesa Annete Wieviorka, para interrogar a importância das imagens no processo de conhecimento de um evento já tantas vezes visto, falado, apropriado. Para ir de encontro à esta *saturação* da memória, para reinventar uma arte da memória capaz de tornar *legível* o que foi a experiência nos campos de concentração, Didi-Huberman afirma a necessidade de se trabalhar em conjunto as fontes escritas, os testemunhos dos sobreviventes, a documentação visual, portando, sempre, uma atenção especial aos contextos de sua produção. Ao escrever sobre as imagens produzidas pelos países aliados na abertura dos campos de concentração, Didi-Huberman defende a noção de que, para que elas façam sentido hoje, é preciso reconstruir a sua legibilidade, o que só pode ser feito se adotarmos a dupla tarefa de tornar essas imagens visíveis, tornando visível a sua condição de produção (2010).

Sylvie Lindeperg e Georges Didi-Huberman escrevem em um cenário onde há uma imensa quantidade e variedade de séries de TV, filmes e exposições que circulam as mesmas imagens da Segunda Guerra, utilizadas como ilustração e planos de cobertura de situações de diversas naturezas. A busca pelo momento original, a tentativa de compreender as forças que atuaram no processo de fabricação das imagens, tem como objetivo devolver a essa produção, tantas vezes usada e abusada, uma indiciabilidade que parece ter se perdido no tempo. A reconstituição do contexto da tomada é também uma postura ética que diante da *saturação* e da *hipervisibilidade* assume como tarefa a recuperação da história, dos nomes, dos destinos e das intenções dos corpos que estavam diante e atrás das câmeras.

A jornada à origem proposta pelos autores esconde, no entanto, uma armadilha. Nesse caminho é preciso ter cuidado com as tentações das *tiranias do visível* (LINDEPERG, 2013), com as representações que procuram dar conta, de uma vez por todas, da verdade do que se passou. A reconstituição do contexto da tomada pode acarretar uma postura totalizadora que encerra

a imagem em sua qualidade de prova. Para se desvencilhar desse perigo é preciso, antes de tudo, assumir que a história é um processo e a origem é como um rio que está sempre em movimento. Para Lindeperg, o passado da imagem reconstituído deve ser entendido como um fluxo permanente que se transforma a cada presente.

É por este motivo que a historiadora não se contenta em resgatar o contexto da tomada, em suas análises ela refaz o caminho das imagens recompondo os trajetos que percorreram no tempo e no espaço. 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.

Como transpor o método de Lindeperg para o cenário audiovisual brasileiro? Como resgatar o contexto da tomada em um país onde ainda temos uma frágil e parca memória cinematográfica? Por que voltar à origem das imagens em um contexto onde a *hipervisibilidade* e a *saturação* dão lugar à invisibilidade, ao desaparecimento e à deterioração? Em que medida um estudo da migração das imagens pode nos ajudar a compreender a produção de filmes de arquivo no Brasil?

Em um artigo-desabafo publicado na revista CPDOC 30 anos, em 2003, o cineasta Eduardo Scorel narrou as dificuldades enfrentadas pelos documentaristas que desejam narrar a história do país através de suas imagens. A fala melancólica de Scorel abordou a realidade dos acervos cinematográficos no Brasil e a precariedade à qual a memória audiovisual brasileira está submetida. Para o autor, “a água, o ar, a terra e o fogo conspiram contra a preservação dos registros audiovisuais sonoros (...), o que resta são apenas tênues vestígios do passado, cuja sobrevivência, muitas vezes quase miraculosa, não temos como explicar” (2003: 45). É justamente por estarmos inseridos em um cenário onde mais de noventa por cento da produção realizada no período do cinema silencioso se perdeu por completo, onde o primeiro programa de restauro de

1. Segundo o pesquisador Carlos Roberto de Souza “apenas em 1985 a Cinemateca Brasileira estabeleceu um programa de Restauro de Filmes (...)” (2011: 14-28).

2. A Sveriges Television AB-SVT (Televisão da Suécia S.A.) produziu o filme, por intermédio do Canal 1 (TV1) e da produtora independente *Centrum Film* (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 de identificação*, 2014.

filmes da maior cinemateca do país foi implementado apenas em 1985¹ e, onde, é possível reconhecer períodos de longa ausência de políticas efetivas interessadas na conservação da memória audiovisual brasileira (SOUZA, 2011: 14-28), que acreditamos que o estudo da migração é uma ferramenta necessária e urgente. Refazer o caminho tortuoso das imagens do passado é uma forma de reelaborar a memória e a história do cinema brasileiro (e do próprio Brasil).

