

Entre a denúncia, a memória e a utopia: *o cinema que desafia a ditadura militar no Brasil*



Não é hora de chorar, de Luiz Sanz, 1971, e *O pequeno exército louco*, de Lúcia Murat, 1978-1980, fotogramas (detalhes).

Patrícia Machado

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Jovem Cientista do Nosso Estado -Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj). Autora, entre outros livros, de *Cinema de arquivo: imagens e memória da ditadura militar*. Rio de Janeiro: Sagarana, 2024. patricia.furtado.machado@gmail.com

Isabella Poppe

Doutoranda em História Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). poppe.isa@gmail.com

Entre a denúncia, a memória e a utopia: o cinema que desafia a ditadura militar no Brasil

Between denunciation, memory, and utopia: the cinema that challenges the military dictatorship in Brazil

Patrícia Machado e Isabella Poppe

RESUMO

Ainda sob a vigência da ditadura militar brasileira, dois cineastas que haviam sido presos políticos saem do país e decidem usar o cinema como um instrumento de embate e de construção de ideias de um futuro para o país. Vivendo no exílio no Chile, Luiz Sanz dirige *Não é hora de chorar*, em 1971. Lúcia Murat filma na Nicarágua *O pequeno exército louco*, entre 1978 e 1980. Diante do sentimento de derrota das esquerdas, Sanz e Murat realizam filmes a fim de renovar esperanças e elaborar estratégias de sobrevivência, de denúncia, de construção de memória, especialmente das mulheres que sofreram de forma específica a violência da ditadura. Neste artigo, propomos investigar a trajetória e a atuação desses dois cineastas e refletir sobre o contexto de produção e a importância dos filmes tanto na disputa de narrativas no presente quanto como testemunhos da história.

PALAVRAS-CHAVE: documentário; ditadura militar; memória.

ABSTRACT

*Still under the Brazilian military dictatorship, two filmmakers who had been political prisoners leave the country and decide to use cinema as an instrument of confrontation and of construction of ideas of a future for the country. Living in exile in Chile, Luiz Sanz directs *Não é hora de chorar*, in 1971. In Nicaragua, Lucia Murat filmed *O pequeno exército louco*, between 1978 and 1980. Faced with the feeling of defeat of the left, Sanz and Murat made films in order to renew hope and elaborate strategies for survival, for denunciation, for the construction of memory, especially for women who suffered specifically from the violence of the dictatorship. In this article, we propose to investigate the trajectory and performance of these two filmmakers and reflect on the context of production and the importance of the films both in the dispute of narratives in the present and as testimonies of history.*

KEYWORDS: documentary; military dictatorship; memory.



Nos anos 1970, ainda sob a vigência da ditadura militar brasileira, dois cineastas decidem, fora do território nacional e diante do sentimento de fracasso provocado pelas derrotas da esquerda política, tomar o cinema como um instrumento de embate para a sobrevivência no presente, para a construção de memórias e de ideias de futuro para o país. Em *Não é hora de chorar*, de 1971, Luiz Sanz (então vivendo exilado no Chile) entrevista cinco de seus companheiros de exílio – entre eles, duas mulheres – que, de frente para a câmera de filmar, prestam testemunhos sobre a perseguição e as torturas a que

foram submetidos pelos agentes do Estado brasileiro. O cinema é então mobilizado para ativar lembranças de experiências traumáticas recentes e para denunciar a política ilegítima e criminosa do regime ditatorial. Sete anos mais tarde, Lúcia Murat (que havia sido prisioneira política de 1971 a 1974) começa as filmagens de *O pequeno exército louco*¹ e registra o confronto entre a Guarda Nacional da Nicarágua, comandada pelo ditador Anastasio Somoza, e os guerrilheiros da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN). Murat também entrevista combatentes a fim de reacender as esperanças na luta política no contexto de desilusão em que vivia.²

