



# A TORTURA (RE)ENCENADA COMO DENÚNCIA: UMA ANÁLISE DE “BRAZIL, A REPORT ON TORTURE” E “NO ES HORA DE LLORAR”

## TORTURE RE-STAGED AS DENUNCIATION: AN ANALYSIS OF “BRAZIL, A REPORT ON TORTURE” E “NO ES HORA DE LLORAR”

Jean Carillo de Souza Silva<sup>1</sup>

 <https://orcid.org/0000-0003-1895-2678>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15270>

Recebido em: 01 de fevereiro de 2022.

Aprovado em: 11 de outubro de 2022.

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo interpretar, sob a perspectiva da antropologia visual, dos filmes documentários “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar”. Ambas produções foram realizadas no Chile em 1971, mas abordam e, sobretudo, encenam a tortura sofrida por militantes brasileiros durante a ditadura militar (1964-1985). Assim, por meio da descrição das sequências fílmicas em que há tais encenações, pretendemos evidenciar alguns efeitos de sentido, indícios de uma cultura, sociedade e de um tempo no qual a prática da tortura era institucionalizada.

**RESUMO:** This article aims to interpret, from the perspective of visual anthropology, the documentary films “Brazil, a report on torture” and “No es hora de llorar”. Both productions were made in Chile in 1971, but address and, above all, stage the torture suffered by Brazilian militants during the military dictatorship (1964-1985). Thus, through the description of the film sequences in which there are such scenes, we intend to highlight some effects of meaning, indications of a culture, society and a time in which the practice of torture was institutionalized.

**Palavras-chave:** antropologia visual; documentário; tortura; ditadura militar.

**Palavras-chave:** visual anthropology; documentary; torture; military dictatorship

---

<sup>1</sup> Doutorando (Programa de Pós-Graduação em Mídias - UNICAMP). Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo) e especialização em Metodologia e Didática do Ensino Superior pela Fundação de Ensino Superior de Passos. Mestre em História (área de concentração em História Social) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente é professor designado da Universidade do Estado de Minas Gerais - unidade Passos, atuando nos cursos de Jornalismo e Comunicação Social - Publicidade e Propaganda. Pesquisador dos seguintes grupos: Labiam e GEIND (ambos da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG), e Estudos sociais em linguagem, memória e cultura visual (da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP). Interessa-se, especialmente, por processos midiáticos e suas relações com as memórias sociais produzidas sobre ou durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).

## Introdução

Nas últimas quatro décadas, mas especialmente a partir do período da redemocratização ocorrido em meados da década de 1980, temos assistido a uma crescente produção de filmes, ficcionais ou documentários, cujas narrativas se ocupam do período e doseventos atrelados à ditadura militar brasileira (1964-1985). Assim, esses filmes, das formas mais variadas, abordam o cotidiano autoritário do país durante os “anos de chumbo” por meio de tramas que discutem o processo histórico do golpe de Estado de 1964, as ações de órgãos de repressão e de movimentos, grupos ou indivíduos que aturam na resistência, armada ou não à ditadura, mas discutem também aspectos culturais, econômicos e sociais mais amplos como representação verbo-visual do período citado.

Desse modo, independentemente se essas produções integraram o circuito comercial de cinema, tiveram alguma carreira nas emissoras de televisão, festivais de cinema e, mesmo, mais recentemente, nas plataformas de *streams*. Neste sentido, elas desempenham um papel social importante, pois constituem, sem dúvida, “lugares de memória” (NORA, 1993) e “mídia de memória” (TOMAIM, 2016). Memórias que se encontram, aliás, em flagrante disputa por negacionistas, embora essa querela seja contemporânea da própria ditadura, de um período de cerceamentos e suspensão de liberdades civis legitimadas por uma política autoritária de Estado.

No entanto, se por um lado a maior parte da produção fílmica que aborda as ações e reações à ditadura somente veio à tona após o processo de abertura política, iniciado com a Lei da Anistia promulgada em 1979, por outro, temos exemplos de filmes documentários, notadamente dirigido por estrangeiros, que foram produzidos ainda quanto o sistema repressivo vigorava. Esse é o caso de produções como “On vous parle du Brésil: Tortures” e “On vous parle du Brésil: Marighella”, dirigidos pelo cineasta francês Chris Marker em 1969<sup>21</sup> e dois outros filmes realizados, também, por diretores estrangeiros e sobre os quais nos ocuparemos mais detidamente, pois constituem o *corpus* central deste artigo. São eles: “Brazil, a report on torture”, dirigido pelos estadunidenses Saul Landau e Haskell Wexler, e “No es hora de llorar” dirigido pelos chilenos Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz. Ambos documentários, sendo o primeiro de longa-metragem e o segundo de curta-metragem, foram gravados em 1971, no Chile, e têm como protagonistas alguns dos setenta presos políticos brasileiros (militantes/guerrilheiros de diversas organizações), extraditados naquele mesmo ano para o país andino. Os 70, como esse grupo passou a ser conhecido, foram trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher, que havia sido sequestrado em uma ação, a quarta e última do tipo, realizada por Lamarca e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

---

2 Sobre essas duas produções conferir a análise realizada por Marcius Freire em: FREIRE, Marcius. Entre fisionomias e colagens. Chris Marker e a série *On vous parle du Brésil*. In: ABREU, Nuno Cesar; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius. **Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul**. São Paulo: Alameda, 2018.

Para tanto, este artigo objetiva analisar “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” para apontar as vezes em que seus diretores se valeram, por hipótese, de certa perspectiva etnográfica para registrar os testemunhos dos entrevistados. Desse modo, buscamos compreender os procedimentos cinematográficos que habilitariam ambos documentários a ser considerados como um exercício e/ou objeto da antropologia visual/fílmica.

## Da Antropologia e do cinema à antropologia visual/fílmica

A antropologia contemporânea que se estabeleceu a partir da contribuição de vários autores como uma disciplina-saber no decorrer do século XX tem, de forma genérica, no ser humano e suas dimensões sociais, culturais, biológicas o seu objeto e razão de ser. Ademais, herdeira, como diversas das chamadas ciências humanas e sociais que nasceram na modernidade, de uma compreensão eurocêntrica do mundo; sustentada pelo duplo colonialismo/racismo, a antropologia (e suas modalidades etnologia e etnografia) por anos investiu, sobretudo, em pesquisas nas quais os humanos estudados pertenciam a culturas e sociedades consideradas exóticas, por vezes descritivas primitivas, isto é, uma classificação realizada a partir da perspectiva ocidental. No entanto, esse tipo de compreensão, que se provou equivocada, foi e tem sido largamente problematizada, criticada e superada por antropólogos que adotaram conceitualizações, métodos e abordagens outras, por exemplo Franz Boas<sup>32</sup> cujas formulações já no início do século XX, especialmente sobre o conceito de cultura, contribuíram para abrir campo para a antropologia.