Neste artigo nos apropriamos do método de pesquisa de Sylvie Lindeperg para nos debruçarmos sobre dois *corpus* distintos de imagens. O primeiro é constituído por registros nas lavouras de café, nos portos e em cidades brasileiras nos anos 1940. Esses vestígios quase desconhecidos do cotidiano de um trabalho duro e braçal emergem, e ganham sobrevida, em dois momentos: em 1978, quando retomados no filme *Quando chegar o momento (Dôra)* (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström), produzido para ser exibido em uma emissora de televisão sueca,² e em 2013, quando uma cópia do filme em 16 mm é solicitada para que o documentário seja exibido pela primeira vez no Brasil, na Mostra Arquivos da Ditadura.³ O documentário, sobre o qual nos aprofundaremos adiante, encontra nos fundos dos arquivos suecos essas imagens preciosas do Brasil e, a partir do gesto da montagem, se apropria desses fragmentos para produzir um testemunho, uma denúncia dos horrores provocados pela ditadura militar. O filme parte do suicídio de Maria Auxiliadora Lara Barcelos, a Dôra, em Berlim, para falar das condições precárias dos exilados latino-americanos na Europa. Para além da denúncia, convoca afetos quando conta a história de uma estudante de medicina que foi presa, torturada, expatriada, exilada em virtude de sua participação no movimento de resistência armada à ditadura militar no Brasil.

O segundo *corpus* é formado também por imagens do trabalho braçal no Brasil rodadas nas primeiras décadas do século XX, retomadas em outro documentário realizado no exterior por um cineasta brasileiro. Em 1993, já no contexto de democratização, o diretor Karim Aïnouz encontra nos arquivos americanos filmes de homens trabalhando no cultivo e na extração da borracha em Belém do Pará. Karim Aïnouz utiliza o arquivo americano na montagem de *Seams* (Karim Aïnouz), curta-metragem que aborda o problema do machismo na sociedade brasileira a partir de uma perspectiva íntima e familiar.

Nossa proposta é ligar os fios que unem os dois filmes de temáticas a princípio tão diferentes a partir de um elemento em comum: a retomada de imagens que guardam as marcas da presença dos trabalhadores braçais do Brasil dos anos 1910 aos anos 1940. Nosso intuito é investigar de que modo a memória desse Brasil, com os gestos e expressões do trabalhador braçal e artesanal, foi convocada, reconfigurada, reinventada pelo cinema, em diferentes momentos. Para tanto, partiremos do filme realizado em direção ao filme que se faz, raspando as camadas da obra até chegar às origens das imagens de arquivo. Analisaremos o gesto da tomada, o contexto de sua realização, o ato que tornou possível a sua produção, o olhar que as enquadrava. Essa análise, segundo Lindeperg, 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” (2015: 211). Cruzando documentos, como reportagens e críticas de jornais da época, com relatos históricos, e analisando as imagens em seus pormenores, propomos investigar o que se desprende de uma imagem quando a deslocamos no tempo e no espaço, além dos sentidos que elas adquirem em cada etapa de suas trajetórias.

As imagens de arquivo utilizadas por Karim Aïnouz e Luiz Alberto Sanz têm pouco ou nada a ver com as narrativas construídas pelos filmes. Estas imagens são reelaboradas pelos diretores para se constituírem como lugar de memória afetiva e mágica do cinema (BLÜMLINGER, 2013). Ao buscar a origem dos planos retomados, propomos adicionar mais uma camada de sentido aos materiais usados pelos realizadores. Esse percurso nos permitirá produzir um novo olhar sobre as obras que nos conduz à valorização do gesto do artista de deslocamento e montagem e à politização das imagens. 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. Como afirma Jean-Louis Comolli, o método de pesquisa de Sylvie Lindeperg opõe à atual velocidade de circulação de imagens a lentidão persistente e obstinada de um olhar renovado sobre o cinema, que passa pela descrição minuciosa, pela intimidade com o corpo do filme, pelos múltiplos regressos e recolhimentos na presença de cada imagem (*in* LINDEPERG, 2013). A tarefa que assumimos aqui nos coloca esse desafio: é preciso desacelerar

5. Um bom ensaio sobre Brakhage, que recapitula as críticas políticas que recebeu e, ao mesmo tempo, o defende delas é o de Nicole Brenez e Adrian Martin (2003).

o filme, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar a outra vida das imagens.