Os filmes lançam mão de propostas e estratégias distintas, e com objetivos claros, de dotar as imagens cinematográficas de finalidade em seu tempo presente. Cada um a sua maneira, os cineastas tomam partido dos meios de produção da imagem e do som, seja para renovar esperanças, prestar algum tipo de justiça para os derrotados na luta contra a ditadura, reinventar utopias ou ainda fazer dos filmes testemunhas da história. Esse engajamento a partir do cinema está diretamente ligado às crenças derivadas das próprias experiências e das trajetórias políticas dos cineastas. Tanto Luiz Sanz quanto Lúcia Murat participaram ativamente da militância política no Brasil, foram perseguidos, presos e torturados pelos agentes da ditadura. Sanz, depois que saiu da prisão (ele foi um dos setenta presos trocados pelo embaixador suíço sequestrado em 1971 pelo movimento Vanguarda Popular Revolucionária-VPR) viveu no exílio entre o Chile e a Suécia até retornar ao país com a Lei da Anistia (1979). Murat permaneceu no Brasil trabalhando como jornalista depois que ganhou a liberdade, em 1974. Na função de diretores cinematográficos, eles encontram meios para continuar a luta interrompida pela ditadura, seja filmando testemunhos a fim de se erigir contra o esquecimento e o Estado criminoso, seja refletindo sobre novas formas de lutas revolucionárias e de resistência.

Este artigo propõe seguir os caminhos traçados pelos dois filmes buscando compreender em que condições e contextos eles foram realizados, como sobreviveram em suas respectivas trajetórias e qual a importância como documento de uma época guardam para os usos no presente. Propomos a reflexão sobre a participação do cinema na disputa de narrativas no campo da história em um país em que ‘a relação com esse passado de barbáries é de negação e silenciamento’ e que ‘vive em permanente atraso com o acerto de contas com relação às graves práticas violentas que marcam sua história’.³ Algumas reflexões propostas a partir dos filmes, como a da misoginia na prática da tortura pelos militares, ainda é um debate pouco levantado em sua especificidade, vide o relatório da Comissão Nacional da Verdade que, quando foi entre-

¹ O título do filme de Murat faz uma referência direta ao livro *El pequeño ejército loco: Sandino y la operación México-Nicaragua*, escrito por Gregorio Selser e publicado pela primeira vez em 1958.

² O acesso a *Não é hora de chorar* foi disponibilizado, gratuitamente, por Luiz Sanz, pela Plataforma Vimeo. Disponível em <<https://vimeo.com/210374636>>. Já *O pequeno exército louco*, por se tratar de filme mais raro e pouco conhecido, não está disponível em nenhuma plataforma de *streaming*. No entanto, sua exibição do filme acontece de tempos em tempos em festivais e mostras realizados no país.

³ TELES, Edson e QUINALHA, Renan (orgs.). *Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020, p. 4.

gue em 2014, não trouxe entre os encaminhamentos de ações sugeridas nenhuma recomendação específica sobre o tema.⁴

Depois de finalizados, os filmes pouco ou nada circularam, caíram em uma espécie de esquecimento e sobreviveram silenciosamente por décadas. Realizado quando o país ainda vivia um período de forte repressão, *Não é hora de chorar* contou com a parceria do cineasta Pedro Chaskel e foi filmado em poucos dias em uma pequena sala do Departamento de Cinema da Universidade do Chile. O filme só chegou a ser exibido no Brasil em 2014, na Mostra Arquivos da Ditadura, organizada pela pesquisadora e cineasta Anita Leandro, no Centro Cultural de Justiça do Rio de Janeiro. A Comissão Nacional da Verdade havia sido instaurada dois anos antes e a abertura dos acervos das polícias políticas, nesse contexto, estimulou a realização de filmes e debates sobre temas que eram ainda silenciados.