Uma vez criticada, chegamos ao termo no qual “é possível entender a antropologia como uma forma de conhecimento sobre a diversidade cultural, isto é, a busca de respostas para entendermos o que somos a partir do espelho fornecido pelo “Outro” (SILVA *apud* SANTOS, 2010, p.197). Ora, se a antropologia é, conforme Silva, essa forma de conhecimento que possibilita, ao ver o outrem, se ver, os dispositivos e as narrativas fílmicas podem e devem ser, igualmente, instrumentos importantes nesse processo.

O cinema e a antropologia moderna são mais do que contemporâneos, posto que eles dividem inúmeras afinidades, a saber:

a busca do registro de diferentes modos de vida; sua função enquanto memória e “acervo” de diversos modos de ser; o desejo de proximidade com aqueles que nos são distantes; a relação com o mundo do outro; a tentativa de reconstruir esse outro mundo; a tentativa de buscar no outro o que é de si, fazendo do outro um espelho; a busca incessante de aspectos universais nos diferentes modos de ser humano, até mesmo certo *voyeurismo* (NOVAES, 2009, p.10)

---

3 Segundo Jean Poirier, a “personalidade e a obra de Boas têm um aspecto desorientador. (...) não publicou senão duas ou três obras, que – trata-se de um fato – não contam de forma alguma entre as obras mais importantes da Antropologia Social. (...) Nenhum antropólogo americano é mais respeitado, e, todavia, Boas não propôs teoria geral nem deu análise exemplar de determinado sistema social” (POIRIER, 1981, p.57).

Reflexão semelhante, que aponta para uma relação praticamente imbricada entre o cinema e antropologia, nós encontramos também em Freire, para quem na ocasião na qual “a primeira objetiva de uma câmera cinematográfica (...) foi apontada para um ser humano não europeu e registrou sua presença, conta a história que teria nascido o filme etnográfico. Isso significa dizer que esse tipo de filme veio à luz com o próprio cinema” (FREIRE, 2012, p.183).

É também nesse sentido que Claudine de France salienta a existência quase secular de produções em audiovisual de “caráter etnográfico” realizadas tanto para “fins de pesquisas antropológicas intencionais e destinadas a especialistas, como concebidas sem finalidade científica e destinadas a um público indeterminado” (FRANCE, 2000, p.17). Ora, para a autora, tais produções fílmicas são de diversas modalidades (em gêneros e linguagens cinematográficas) o que as situaria em uma “zona movediça e ambígua que vai da ciência à arte, do esboço à obra acabada, do documentário à ficção” (FRANCE, 2000, p.17). Contudo, também para de France, independentemente do gênero cinematográfico, em comum os filmes etnográficos apresentam “como ponto de partida a observação do real, mesmo que, às vezes, essa observação seja algo provocada e que a maneira como o real é apresentado possa, de vez em quando, buscar inspiração em alguns procedimentos próprios aos filmes de ficção” (FRANCE, 2000, p.17). Nesse sentido, o mais relevante para que um filme seja considerado etnográfico não é, necessariamente, a sua pertença a um gênero específico ou, notadamente, um documentário que, em geral, por seu status social – considerado *verdadeiro* – é tido por muitos como a única modalidade fílmica, de fato, etnográfica.

Cabe, entretanto, salientar que, embora o cinema e a antropologia compartilhem afinidades desde o limiar do século XIX, quando datam mais ou menos os seus nascimentos; embora os filmes, assim como as fotografias, fossem largamente utilizados como ferramentas para registro durante incursões etnográficas em campo e, posteriormente, nas análises etnológicas, o nascimento daquilo que viria a ser a antropologia visual, como disciplina, data de meados dos anos de 1950.

Ocorre que no início do século XX, imbuído de ideias cientificistas, a antropologia se valeu do uso das imagens como uma forma de comprovação a objetividade do trabalho realizado em campo. O filme é a fotografia, nesse sentido, eram apenas meros instrumentos, acreditava-se, de verificação. Talvez com Flaherty e o seu *Nanook of the North*, considerado primeiro documentário, os usos possíveis da imagem no registro do “outro” começaram a ser repensados. Isso porque Flaherty não apenas filmou o *Nanook*, o personagem que dá o nome ao filme, mas conviveu com ele e seu grupo *innuit* por 12 meses, de modo que a produção revela traços culturais e práticas sociais com seus tempos “fracos” e “fortes”, para usar os termos de Claudine de France (2000). Ademais, segundo Novaes (2009, p.14),

Ao observar e absorver a cultura nativa, Flaherty introduz o conceito de câmera participante, que não só participa dos eventos registrados, mas também reflete a perspectiva do nativo. Outro grande mérito deste filme reside no fato do espectador ser levado a conhecer e se identificar com pessoas reais, que pertencem a um contexto social definido, cujo exotismo e peculiaridade apontam para a proximidade e para a luta hostil, do ponto de vista ocidental, entre o homem e a natureza.

Contudo, conforme ainda considera Novaes, a perspectiva – e a objetiva – de Flaherty é “fixa, estática”, pois ele apresenta uma espécie de “presente etnográfico em que não são percebidas as mudanças e transformações.” Ou seja, conquanto Nanook seja um paradigma na representação fílmica e um avanço nos usos das imagens para/pela etnografia, ele ainda não trabalhava a noção temporal a contento, isto é, não se comparada com as transformações e práticas cinematográficas e antropológicas que aparecerão anos depois.

Porquanto, ainda que os filmes sobre povos e culturas outras tenham se tornado independentes das pesquisas acadêmicas e relativamente populares entre os anos de 1930 e 1940, somente na década de 1950, como já dito anteriormente, que o filme etnográfico se “converteu definitivamente em uma disciplina institucionalizada com especialistas y críticos reconhecidos” (BRIGARD, 1995, p.32). Mas, antes disso, certamente, corroborou para a constituição da disciplina a incursão realizada por Margaret Mead e Gregory Bateson em 1936 no Bali, da qual resultou *Balinese Character*, “a primeira pesquisa antropológica a se servir sistematicamente da fotografia e do cinema como instrumentos, tanto na coleta de dados quanto na divulgação de seus resultados” (FREIRE, 2006, p. 63). Dali em diante muita coisa mudou no mundo – da antropologia, do cinema e a realidade histórica – e Mead se tornou uma referência praticamente incontornável para a antropologia visual, sobretudo, após ter escrito a introdução à hoje clássica coletânea publicada em 1974 por Paul Hockings: *Visual Anthropology in a Discipline of Words*.