Quando chegar o momento (Dôra)

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. Dois anos depois, os cineastas Lars Säfström e Luis Alberto Sanz encaram o desafio de narrar essa história quase obscura, a história de alguém que foi presa, torturada, que viveu clandestinamente, no exílio e que, até o dia da sua morte, esperava os documentos que lhe dariam condições de viver de forma legal no país onde procurou refúgio. O caminho escolhido foi partir de memórias pessoais para conduzir o espectador a uma história mais ampla e coletiva de pessoas que, como Dôra, sobreviviam na invisibilidade do exílio, que passavam por dificuldades emocionais e financeiras, que eram ainda (no processo de realização e exibição do filme) impedidas de voltar a viver em seus países de origem.

Assim como Dôra, o diretor Luiz Alberto Sanz estava preso no Brasil em 1970, quando o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher foi sequestrado por militantes de grupos de esquerda. Em troca da libertação do embaixador, setenta presos políticos mantidos nos cárceres brasileiros – entre eles Sanz e Dôra- deveriam ser soltos.⁴ 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), relembando a trajetória dos refugiados e entrevistando outras pessoas que viviam exiladas, muitas sem trabalho e documentos, por conta das ditaduras vigentes na

4. No documentário 70, de Emília Silveira (2013), dezoito dos setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço recontam parte dessa história, rememorando o passado.

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 reuniram documentos, recortes de jornais, filmes, cartas, anotações, imagens de família e fotografias. Esse vasto e heterogêneo material foi montado em uma narrativa elaborada a partir das questões e análises pessoais que surgem das conversas reflexivas entre Sanz, Guarany e os entrevistados. Além dos arquivos privados, os cineastas 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 Haskel 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.



Figura 1: Fotogramas do filme *Quando chegar o momento* (Dôra).

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 chegar o momento (Dôra)* procuram os detalhes, identificam, circulam os rostos e escrevem na imagem os nomes de Dôra, Sanz e Guarany. Com essa 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 a 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 um 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 desnudos 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.

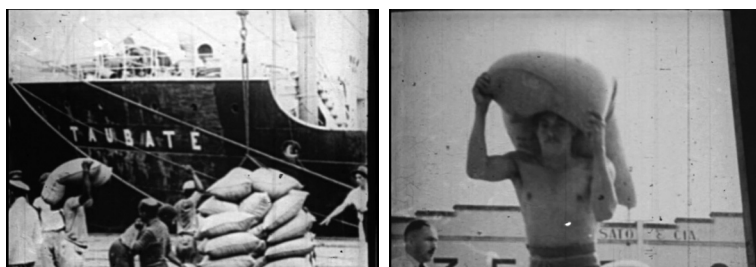


Figura 2: Fotogramas do filme *Quando chegar o momento* (Dôra).

Na busca por informações sobre o Taubaté, encontramos no Jornal *O Globo* de 24 de março de 1941 uma nota do Departamento de Imprensa e Propaganda, acompanhada de uma fotografia do navio mercante, informando que dois dias antes a embarcação brasileira havia sido bombardeada e metralhada por um avião alemão quando seguia do Chipre para Alexandria, no

Egito. Em quatro de abril, o Jornal *Diário da Noite* trouxe mais detalhes sobre o ataque, que teria durado setenta minutos. Uma pessoa morreu e oito ficaram feridas. O Taubaté chegou ao seu destino, voltou a navegar e transportar mercadorias, mas ficou marcado na história do Brasil como a primeira de 35 embarcações nacionais que foram bombardeadas pela Alemanha Nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Menos de um ano após esse primeiro ataque a um navio brasileiro, o Brasil saiu da posição de neutralidade e assumiu enfim a oposição ao Grupo do Eixo -Alemanha, Itália e Japão (SANDER, 2007).



Figura 3: Página do jornal O Globo de 24 de março de 1941.

Não podemos precisar se as imagens usadas no documentário foram realizadas antes ou depois do ataque ao Taubaté. Contudo, a busca de informações sobre o intuito a partir do qual foram produzidas e enviadas ao exterior acabou por apontar para a tensão que essas imagens carregam. Se na montagem do filme, elas articulam um pensamento crítico sobre o capitalismo no Brasil, esse não era o objetivo que levou à sua realização. As tomadas não tinham como proposta denunciar ou criticar a exploração do trabalho em consequência das práticas comerciais e industriais. Pelo contrário, são registros publicitários de um Brasil que vendia o imaginário de um país em crescimento, em expansão.

Chegamos a essa conclusão a partir das informações contidas nos arquivos da produtora sueca que preservam ainda os roteiros de filmagem, as fichas técnicas e do catálogo onde estão

anotadas as referências de certas imagens que foram retomadas em *Quando chegar o momento (Dôra)*. Esses documentos descrevem as cenas e indicam que se tratam de *velhos documentários brasileiros*. Em entrevista recente à pesquisadora e cineasta Anita Leandro (2015), Luiz Sanz e Lars Säfström contam que esse material veio dos arquivos da TV sueca, que guardava alguns cinejornais brasileiros das décadas de 1930 e 1940 feitos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP,⁵ durante o Estado Novo. Entre eles, um documentário chamado *Minas Gerais*. Segundo as anotações dos arquivos pessoais de Sanz, o documentário foi realizado pelo cineasta Ruy Santos, que trabalhava para o DIP. No entanto, o acesso a esse material não seria mais possível porque o filme teria desaparecido:

...ao que tudo indica, o filme não existe mais no Brasil. Pelo menos, ele não figura na filmografia de Ruy Santos, nas listas de filmes estabelecidas pelos arquivos brasileiros. Os pesquisadores que investigam a obra de Ruy desconhecem esse filme” (SANZ in LEANDRO, 2015: 354).⁶

Ruy Santos produziu imagens de propaganda para o Estado Novo que eram exibidas em cinejornais nos cinemas e enviadas à embaixadas no exterior para propagar uma imagem positiva do Brasil,⁷ para configurar a imagem que o Governo queria transmitir de um país desejado, 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 consequente 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

5. O Departamento de Imprensa e Propaganda funcionou de 1931 a 1945, durante a ditadura do Estado Novo do Presidente Getúlio Vargas.

6. Realizamos uma pesquisa na base de dados da Cinemateca Brasileira, onde estão listados todos os cinejornais da época, e não identificamos o filme com o nome Minas Gerais. Também enviamos as imagens para José Inácio de Melo, pesquisador dos cinejornais e autor do livro *Estado contra os Meios de Comunicação (1889 – 1945)* (São Paulo, Annablume/FAPESP, 2003), que faz referência ao trabalho de Ruy Santos. José Inácio as desconhecia.

7. O cineasta sueco sugere que o governo brasileiro distribuiu cópias dessas imagens à embaixadas para fazer propaganda do Brasil. Em troca de emails para essa pesquisa, Lars disse ainda que os registros do cultivo de café teriam sido usados em uma propaganda do produto brasileiro veiculada na TV sueca (2015, 354).

de ternos e chapéus brancos que os fiscalizam, com as mãos na cintura, em um gesto autoritário, característico de quem ocupa a posição de vigilante, de fiscal.

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.

8. O material que sobreviveu se encontra preservado pelo Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

9. Segundo Bastos e Ramos (2013), “no DIP já havia uma infiltração de membros do partido, como era o caso de Moacyr Fenelon e de Nelson Schultz. Além disso, de acordo com documentação encontrada pelo pesquisador e curador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Hernani Heffner, havia um filme de Ruy Santos chamado *Favela*, fotografado e dirigido por ele. Para o DIP, o filme tinha a função de propagandear os esforços do governo do Getúlio em acabar com a miséria, mas que, vindos de um comunista como Santos, poderiam significar uma forma de influência ideológica nos órgãos reacionários do Estado Novo” (2013:160).

Quando começa a trabalhar para o DIP, em 1939, o cineasta Ruy Santos já era filiado ao Partido Comunista. No artigo “Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 1940”, publicado na revista *Rebeca* em 2013, as pesquisadoras Maria Teresa Bastos e Guiomar Ramos recuperaram parte da trajetória desse cineasta e fotógrafo, hoje esquecido, que foi assistente de câmera de Edgar Brasil no clássico *Limite* (1930), assim como em vários filmes na Cinédia. Em 1945, Ruy Santos fundou com Oscar Niemeyer e João Tonico de Freitas a *Liberdade Filmes*, produtora ligada ao Partido Comunista Brasileiro, onde dirigiu três documentários sobre o partido e as viagens de Prestes pelo Brasil: *Comício: São Paulo a Luiz Carlos Prestes* (1945), *Marcha para a democracia* (1945) e *24 anos de luta* (1947). Por conta da militância, Ruy Santos foi preso pela polícia política brasileira em 1948, quando a maior parte da sua produção fotográfica foi apreendida.⁸

As posições políticas de esquerda não foram um empecilho para que o cineasta aceitasse o convite para trabalhar no DIP, que era, na época, uma fonte possível para ganhar a vida fazendo cinema.⁹

Contudo, 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. É nesse período que se firma como documentarista, e produz curtas como *Terra seca* (1943), *Dança* (1943) e *As missões* (1943). Em entrevista ao crítico Alex Vianny, Ruy Santos conta que o DIP foi uma grande escola, e que viajou pelo Brasil realizando documentários porque “não queria fazer reportagens, acompanhar o presidente, não queria fazer nada disso”.¹⁰ A documentação reunida por Vianny, que chegou a trabalhar com Ruy Santos, demonstra que o cineasta pouco lembrado no país produziu mais de 40 documentários.