O fato é que na segunda metade do século XX avanços tecnológicos e técnicos no campo da produção imagética (em audiovisual ou não) possibilitaram, por conseguinte, o experimento de outras linguagens, abordagens e formas de registros, das quais, provavelmente, a antropologia também se beneficiou. Aliás, Jean Rouch talvez seja o exemplo basilar de como a representação não precisa estar subjugada a tentativa de uma descrição que tenta ingenuamente apreender a realidade objetiva. Ao contrário, o que o cinema etnográfico de Rouch nos mostra são as possibilidades de uma representação fílmica que é capaz de comportar a realidade histórica e o imaginário fantasioso como unidades complementares e significantes. Nesse sentido: “Rouch não buscava a verdade ou conhecimento; sua câmera era o agente transformador. Através dela, Rouch escapava das limitações da linguagem e procurava chegar àquilo que é transcendente, desconhecido, indizível” (NOVAES, 2009, p. 22).

Ora, mas qual a relação da antropologia visual com dois documentários que registraram e denunciaram a tortura realizada no Brasil durante a ditadura militar (1964- 1985)? A resposta para isso está no fato da Antropologia Visual, ou fílmica, ter se firmado nos últimos anos como uma disciplina autônoma, isto é, não mais uma prática auxiliar da. Apreen-

dida dessa forma, como uma disciplina autônoma, significa considerá-la, portanto, uma disciplina que tem o seu objeto especificado, a saber, “o homem filmado tal qual como ele aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p.18). Para além disso, para de France, “a originalidade da disciplina está no fato de que ela possui um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem”, ou seja, para a autora o objeto é duplo, pois também o filme, “seu instrumento”, também pode ser seu objeto (FRANCE, 2000, p.18).

É nesse sentido, da tentativa de observar a cultura e a sociedade que possibilitou a ditadura militar brasileira (1964-1985) tal como elas foram elaboradas fílmica e cenicamente por esses dois documentários – “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” – que vamos nos concentrar. Procedimento realizado, especialmente, a partir da descrição etnográfica<sup>4</sup> de um fato histórico, real, isto é, das simulações e encenações das torturas. Elas que, por sua vez, têm como referente a *própria* tortura.

## Encenações da tortura

Gravado no Chile em 1971, “Brasil, relato de uma tortura” tem como protagonistas alguns dos 70 ex-presos políticos banidos dias antes para aquele país andino – à época governado por Allende – em troca do embaixador suíço. Nele, os diretores Haskell Wexler e Saul Landau apresentam, como o nome indica, um relato das torturas sofridas pelos militantes guerrilheiros brasileiros durante o período em que estiveram presos durante a ditadura militar (1964-1985). Aliás, o documentário foi realizado porque Wexler e Landau “estavam no Chile, para entrevistar Salvador Allende, e, enquanto esperavam para marcar a entrevista, ficaram sabendo da chegada do grupo. Resolveram entrevistá-los”<sup>5</sup>.

---

4 Sobre a descrição etnográfica, problematiza Freire (2012, p.185): “Mas, em termos mais específicos, em que se traduziria a descrição etnográfica? Seria ela a transposição para a linguagem escrita e a organização das informações recebidas pelo pesquisador através de seus órgãos sensoriais e armazenadas em sua memória? Em assim sendo, é lícito esperar que, para obter suas credenciais científicas, essa descrição esteja imbuída de “objetividade”, que corresponda exatamente àquilo que foi visto, ouvido, sentido pelo observador. Ora, será que tal objetividade é possível? Será que a linguagem de que vai se servir o pesquisador para se assumir como mediador entre o mundo histórico, no qual se coloca como observador, e o leitor não lança mão dos mesmos recursos retóricos e semânticos utilizados pela literatura? Não seria a descrição uma forma literária que, como o romance, o conto ou a poesia, se serve de figuras de linguagem para expor o ponto de vista de seu autor e, dessa forma, trazer em si as marcas da subjetividade desse autor?”. Já para de France (2000, p.31), “De uma maneira geral, descrever consiste em dar-se o tempo de observar e de mostrar. O tempo deve poder ser suficientemente esbanjado, para que aquilo que a imagem mostra vá além de simples amostras de gestos, ações, acontecimentos sem continuidade, e ofereça uma apresentação continuada das manifestações sensíveis referentes a um tema por elas englobado, excedendo-o sempre um pouco. Isso significa que uma descrição fílmica possui uma amplitude, no tempo e no espaço, que tende a restituir, se possível, toda a densidade do real dar-lhe corpo, com – mais uma vez – seus tempos fortes, seus tempos fracos, mas também seus tempos mortos, até a pura espera silenciosa dos seres filmados”.

5 DOCUMENTOS REVELADOS. **Documentário Brazil: A Report on Torture (1971), de Haskell**



Assim, a partir dos relatos, mas, sobretudo, das encenações de sessões de tortura, as quais nos deteremos melhor mais adiante, a produção procura denunciar para um público internacional, destacadamente o estadunidense, as ações dos órgãos da repressão e a própria existência de uma ditadura militar no Brasil. Contudo, a denúncia – cujo efeito seria eminentemente político nesse caso – se não surtiu o efeito desejado, resultou, ao menos na nossa perspectiva, em um registro memorialístico e histórico acerca do que se passava no Brasil sob a vigência de um regime autoritário. Mas antes que cheguemos as questões próprias da produção da memória, vamos nos ater a alguns elementos do filme que nos parecem profundamente significantes.

Na primeira cena do documentário, em fonte branca contrastada por um fundo preto, consta a informação, em inglês, de que o Brasil era governado por uma ditadura militar desde o golpe de 1964. Segundo ainda as informações contextuais, as prisões brasileiras estavam cheias de presos políticos, mas, em janeiro de 1971, os militares libertaram 70 presos em troca do embaixador suíço que havia sido sequestrado pela “clandestinidade revolucionária”. Assim, “algemados juntos, os 70 foram levados de avião para Santiago do Chile, onde este filme foi feito”. Enquanto essas informações aparecem na tela divididas em três sequências de poucos segundos, uma trilha cadenciada em que sobressaem sons metálicos pode ser ouvida em um crescendo até que ao término das informações, que indicam uma preocupação dos diretores em situar histórica e politicamente a narrativa do que virá pela frente, ela cessa.

A imagem então se abre e revela um grupo de quatro homens. Um deles segura um microfone em quanto o outro fala. A câmera em plano aberto permite localizar o grupo na frente de um ônibus visivelmente deteriorado, paulatinamente a imagem se fecha naquele que fala em português:

nós sabemos que essa entrevista vai para o povo norte-americano. Se não me engano é de uma TV de São Francisco, correto? Então queríamos dizer que damos essa entrevista, porque nos sentimos a responsabilidade do povo norte-americano frente ao povo brasileiro, de fazer alguma coisa que melhore as condições de nosso povo. Se nós outros 70 estamos aqui é por uma questão de resistência física em que conseguimos sobreviver as torturas. E eu, por exemplo, sou um caso em tantos outros companheiros. E temos muitos companheiros que são mortos na prisão. Há todo momento são mortos na prisão... e cada vez a polícia mata mais pessoas, mais brasileiros e cada vez a repressão se estende mais e pretendo pessoas inteiramente inocentes. Só queria dizer isso. Obrigado.

Esse homem não identificado fala, sobretudo, por um “nós” que representa naquele contexto uma coletividade dupla que pode ser entendida tanto como a dos membros da resistência à ditadura, que ele denuncia, quanto uma maior e totalizante, representada pelo povo brasileiro. É dessa coletividade que ele se dirige a outra: o povo norte-a-

---

Wexler e Saul Landau. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/documentario-brazil-a-report-on-torture-1971-de-haskell-wexler-e-saul-landau/> Acessado em 30 de novembro de 2021.

mericano, a quem ele chama à responsabilidade pelo o que se passa no Brasil. Essa cena antecede o título do filme – *Brazil*, em vermelho, a *report on torture*, em branco – que surge ao som da mesma trilha cadenciada, metálica e incômoda.

Realizada essa espécie de preâmbulo, a câmera mostra um conjunto de homens que falam em português, espanhol e inglês. A câmera busca um foco, registra o rosto de alguns homens sorrindo. A câmera é movimentada mais uma vez, ela muda de ângulo e isso nos permite ver que o grupo sorri e conversa em “portunhol” com outro homem que está a se despir. O homem, não identificado, assim com os demais, fica apenas de cuecas. Mas é nesse momento que percebemos que os demais homens são brasileiros, mas o outro não que é provavelmente chileno, dada as tentativas de se falar em espanhol com ele. Os brasileiros preparam, orientam e conduzem o homem seminu para uma encenação de um dos métodos de tortura mais famosos do período da ditadura militar brasileira: o “pau-de-arara”.

Em “Brazil, a report on torture” as encenações das torturas são sempre intercaladas por entrevistas com alguns dos ex-presos políticos brasileiros. Nessas entrevistas, é possível verificar a existência de um padrão de abordagem, à medida que a pessoa é chamada a se identificar (nome completo, idade, cidade de origem), identificar o seu campo ou organização de militância e narrar em que circunstância foi preso/a pelos órgãos de repressão.

Dessa forma, vemos descortinar uma variedade de tipos: estudantes, advogados, operários, religiosos, homens e mulheres jovens e adultos, da classe média ou não, envolvidos na luta armada ou não, oriundos de diversas regiões do Brasil e alguns com pais estrangeiros. Portanto, o documentário engendra uma narrativa que tenta dar conta da multiplicidade de sujeitos que se opuseram à ditadura militar, desacreditando a ideia de radicais de esquerda. Contudo, apesar dos depoimentos serem, por seu conteúdo, relevantes, são as encenações de torturas que impactam. E esse impacto não é por sua dramatização, ou seja, tão somente por aquilo que elas hipoteticamente simulam, mas por aquilo que elas têm, nesse contexto, de elemento ritualístico.

Pois bem, nas imagens da primeira encenação de tortura, é perceptível o desconforto do homem seminu – o chamaremos de corpo-cobaia, pois é o corpo assujeitado a objeto da tortura, ainda que cênica – que não sabe o que fazer para se posicionar na barra de ferro elevada a poucos centímetros do chão, mas segurada pelos demais homens. Os brasileiros, sempre em grupo, continuam a instruí-lo onde pôr os joelhos, os braços, os pulsos que vão sendo amarrados. A câmera grava, sem cerimônia, toda a preparação dessa tortura teatralizada. Cabe assim, considerar que a

tortura é uma representação de poder e forças e os personagens entram em cena com um sistema simbólico de relação. É como um teatro, um vínculo comunicativo que, na realidade se trata de uma narração do poder, um teatro de marionetes onde os executores e as vítimas se movem no ritmo e nabalutata de uma direção. Na tortura, os sentimentos estão representados no grau máximo de sua dramaticidade, sendo, portanto, extremamente teatral o termo teatro é apropriado, porque, na maioria das vezes, se trata de um “mise en scène” e não de um procedimento legal (BARRETO, 2010, p.49-50)



Assim, teríamos nesse documentário o teatro do teatro, se é que tal comparação é possível e/ou pertinente. O fato é que o plano sequência utilizado, espécie de *continuum* temporal que tenta captar os pormenores da amarração do corpo-cobaia, também flagra ao fundo crianças a brincar. Nesse ponto, um brasileiro, também não identificado, começa a explicar em "portunhol" os procedimentos, a descrever o que se passa. A câmera se volta para ele rapidamente, mas, logo em seguida, foca no rosto do corpo-cobaia e dele, em um plano detalhe conseguido por meio de um zoom, para os pulsos amarrados.

Enquanto isso, o brasileiro incumbido, ou que se voluntariou para explicar aquela encenação, segue a dizer que as pessoas ficavam naquela posição do "pau-de-arara" durante horas, mas com a barra suspensa. A câmera, impassível, continua a registrar todo o processo: os brasileiros – instrutores? – conversam, dão tapinhas afetuosos no homem a ser "torturado". Eles se preparam para suspendê-lo do chão e, no entorno da ação, a câmera mostra, involuntariamente, pessoas que ao ver o que se passava se aproximam para presenciar o movimento da subida do corpo-cobaia, inclusive a criança que antes brincava e agora aparece, rapidamente, com a mão na boca em sinal de curiosidade. Ao tentar se deter mais na reação da criança, que acaba por se esquivar e desaparecer em meio aos adultos, a objetiva se volta para o corpo-cobaia a tempo de ele ser dependurado no pau-de-arara apoiado em um suporte improvisado. O corpo, que é apenas corpo (sem fala, incapaz de reagir ou simular uma reação) é o centro de toda a ação fílmica, porém, em volta dele é possível perceber uma atmosfera de excitação, um frenesi mal reprimido, um contentamento, talvez, que é tão ou mais significativo do que as encenações da tortura.

O corpo-cobaia continua sem saber o que fazer. Ele parece não compreender o que lhe dizem os brasileiros. Também parece não compreender qual é a posição corporal adequada estando em "pau-de-arara". Alguém o manda abaixar a cabeça ao mesmo tempo em que lhe empurra ela para trás. O "narrador" segue a descrever o que acontecerá: "E agora quando la persona esta en pau-de-arara se vai hacer el caldo, el ahogamento". A câmera registra um homem a se aproximar com uma mangueira aberta, mas da qual jorra pouca água, e dizendo para o corpo-cobaia que será um ahogamento. Ele diz para o homem que serve de cobaia abaixar a cabeça. Mas nesse momento, com a câmera a gravar a reação daquele que é torturado, duas ações extracampo chamam atenção. E elas ocorrem de forma quase concomitante. Em um primeiro momento, de fora do plano da imagem alguém grita: "abre a bica, pô!" e, depois, aquele que está a segurar a mangueira de jardim diz, em um misto de sarcasmo e melancolia: "Vou ficar parecendo um torturador... Logo eu". Quem faz a vez de torturado sorri constrangidamente e os pedidos para ele "abaixar" a cabeça permanecem.