10. Entrevista datilografada e disponível em acervo virtual. <http://www.alexvianny.com.br/>. Acesso em dezembro 2014.

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 1940. 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, 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. Ditadura, tortura, opressão, exploração, exílio, discriminação são questões que emergem na costura desses buracos, dessas brechas deixadas pela história, nas diferentes montagens de certos filmes que dão 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.

Seams

Narrado em primeira pessoa, *Seams* (Karim Aïnouz, 1993) tem como fio condutor as desilusões amorosas e o destino de Branca, a avó do diretor, e suas quatro irmãs. Ilka, Inoca, Juju, Deidei e Bambam revelam para a câmera do neto e sobrinho os desenganos, dores e frustrações que marcaram as suas experiências conjugais. Os depoimentos filmados pelo próprio Aïnouz em suas visitas à casa da infância são costurados por imagens de arquivo, reencenações e uma voz em *off* que com ironia e afeto conduz o espectador propondo uma reflexão sobre o lugar das mulheres, do casamento e do machismo na sociedade brasileira.

O filme inicia com um mapa da América do Sul, sobre ele se desenrola uma voz masculina e doce que narra em inglês:

11. No original: “In 1966 a travel guide to Brazil say s it is a land of great beauty: blondes, brunettes, cream colored, ebony black. It says the country it self is a girl. And she lies and invites-me around the deep blue bay. Her body, a collage of black and white mosaics, big wet jangles, sloping trees covered hills. Her movements are slow and easy, her breath is heavy, sweet, warm”.

Em 1966 um guia de viagens do Brasil diz que esta é uma terra de grande beleza: loiras, morenas cor de creme e negras de ébano. Diz que o país em si é uma menina. E ela se deita e me convida aos arredores da baía azul. Seu corpo é um arranjo de mosaicos pretos e brancos, grandes florestas molhadas, morros inclinados de árvores. Seus movimentos são suaves e fáceis, seu hálito é denso, doce, morno. (*Seams*, Karim Aïnouz, 1993, trad. nossa)¹¹

Enquanto a narração acontece, o mapa é substituído por planos coloridos de pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro, Igreja da Glória, Jardim Botânico, Copacabana, imagens que

parecem terem sido retiradas de filmes familiares dos anos 1960. Em seguida a voz dá lugar a uma música de cadência suave que acompanha o restante dos planos rodados em terras cariocas. Tela preta. Crédito inicial. Som de faca sendo afiada. Entram em cena planos em preto e branco rodados nos anos 1930, vemos neles um cais de porto abarrotado de jangadas, homens e crianças transportando carga e encarando a câmera. A voz retorna em *off*: “Uma escritora brasileira prefaciou o seu livro dizendo: meu país é um lugar muito agressivo, é um país muito machista, muito masculino, muito duro” (trad. nossa).¹² Plano detalhe de uma flor de algodão sendo delicadamente aberta, sobre esse plano o nome do filme: *Seams*.

12. No original: “A Brazilian writer prefaced one of her novels by saying: ‘my country is a very aggressive, very machista place, very male, very tough’”.

Essa sequência corresponde aos dois minutos iniciais do filme de Karim Aïnouz e apresenta alguns dos elementos centrais da obra. O contraste entre a descrição de um país feminino, sensual, lânguido e colorido, e as imagens em preto e branco que acompanham o depoimento da escritora sobre a dureza e o machismo, sintetizam as tensões que serão exploradas no filme. De um lado, imagens de belas mulheres, de uma terra sensual, de outro, as trajetórias de vida das tias e do próprio Karim, marcadas pela opressão de um país machista e patriarcal. Nesta primeira sequência Karim também adota o procedimento que será colocado em marcha durante todo o filme: mistura diferentes gerações de imagens produzidas nas mais variadas épocas e lugares sem fazer qualquer diferenciação entre elas. A montagem de Karim Aïnouz não tem como objetivo destacar a singularidade de cada imagem, pelo contrário, o espectador é mergulhado em um fluxo contínuo onde todas as imagens passam a impressão de pertencerem a um mesmo baú de recordações familiares.