Importante salientar que essa ritualística é coletiva. São vários os homens que participam, assim como são vários os outros homens e mulheres que acompanham o que se passa. Por isso há várias intervenções, falas, gestos, expressões que se perdem no meio dessa coletividade. São ações que não se dirigem para a câmera, mas que podem ter sido

estimuladas pela situação que a presença dela criou ali: essas encenações de tortura.

É por isso que algumas palavras se perdem em um contexto mais amplo, embora façam sentido para aquela circunstância e para nós, que assistimos ao documentário. Por exemplo, ainda quando o corpo-cobaia estava no pau-de-arara uma voz masculina fala em “demonstração” e, então, é possível ouvir risos que não são “mostrados”, mas estão presentes, isso no momento no qual a câmera registra alguém a bater com um instrumento nos pés daquele que está no pau de arara. Ouve-se que aquilo dói... A cena é sucedida por um grupo, os mesmos que instruíam na simulação da tortura, a falar daqueles que tinham sido assassinados pela ditadura: Bacuri, Marighella e outros são citados. No entanto, mais importante do que lembrar os nomes dos mortos é mostrar os sinais, as marcas da tortura no corpo vivo. Um homem jovem – e nas imagens quase todos são jovens – mostra nas costas hematomas que teriam sido provocados por queimaduras de cigarros dos agentes da repressão durante interrogatórios. Outro homem com um cigarro apagado em mãos demonstra gestualmente como os agentes da repressão faziam. Ouve-se então: “acende o cigarro”. O cigarro é acendido, de fato, mas não é utilizado.

Mais uma demonstração de como era a tortura. Mais uma vez temos um grupo de homens, mas eles demonstraram a tortura em uma mulher, uma brasileira como eles. Um narrador diz que tanto homens como mulheres ficam inteiramente despidos, fala que acompanha a mulher a tirar suas roupas. “Saca las vestes para que los carascos introduza fios em anus, vagina, em membros, em toda parte sencibile del cuerpo. Nesse momento, a mulher que está sendo ajudada a se despir diz: “vocês estão ficando profissionais”, ao que ouve como resposta: “com muito prazer” de um homem que não aparece, pois a câmera está ocupada em registrar a encenação de tortura. A mulher então se deita, de biquini. Ela tem a boca tampada por um pedaço de pano e depois é levantada de cabeça para baixo por alguns homens, enquanto aquele que parece ser sempre o instrutor, o diretor das encenações conduz a simulação de interrogatório: “conta o que você fazia na organização?”. Mais uma vez pessoas assistem essa demonstração, inclusive duas crianças que têm seus rostos filmados antes que a câmera retorne para a demonstração de onde os fios eram colocados na hora da tortura. Mostra-se, então, onde os fios eram colocados nos mamilos, no ventre. Durante esse tempo, a mulher, outro corpo-cobaia, permanece de olhos fechados, mesmo quando socos e puxões de cabelo são simulados. Enquanto ainda assistimos a essas imagens, ouvimos o entrevistador perguntar o que se sente quando se está no pau-de-arara. A resposta é mostrada já com a moçada de pé: “dor nos braços, dor no corpo inteiro”. Mais uma pergunta, praticamente inaudível, mas cuja resposta é um evasivo “não, diferente de lá, né?”. À pergunta se ela se lembrava de alguma coisa, a moça responde que “não, só uma sensação de angústia”. Por mais de uma vez ela diz, com um olhar vago e não voltado diretamente para a câmera, não se lembrar das sessões de tortura sofridas.

Para outra cena com encenação de tortura ouve-se uma narração de um homem sobre a tortura sofrida por ele enquanto, mais uma vez, a imagem que vemos é de mais um corpo-cobaia masculino se despindo. Ele é deitado seminu sobre uma mesa e tem as pernas e

mãos amarradas em uma posição desconfortável, pois o tronco não fica inteiramente na superfície do móvel. Durante as amarrações e, à medida que o corpo do homem é tensionado, a câmera grava expressões de dor. O entrevistador pergunta para ele onde sente a pressão, a resposta é: "na espinha". Mais uma vez simulam um afogamento com um jarro de água, mas um homem oferece apoio a parte de cima do tronco do corpo-cobaia, a que não está sobre a mesa, para provavelmente aliviar a dor de se ficar naquela posição. Um dos homens que faz o papel de torturador – aquele que descreve aquele método de tortura – tem um bastão em mãos e diz que os policiais batiam com um instrumento como aquele no abdômen. Fios, para simular o eletrochoque, são colocados no corpo: saco escrotal, orelhas e a câmera grava em plano detalhe essa parte do corpo. O entrevistador pergunta o nome daquele método e o avisam que se chama "mesa de operação". Sobre ele, um dos "70" conta em "portunhol" que "o preso morre, como Chael... Chael recebeu tantas pancadas e choques elétricos no intestino que só aguentou um dia de tortura... com uma hemorragia interna. Mário Alves também, com um cacete no ânus. Um cacete com dentes. Quando puxa, ele tem uma posição que quando ele entra e quando sai os dentes o segura. Como uma flexa". A descrição realizada por esse homem é seguida por uma demonstração gestual e uma caneta como exemplo. A câmera grava em plano fechado. Outros nomes e de como essas pessoas foram mortas na tortura são citados.

Minutos e algumas entrevistas depois, o cenário da mesa de torturas volta a aparecer para a encenação de mais um método. Ao corpo-cobaia que permanece sobre a mesa, mas agora sentado, é explicado por um homem o que fizeram com ele: os testículos foram amarrados aos dedos dos pés de modo que se ele se mexesse, doeria. Ao falar isso, começa, novamente, a encenação propriamente dita. O corpo-cobaia tem os pulsos e tornozelos novamente amarrados, cada um em uma extremidade do móvel, mas, enquanto isso, aquele que explicará a tortura pergunta ao diretor do documentário se a cobaia poderá tirar a cueca para filmar. Não ouvimos a resposta, mas a peça não é retirada, pois na continuidade da cena o mesmo homem, com um fio nas mãos, pede ao "ator" para amarrar o fio aos testículos. Enquanto ele faz essa amarradura, sempre registrado pela câmera, o brasileiro diz que aquilo é terrível. Pegam uma barra de ferro, prendem a outra ponta do fio nela e, desse modo, o corpo-cobaia é estimulado a se reter em diagonal sobre a mesa. A câmera registra tudo em plano detalhe: a barra, o fio, os testículos presos. Enquanto o método é explicado, a câmera segue no cuidado de gravar a encenação de vários ângulos. Quando a sessão acaba, e os instrumentos – a barra e os fios – estão sendo recolhidos, o entrevistador pergunta ao homem que figura como instrutor como eles se sentem fazendo o papel de torturadores. A resposta é lacônica, triste e pensativa: "nos sentimos muito mal. Apenas uma demonstração da tortura, mas nós não gostamos. Muito mal". Esse mesmo homem, segue em outro corte, a dizer que

quando nós fazemos uma demonstração de tortura para a imprensa, é no sentido de furar as barreiras da ditadura que existe no Brasil e mostrar para o povo livre do mundo o que se passa conosco no Brasil. E a única razão que nós nos dispomos a fazer demonstrações de tortura, porque não nos sentimos bem. Pegando um companheiro e recordando as péssimas, e más condições em que ficam um preso durante dias e dias sendo torturado.

Enquanto ele fala, na tentativa de justificar, talvez para si mesmo, aquelas ações de denúncia, a câmera o flagra limpando as mãos. Um gesto que poderia ser banal, se ele não fosse realizado após a encenação da tortura dirigida por esse mesmo homem. De uma modalidade de tortura, aliás, sofrida por ele no período em que esteve preso.

A última representação de tortura ocorre em um cenário distinto das demais. Aqui, nós temos um espaço aberto, terroso que é filmado, de início, em plano aberto que registra um homem parado, de cuecas, os pulsos amarrados por uma corda que é segurada por outro homem. A cena é introduzida com a seguinte explicação: "Está tortura se chama 'pau de estrada', com a particularização de 'pau de homicida'". Nesse ponto, dois automóveis entram velozmente no enquadramento da imagem, que se abre mais, e param, um a esquerda e outro a direita, dos homens que permanecem de pé no centro da cena. A explicação sobre o método segue, com a câmera se deslocando da representação da tortura para aquele que fala: "começou a ser aplicado pela polícia comum, contra os criminosos comuns e depois foi transportado pelo esquadrão da morte para os presos políticos. Depois de fazer com que os companheiros corram pela estrada ameaçados de fuzilamento, eles aplicam esse tipo de tortura medieval, que tem o sentido de obrigar os companheiros a confessarem pelo menos uma ação". Com o término dessa fala há um corte e a imagem seguinte já é do homem-cobaia sendo atado por meio dos tornozelos e pulsos aos para-choques dos carros. Há nesse meio tempo simulações de chutes no corpo corpo-cobaia que, embora fosse o mesmo da primeira encenação, a do pau-de-arara, e ali não demonstrasse reação, apenas um atordoamento, aqui já 'encena' resistência. Durante todo o procedimento de registro dessas imagens – e há mais uma vez a preocupação de se mostrar vários ângulos e planos que vão dos mais abertos ao detalhe – a explicação continua como a oferecer um suporte informacional extra ao que é mostrado, pois ela conduz e, sobretudo, contextualiza o que e como aquela tortura era realizada no Brasil da ditadura militar. Nesse sentido, por exemplo, o homem diz que aquela forma de tortura tinha sido usada

em São Paulo em uma moça jornalista, chamada Norma Freire. Foi usada em Minas no companheiro dr. José Carlos Madeira. Os motoristas começam a mover os automóveis numa velocidade quase nula para que aos poucos os corpos sejam estirados. Os intestinos se rompem, o fígado se rompe... a pessoa por último começa a ter a pele rompida até que 'rebenta'. Juntas soltam e a torna-se a pessoa inutilizada.

Nesse ponto, com a associação da tortura realizada pelas polícias brasileiras com o suplício medieval, assim como pelas plateias que se formam em volta de praticamente todas a

encenações, seria impossível não lembrarmos de Foucault para quem: “o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva” (FOUCAULT, 2014, p.370). Desse modo, ainda de acordo com o autor, o suplício “deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima” e, ademais, ele também não “reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados” (FOUCAULT, 2014, p.370).

Se em “Brazil, a report on torture” as encenações chamam atenção pelo seu realismo, ou seja, por aquilo que há de dor física imposta aos corpos “cobaias” e mal disfarçada por eles em alguns momentos; se elas chamam atenção, ainda, por aquilo que provocam ao grupo que presencia aquela teatralização, mas, especialmente, para aqueles que assumem a função de torturadores, em “No es hora de llorar” a situação é um tanto quanto distinta.

“No es hora de llorar” foi gravado também no Chile em 1971, mas em estúdio, e tem como protagonistas alguns dos mesmos 70 extraditados brasileiros pelo governo militar. O filme é uma produção do Departamento de Cinema da Universidade do Chile dirigida e roteirizada por Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, o responsável por entrevistar os militantes que aparecem no filme.

O documentário começa com uma apresentação do Brasil. Surgem na tela, por exemplo, imagens fotográficas do carnaval, sobretudo de mulheres, sucedidas por jogadores de futebol ao som de um samba animado. Um mapa do Brasil entra em cena acompanhado por uma locução típica (teatralmente alegre) dos anúncios publicitários dos anos 1960/70 que anuncia em espanhol: “¡Brasil! 90 millones de habitantes y 8,5 millones de kilómetros cuadrados. País de fútbol y carnaval. Primero productor mundial de café” e uma série de outros dados que colocavam o país como um expoente econômico e geográfico. As imagens acompanham o que é dito e reforçam o sentido publicitário do enunciado. Uma rápida transição é realizada por um trecho de mais um samba e temos agora um outro locutor, uma voz solena, que apresenta os dados sociais do Brasil: a fome, a mortalidade infantil, o número de analfabetos – mais de 2/3 da população, segundo a narração. Dados que são, como na sequência anterior, complementados por imagens. Apresenta-se, também, a ditadura militar brasileira, financiada em 200 milhões de dólares pelos Estados Unidos entre 1965 e 1967, e um quadro geral do número de presos políticos mantidos pelo regime. Contudo, mais do que enfatizar a existência da ditadura, do “Esquadrão da Morte” e da tortura, o documentário confere destaque as ações de resistência, muitos dos quais historicamente equivocados, mas que se justifica pela condição de produção do documentário: o Chile de Allende, a solidariedade das esquerdas latino-americanas, entre outros fatores que podemos identificar como sendo de fundo ideológico e político. É nesse âmbito que temos em espanhol a seguinte contextualização acompanhada por imagens fotográficas de arquivo que ilustram a locução:

Brasil! País de resistência armada e sequestros. Cinquenta e oito por cento dos eleitores anularam seus votos respondendo aos chamados dos revolucionários. Em dois anos, os guerrilheiros libertaram 130 camaradas, trocando-os por quatro diplomatas sequestrados. Outros nove escaparam da prisão. Em três anos eles expropriaram mais de 5 milhões de dólares. Dezenas de militares morreram em combate. Dezenas de guerrilheiros morreram sob tortura. Até 1964, o Brasil confiava em seu futuro, então, o seu presente chegou.