A suposta origem familiar dos planos facilitaria a leitura da obra. Sendo este o caso, o diretor estaria compondo um mosaico formado por diferentes imagens produzidas dentro do contexto doméstico por cineastas amadores. Seu gesto de montagem seria o de promover o deslocamento de filmes realizados no âmbito privado para o espaço público, criando uma costura temporal entre as imagens. No entanto, um olhar mais atento sobre os planos retomados por Karim Aïnouz nos permite perceber uma estranheza, pequenos indícios que revelam que algo está fora do lugar. Os planos rodados em preto e branco nos anos 1930 revelam um Brasil que não é comum encontrar nos filmes domésticos

13. Para mais informações sobre o cinema doméstico brasileiro realizado na primeira metade do século XX olhar a tese de doutorado “Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro”, defendida por Thais Blank em 2015 na Universidade Federal do Rio de Janeiro em cotutela com a Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

realizados nesse período. Produzidos em sua grande maioria por cinegrafistas pertencentes às elites econômicas e culturais do país, os filmes familiares das primeiras décadas do século XX costumam retratar os rituais e os momentos de lazer de famílias abastadas e influentes.¹³ As imagens utilizadas por Karim pertencem a um outro universo, jangadas, cais do porto, estivadores, homens pobres e negros, representações que raramente encontramos na produção doméstica brasileira dos primeiros tempos. De onde teriam saído essas imagens? Quais seriam as motivações do cinegrafista? Em que contexto e com que fim elas teriam sido produzidas?



Figura 4: Fotogramas do filme *Seams*.

Movidos por essa curiosidade vamos ao final do filme olhar atentamente os créditos, mas nenhuma pista é dada pelo diretor, nenhuma referência aos arquivos utilizados. Em meio a tantos tipos diferentes de imagens apresentadas ao longo do curta – filmagens feitas pelo próprio Karim nos anos 1980 no Ceará, planos em super oito produzidos nos anos 1960, cenas da década de 1910 realizadas em um país estrangeiro – são os planos em preto e branco rodados no Brasil dos anos 1930 que capturam a nossa atenção. Mesmo espalhados e misturados a outros materiais eles preservam uma unidade que nos faz adivinhar uma origem comum. Essas curiosas imagens mostram crianças negras e homens brancos praticando ginástica à moda alemã, uma partida de futebol com time uniformizado em meio a uma densa floresta, trabalhadores de dorso nú colocando abaixo imensas árvores, sorrisos envergonhados de belas mulatas, banho de rio, homens caçando. Uma estranha mistura de disciplina, sensualidade e natureza em um cenário selvagem em processo de domesticação.

Sem ter como obter informações sobre as condições de produção dessas imagens através dos créditos do filme, partimos

em busca de outras pistas. A surpreendente origem do material é descoberta sem dificuldades e revelada pelo próprio Karim Aïnouz. Ao contrário do que havíamos imaginado em um primeiro momento, os planos não foram realizados por um cinegrafista doméstico e muito menos fazem parte de um acervo de filmes familiares brasileiros. Nas palavras do próprio Karim: “as imagens (de *Seams*) eu achei no Arquivo Nacional em Washington, eu acho que são imagens da Fundação Ford na Amazônia quando eles tiveram aquela “colônia” por lá, tipo na década de 30 ou 40, isso são a maioria das imagens.”¹⁴



Figura 5: Fotogramas do filme *Seams*.

Uma pesquisa no site do *National Archives*,¹⁵ em Washington, nos permite confirmar a afirmação de Karim Aïnouz. Os planos em preto e branco rodados na década de 1930 são parte da coleção *Ford Motor Company*, incorporada pelo arquivo americano em 1963. Estas imagens foram produzidas pela companhia cinematográfica fundada por Henry Ford em 1913. A *Ford Motion Pictures* tinha como função principal constituir um arquivo dos métodos de produção, fornecer ilustrações para publicações e fazer publicidade de Henry Ford e sua companhia.¹⁶ O primeiro filme realizado pela empresa, *How Henry Ford Makes One Thousand Cars A Day* (1914), revela o funcionamento das linhas de produção do sistema fordista. Não deixa de ser curioso que em meio à essa coleção de um cinema industrial, no sentido mais literal do termo, Karim Aïnouz tenha encontrado esses raros filmes feitos no norte do Brasil nos anos 1930.

Os planos usados por Karim foram filmados nas margens do Rio Tapajós, na cidade sonhada pelo inventor do século americano no coração da Amazônia brasileira. São imagens de Fordlândia, o mais desastroso empreendimento de Henry Ford. No final dos anos 1920, o empresário ganhou uma concessão

14. Trecho retirado de um email trocado entre Karim Aïnouz e a pesquisadora e professora da UFRJ Consuelo Lins.

15. Disponível em: http://research.archives.gov/search?expression=Ford++Motion++Pictures++Rubber&pg_src=group&data-source=all, acessado em janeiro 2015.