Depois dessa introdução conjectural que compreende pouco mais de três minutos do filme, aparece o título do documentário, a saber "No es hora de llorar". A cena seguinte já é uma encenação de tortura. Uma câmera subjetiva grava em *plongée* mãos a amarrar tornozelos. Esse processo de atadura, porém, é gentil, cuidadoso, quase delicado, o que contrasta com as amarrações realizadas em "Brazil, a report on torture". Ademais, ao registro progressivo das amarras que são realizadas nos tornozelos, nos pulsos e entre eles, temos a intercalação rápida da imagem dos guerrilheiros brasileiros que serão entrevistados e em voz over às suas declarações de que teriam saído da prisão em troca do embaixador suíço. O término da fala deles coincide com o fim da amarração e do içamento daquele corpo já posto no pau-de-arara que é carregado até uma estrutura de cavalete.

Segue a auto apresentação dos entrevistados: nome completo, profissão e como foram presos. Eles e elas são perguntados se foram torturados e respondem que sim. A câmera, então, de certa distância registra o corpo exposto no pau-de-arara para, em seguida, se aproximar dele até poder fazer planos detalhes das posições das mãos, braços e pernas que trêmulos mantém o corpo preso e suspenso na barra de ferro. Um homem pega uma palmatória e a exhibe para a câmera que é levada a ela até o plano se fechar. Um corte seco é realizado e nos é mostrado a utilidade daquele utensílio: é um instrumento de tortura. O homem encena o uso da palmatória contra as nádegas do corpo exposto no pau-de-arara de forma quase coreografada. A imagem, a partir de variações de ângulos da câmera e de cortes secos, é dinâmica. Cada corte está relacionado a mudança dos instrumentos de tortura. Nos são apresentados pedaços de madeiras de vários tamanhos, o fio desencapado, o cacetete e, por conseguinte, as aplicabilidades de cada um deles em uma parte diferente do corpo: sola dos pés, costelas, testa, dedos dos pés e saco escrotal, o empalamento... Toda essa sequência de cenas é acompanhada pelo silêncio, o que mais uma vez, se distingue do burburinho, das falas e do clima de excitação geral presentes em "Brazil, a report on torture".

Entre essa cena e a representação seguinte de um método de tortura, nós temos a fala de um dos entrevistados que narra como foi a sua tortura. Mais uma vez, sem transição alguma, temos um plano detalhe, ao nível do piso, que registra uma e depois outra, duas latinhas metálicas dispostas de forma paralela e pés descalços ao fundo. Temos um corte seco e os pés, ainda em plano detalhe sobem e se equilibram sobre as latinhas. O plano se abre até registrar que as pernas da pessoa, o que evidencia que ela está de pé. Um corte seco e vemos, em mais um plano detalhe, um braço que se abre, tendo ao fundo na parede um poster com a bandeira do Brasil ladeada pelos rostos dos, aparentemente, jogadores da



seleção brasileira de futebol que ganhou a Copa de 1970. Mais outros dois cortes secos e no primeiro a câmera se abre em um *contra-plongée* e vemos um homem com braços abertos sobre latinhas, no segundo, mais um plano médio que registra os membros inferiores. Corte seco e mais uma série de planos detalhes que nos mostram braços algemados, um tronco deitado de costas, a cabeça pendida para trás e uma mangueira de jardinagem próxima do nariz. Esse era o afogamento, que também foi representado no documentário dos estadunidenses, embora, com o corpo-cobaia no pau-de-arara, cercado de pessoas, e com a mangueira de jardinagem aberta. Mais uma vez, o silêncio nessa sequência de cenas que representam de forma cênica mesmo a tortura, é uma presença, mais do que uma ausência.

Já em outra sequência de torturas encenadas, temos um corpo deitado e um bisturi que, protegido pelo dedo indicador da mão que o manuseia, faz indicações de cortes nos mamilos, costelas e abdômen. A câmera registra em plano detalhe os movimentos que são deliberadamente cênicos. Em continuidade, são mostrados o corpo deitado e ao lado dele, mas no chão, uma escova. Um braço pega essa escova e a esfrega contra o piso e isso nos permite ver, pelas marcas deixadas na madeira do assoalho, que se trata de uma escova de aço. O movimento do utensílio – instrumento de tortura? – realizado no chão é encenado no tronco, mas de uma distância segura. O mesmo acontece com a representação dos golpes de madeira que “atingem” várias partes do corpo imobilizado pelas algemas e totalmente exposto sobre aquela superfície.

A última encenação de tortura presente em “No es hora de llorar” é da “cadeira do dragão”. A primeira imagem é apenas do móvel (uma cadeira que tem o assento de metal e com correntes nas pernas) para depois nos mostrar, progressivamente, um pé preso à corrente, um punho algemado, e uma mão que conduz um fio desencapado no peitoral e depois na boca, narina, orelha e dela para o órgão genital que se encontra encoberto por punhos cerrados. É uma sucessão de gestos que indicam os procedimentos, o passo a passo, realizado pelos torturadores durante essa forma de tortura. Sob essa perspectiva, a tortura realizada pelos militares brasileiros, se aproxima muito mais aos interrogatórios da Idade Clássica, do que aquilo que Foucault chamou de “a louca tortura dos interrogatórios modernos”. O que nos permite afirmar isso? Ora, a tortura no Brasil foi realizada por pessoas instruídas, educadas a tirar informações dos “subversivos” e essas sessões, em muitos casos, tiveram inclusive, a assistência de médicos que atestavam os limites do corpo. Desse modo, entendemos que a tortura no Brasil, tal qual ela é apresentada nos dois documentários, indicia – para não dizer com prova – a existência de uma “prática regulamentada, que obedece a um procedimento bem-definido, com momentos, duração, instrumentos utilizados (...) intervenções do magistrado que interroga, segundo os diferentes hábitos, cuidadosamente codificados” (FOUCAULT, 2014, p.42). Se substituirmos o magistrado pelo agente da repressão (policia civil, militar ou membro das Forças Armadas) temos o mesmo sistema de suplício da verdade. As cenas de tortura em “No es hora de llorar”, diferentemente de “Brazil, a report on torture”, se caracterizam por ser uma en-

cenação menos realista, contudo, o efeito produzido pelo silêncio contínuo é tão ou mais dramaticamente potente que as instruções e informações que acompanham as encenações do filme dirigido pelos estadunidenses. Soma-se a isso, o fato de “Brazil, a report on torture” ter sido gravado em ambiente externo e ser colorido, enquanto o outro foi inteiramente gravado em ambiente interno, um estúdio, talvez, e ser em preto e branco. Esses elementos cênicos e de gravação ou edição, colaboram para a definir e estruturar as tramas que são organizadas de modo a enfatizar as sequelas das torturas. Algo que é potencializado, especialmente, pela estratégia dos diretores de intercalar as entrevistas com as encenações, o que acaba por imprimir um ritmo contínuo, mas de ação aos filmes. Ademais, esses documentários evidenciam o papel fundamental dos diretores no resultado final das produções, pois eles não apenas orientam as cenas, os enquadramentos, mas também provocam os entrevistados, por meio de perguntas quase sempre audíveis, portanto, presentes, sobre o tema que querem saber/representar. Ou seja, os artifícios narrativos de “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” oferecem amostras que “aquele ‘pedaço de vida’ que [o documentarista] está mostrando na tela é a ‘sua’ interpretação dos fatos observados, não os próprios fatos, e que, muitas vezes esses fatos são criados especificamente para serem colocados diante de sua objetiva” (FREIRE, 2012, p.194). Portanto, não podemos nos esquecer que o que vemos na tela são as perspectivas, naquilo que elas têm de proposital ou não, de Haskell Wexler e Saul Landau, e de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz.

Para tanto, se esses documentários apresentam diferenças quanto ao, especialmente, trato com a representação da tortura – e isso não deixa de ser significativo –, em ambos, todavia, ela surge como algo deliberadamente planejado, com instrumentos e metodologias muito próprios, além de ser sistemática e utilizada indiscriminadamente. Fato que viria a ser comprovado pelo projeto “Brasil, nunca mais” ainda na década de 1980 e depois por diversos estudos historiográficos<sup>6</sup>. Por fim, um último apontamento sobre “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar”. Os dois terminam com “Pra não dizer que não falei das flores”, canção icônica de Geraldo Vandré que se tornou representativa das resistências à ditadura militar brasileira. Embora, a música seja a mesma e o tom e conteúdo dela sejam de ativismo, associada às imagens dos filmes os sentidos são adversos. Em “Brazil, a report on torture” que termina com imagens de uma favela no Chile, o sentido é de certo conformismo, de ainda há muita coisa a ser feita pela América Latina; mas em “No es hora de llorar”, o sentido é de vitória, pois as imagens são de uma juventude feliz, que canta a mesma música, supomos, com o punho em riste para depois aplaudi-la entusiasmadamente. Assim,

---

6 Aliás, historicamente, ambos documentários se inscrevem, provavelmente, em um contexto de crescente divulgação internacional dos crimes da ditadura militar brasileira. Com efeito, desde o final da década de 1960 brasileiros exilados, ativistas e entidades denunciavam as práticas de tortura e outros crimes cometidos pelos aparelhos da repressão à órgãos internacionais na tentativa de mobilizar a opinião pública internacional contra a ditadura militar brasileira. Nesse sentido, a Anistia Internacional, mas também a Organização dos Estados Americanos, entre outras, receberam diversas denúncias (GREEN, 2009; MEIRELLES, 2015).

embora sejam filmes com a mesma temática, praticamente os mesmos protagonistas e realizados na mesma conjuntura, eles são, portanto, muito diferentes em suas representações e denúncias da tortura brasileira.

## Considerações Finais

“Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” registraram uma cultura esociedade historicamente acostumada e que aperfeiçoou ao longo dos séculos métodos e técnicas de tortura. A ditadura militar (1964-1985), nesse sentido, representa um ponto de inflexão, pois fez da tortura uma política de Estado, um mecanismo sofisticado – e em muitos casos eficiente – de assujeitamento, submissão e docilidade dos corpos revoltosos, como o mostram os trabalhos das diversas Comissões da Verdade no Brasil, bem como, ampliando o contexto geopolítico, na América Latina como um todo<sup>7</sup>.

Com efeito, ambos documentários descritos aqui indiciam para isso. Todavia, para além desse real que não é desvelado, mas sim evidenciado por meio das imagens. Os documentários nos mostram gestos, expressões e uma atmosfera de sensibilidades que escapam à constrição criada, necessariamente, pela presença de uma câmera e de um microfone que são usados por diretores que tem objetivos, declarados ou não.

Assim, as reações ou não dos personagens diante das encenações da tortura, as ações e reações daqueles que se colocam como torturadores, o medo, o vazio, a angústia e a felicidade de estar livre, pertencentes de um grupo, a possibilidade de falar sobre as experiências de luta e suplícios suportados, também, dizem muito sobre o que somos como sociedade e cultura. Há todos esses elementos em “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar”. Portanto, por tudo aquilo que esses filmes conseguiram registrar – e há de se lembrar que eles foram gravados na hora primeira, por assim dizer, em que “os 70” depois do desterro experienciavam novas possibilidades e horizontes de luta – eles relegaram para a posteridade um espaço de memória individual e social sobre a história do Brasil no século XX.

---

7 Isso pode ser conferido, em especial, na Parte III do volume 1 do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, intitulada: “Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas” Ver: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**, v.1. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)

## Referências

BARRETO, Nelson de Azevedo P. **O suplício do corpo e a destruição do eu**: sensibilidades diante da tortura na história recente do Brasil. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica, Goiás, 2010.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório/Comissão Nacional da Verdade**, v. 1. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: [http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)

BRIGARD, Emilie de. Historia del cine etnográfico. In: PIERA, Elisenda Adévol; TOLÓN-PÉREZ, Luis (orgs). **Imagen y cultura**: perspectivas del cine etnográfico. Granada/ES: Disputación Provincial de Granada, 1995, p. 31-73

DOCUMENTOS REVELADOS. **Documentário Brazil: A Report on Torture (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau**. Disponível em : <https://documentosrevelados.com.br/documentario-brazil-a-report-on-torture-1971-de-haskell-wexler-e-saul-landau/> Acessado em 30 de novembro de 2021.

FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**, Campinas: Editora da Unicamp, 2000, pp. 1-42.

FREIRE, Marcius. Entre fisionomias e colagens. Chris Marker e a série *On vous parle du Brésil*. In: ABREU, Nuno Cesar; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius. **Golpe de vista**: cinema e ditadura militar na América do Sul. São Paulo: Alameda, 2018, p. 207-225.

FREIRE, Marcius. Princípios da descrição cinematográfica. In: FREIRE, Marcius. **Documentário**: Ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2012, p.183-220.

FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em *Balinese Character. A Photographic Analysis*. **Revista ALCEU**, v. 7, n. 13, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GREEN, James N. **Apesar de Vocês. Oposição à Ditadura Brasileira nos EUA** (1964-1985). São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NOVAES, Silvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e Imagem. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 13, v.20, p.9-26, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/viewFile/23685/19341>

POIRIER, Jean. **História da etnologia**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

SANTOS, Irineia M. História e Antropologia: relações teórico-metodológicas, debates sobre objetos e os usos das fontes de pesquisa. **Revista Crítica Histórica**, n.1, ano 1, 2010,

p. 1992-208.

MEIRELLES, Renata. Contra a tortura: a Anistia Internacional durante a Ditadura Militar no Brasil. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1426185442\\_ARQUIVO\\_anpuh\\_Renata\\_meirelles.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1426185442_ARQUIVO_anpuh_Renata_meirelles.pdf)

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 45, 2016, p. 96-114.

## Filmografia

*Brazil, a report on torture* (Brasil, relato de uma tortura). Haskell Wexler e Saul Landau. Chile, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vskwqAarjmg>

*No es hora de lhorar* (Não é hora de chorar). Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, Chile, 1971. Disponível em: <https://vimeo.com/user37883331/nao-e-hora-de-chorar>