16. <http://www.thehenryford.org/research/photoFilmDepart.aspx>, acessado em janeiro 2015.

do governo do Pará para explorar a borracha e criou uma *little town* em meio a maior floresta tropical do mundo. A história dessa colônia americana começa em 1928 a bordo de dois navios, onde Ford embarcou uma cidade inteira (ANDRADE e AUGUSTO, 2008). Acreditando que os trópicos eram ainda uma história por escrever, Henry Ford tentou implementar seu modelo capitalista de cidade e de produção no norte do Brasil. O empreendimento teve efeitos desastrosos.

Desconhecendo a história e a geografia local, Ford mandou desmatar dez por cento de um milhão de hectares que havia comprado para plantar as árvores da seringueira, implementou também um ritmo de trabalho com horários e hábitos rigorosos seguindo o padrão de produção de suas fábricas. O desconhecimento e o desrespeito pela cultura e a geografia local fizeram de Fordlândia um breve sonho americano. Além dos constantes conflitos entre trabalhadores e patrões, como o levante de quebra painéis em 1935, Ford enfrentou sérios problemas no cultivo e extração da borracha. Suas seringueiras foram acometidas pelo *mal das folhas*, praga que devastou a jovem plantação de Ford quando ele tentou transformar a diversidade tropical em monocultura. Em 1945, após algumas tentativas de levar o projeto adiante, Ford e os americanos abandonaram a Amazônia devolvendo as terras para o governo brasileiro (SENNÁ, 2009: 89-107).

No período em que Fordlândia ainda parecia uma promessa de sucesso, a *Ford Motion Pictures* enviou cinegrafistas americanos para registrarem mais esse gigantesco empreendimento do seu patrão. Filmagens da plantação e do processo de extração da borracha se misturam a planos que revelam um pouco da cultura local: cenas da pesca, da caça, da dança do boi, formam um curioso mosaico ao lado dos planos da cidade planejada, do refeitório dos operários, das filas para o trabalho, da rotina na indústria. Do projeto colonialista de Henry Ford restam apenas vestígios: a sombra de uma cidade em ruínas e essas raras e impressionantes imagens preservadas no Arquivo Nacional Americano, que despertaram a atenção do jovem Karim Aïnouz.

O filme de Aïnouz é realizado, assim como as filmagens de Fordlândia, a partir de uma perspectiva externa. A escolha pela narração em inglês sublinha o olhar exterior permitido pela

distância, pelo descolamento do seu país e de suas pessoas. A visão sobre os efeitos do patriarcalismo na vida das tias, e em sua própria, se dá pelo afastamento da casa da infância. No entanto, ao contrário de Henry Ford e seus cinegrafistas, Karim conhece na pele o assunto que trata, ele está dentro e fora. Produzidas a partir do ponto de vista do colonizador, as imagens de Fordlândia carregam dentro de si o olhar da autoridade, do poder exercido sobre o outro e seus modos de vida. Os cinegrafistas americanos filmam o charme das mulheres da cidade exotizando aquilo que olham, ressaltando os hábitos dos homens rústicos e os avanços trazidos por Ford e sua indústria. Essas imagens, a princípio destinadas a propagar os grandes feitos do capitalismo sobre o território amazônico, são corrompidas por Karim que as imerge em um novo curso.

Ao conectar suas imagens familiares com os planos de Fordlândia, o diretor realiza um movimento de duplo deslocamento. Por um lado, ele coloca as vivências particulares de suas tias, marcadas pelo abandono e pela submissão aos homens que passaram em suas vidas, em uma esfera pública, onde a experiência pode ser compartilhada e ganha uma dimensão histórica e social. Por outro, ele liberta as imagens de Fordlândia da lógica da propaganda e do capitalismo industrial. Em seu filme, elas são apresentadas a partir de uma perspectiva íntima que nada tem a ver com seu contexto de produção e, dessa forma, ganham uma dimensão poética e política. Karim se apropria do olhar *macho* dos cinegrafistas, para usar uma palavra recorrente no filme, para dar voz aos que sentem seus efeitos, o projeto colonizador presente nas imagens passa a falar de outro tipo de dominação. Difícil imaginar o que Henry Ford pensaria ao ver as cenas rodadas em sua tão sonhada colônia reaparecendo em Seams. Conhecendo a origem das imagens, o industrial talvez fosse o único na platéia a perceber que Fordlândia e as tias de Karim são a mesma personagem.

Produzidos em épocas e contextos diferentes, ambos fora do Brasil por cineastas brasileiros, *Quando chegar o momento (Dôra)* e *Seams* buscam nos arquivos americano e sueco imagens

raras do Brasil das primeiras décadas do século XX e revertem seus sentidos originais. Produzidas com intuito propagandístico, ora para enaltecer um projeto colonialista, ora para dar forma ao desejo de um processo de industrialização no Brasil, quando retomadas nos filmes analisados essas imagens de arquivo trazem à tona questões latentes de um país contraditório. Buscando suas origens e o contexto de suas produções, 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.

Usadas para contar histórias de mulheres brasileiras que tiveram suas vidas atravessadas ora pela militância política, ora pelos desafios de viver em um país cujas raízes são fortemente machistas, essas imagens de arquivo são retiradas do esquecimento e oferecem elementos para analisar as suas origens. Vimos aqui como o desejo de imprimir em imagens a ascensão de um projeto colonialista traz como efeito o enquadramento de um olhar estrangeiro, autoritário, do poder que se exercia sobre quem era explorado. O cinema faz também emergir o machismo do olhar do estrangeiro que filma a mulher brasileira, e que ainda perdura nas relações sociais do país. Vimos também como as imagens produzidas como propaganda para a ditadura do Estado Novo são usadas, mais de trinta anos depois, para denunciar os horrores vividos pelas vítimas da ditadura militar, exiladas em outros países, impossibilitadas de voltar para casa.

Os gestos, corpos e expressões do (a) trabalhador (a) braçal emergem nos dois filmes 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. Nesse trajeto, constatamos a possibilidade do cinema – na verdade, o seu importante papel - de elaborar memórias afetivas e políticas. Mais uma vez, ressaltamos que não se trata de desvalorizar o gesto do artista em nome de uma verdadeira origem das imagens mas, pelo contrário, de defender que os arquivos convocados nos filmes

não devem ser entendidos “como prova factual da história, mas como documentos em constante devir” (LINDEPERG, 2005: 151), e que os múltiplos usos e olhares portados sobre eles indicam o ponto de vista 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.

REFERÊNCIAS

- BARCELLOS, Maria Auxiliadora de Lara. Continuo Sonhando. In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino (org.). *Memórias do exílio*. São Paulo, Editora Arcádia, 1978.
- BASTOS, Maria Teresa e RAMOS, Maria Guiomar. Entre fotografia e cinema: Ruy Santos e o documentário militante no Brasil dos anos 40. *Revista Rebeca*, ano 2 número 3, 2013.
- BLUMLINGER, Christa. *Cinéma de Seconde Main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Klincksieck, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ouvrir les camps, fermer les yeux. *Editions de l'E.H.E.S.S. | Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2006/5-6. Páginas 1011 – 1049.
- _____. *Remontages du Temps Subi. L'Oeil de l'histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010
- ESCOREL, Eduardo. *Vestígios do passado. CPDOC 30 anos/Textos de Célia Camargo...* [etal]. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/CPDOC, 2003.
- LEANDRO, Anita. *Cinema do exílio: Entrevista com Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström*. IN: Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. V.2, n.2 (2015).
- LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier, 2013
- _____. *Nuit et brouillard: un film dans l'histoire*. Paris: OdileJacob, 2007.
- _____. “Le film palimpseste”. In: *Doc's kingdom, seminário*

internacional sobre cinema documental, 2008, Serpa (Portugal).
Paisagens : o trabalho do tempo.

LINDEPERG, Sylvie & COMOLLI, Jean-Louis. Images d'Archive: l'emboîtement des regards (entretien). In: *Images Documentaires*. 63 (2008)

SANDER, Roberto. *O Brasil na mira de Hitler: a história do afundamento de navios brasileiros pelos nazistas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANZ, Luiz. Carta circular aos amigos e companheiros a quem, relapso, não tenho respondido. In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa e RAMOS, Jovelino (org.) *Memórias do exílio*. São Paulo, Editora Arcádia, 1978.

SENA, Cristovam. Fordlândia: breve relato da presença americana na Amazônia. *Cadernos de História da Ciência – Instituto Butantan – vol. IV (2) jul-dez 2008*. Páginas 89 – 108.

FILMOGRAFIA

Brazil: a report on torture. Direção: Saul Landau e Haskel Wexler. USA, 1971. (60 min.), son., color, (1971)

Fordlândia. Direção: Marinho Andrade e Daniel Augusto. Brasil, 2008, (49 min), son., color., (2008)

Não é hora de chorar. Direção: Pedro Chaskel e Luiz Sanz. Chile. (31 min.), son., (1971)

Quando chegar o momento (Dôra). Direção: Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström. Suécia: Film Centrum, 1971. (65 min), son., color (1978)

Seam. Direção Karim Aïnouz. USA, 1993. (28 min), son., color, 1993

Data do recebimento:
16 de junho de 2015

Data da aceitação:
17 de setembro de 2015