Já *O pequeno exército louco* foi filmado de 1978 a 1980, período de abertura política, e teve o seu processo de pós-produção interrompido após a equipe voltar da segunda etapa de filmagem realizada no Paraguai com o apoio da Embrafilme, onde tinha ido registrar o assassinato do então ex-ditador Anastasio Somoza por militantes argentinos no país. Depois de vários contratemplos, e da paralisação do projeto, o filme foi finalizado em 1984, quando Murat consegue apoio do Conselho Mundial de Igrejas e de uma produtora de São Paulo, que tinha uma moviola onde era possível montar o filme. A partir daí, morando no Rio de Janeiro, Murat viajava todos os finais de semana para São Paulo até conseguir terminá-lo.⁵ A exibição ficou restrita a um circuito alternativo de cineclubes e alguns poucos festivais, entre eles, o Festival do Rio e o Festival da Bahia. Apesar de exibido poucas vezes, *O pequeno exército louco* ganhou alguns prêmios em equipamentos e é com esse material que Murat consegue fazer seu primeiro longa-metragem *Que bom te ver viva* (1984), filme que traz os testemunhos de mulheres que, como a cineasta, foram torturadas durante a ditadura militar brasileira.

Como não chegaram aos espectadores brasileiros na urgência em que foram filmados, os dois filmes não puderam ser usados para mobilizar ações de transformação ainda durante o período da ditadura. Contudo, transformaram-se em documentos relevantes de uma época e colaboram hoje para o processo de reconstituição factual e de reflexão crítica acerca do período, ainda tão permeado por “zonas de silêncio e interdição”.⁶ É importante ressaltar que, com a Lei da Anistia de 1979 e a não punição dos torturadores, “o Estado não assumiu seu papel, erigindo obstáculos à construção de uma memória pública sobre a ditadura”.⁷

⁴ Ver DIAS, José Carlos et al. *Comissão Nacional da Verdade: relatório*. Brasília: CNV, 2014.

⁵ Naquele período, a Embrafilme era presidida por Celso Amorim, no comando da instituição desde 1979. Contudo, em 1982, o filme *Pra frente Brasil*, do diretor Roberto Farias, chega aos cinemas com o apoio da Embrafilme e causa um profundo descontentamento por parte dos militares, uma vez que o próprio título ironizava o jingle que a máquina de propaganda do general Médici havia produzido. O resultado foi a demissão de Celso Amorim do comando da agência e a retirada de todos os projetos cinematográficos com viés político que estavam em andamento, entre eles, o filme de Lúcia Murat.

⁶ TELES, Janaina de Almeida. *Memórias dos cárceres da ditadura: os testemunhos e as lutas dos presos políticos no Brasil*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2011, p. 3.

⁷ *Idem, ibidem*, p.14.

No percurso seguido por este texto, investigaremos a trajetória e a atuação dos dois filmes e dos dois cineastas que, no calor dos acontecimentos do regime ditatorial, buscaram meios de enfrentar o que era silenciado no campo político brasileiro. Damos prosseguimento a reflexões articuladas em artigos anteriores sobre os filmes realizados por Luiz Sanz⁸, desta vez ampliando a análise no cruzamento com o filme e a trajetória de Lúcia Murat. Apesar de existir uma produção consistente sobre a filmografia de Murat, muito pouca atenção foi dada para *O pequeno exército louco*⁹, seu primeiro longa-metragem realizado de forma mais amadora. Além disso, a nossa proposta metodológica consiste em pensar no contexto da produção das imagens descrevendo um arco de afetos e emoções tanto daqueles que as produziram quanto as que abrangem toda uma geração, como frustração, entusiasmo revolucionário, desejo de reparação e de construção de memória. Para tanto, buscamos nos arquivos das polícias políticas e da imprensa documentos, materiais de arquivo e entrevistas que nos ajudem a reconstituir parte da trajetória pessoal e política de Luiz Sanz e de Lúcia Murat. A partir do entendimento do que eles viveram na militância, propomos um cruzamento entre esse material e a análise dos filmes.

Usamos um método de investigação que leva em consideração as condições de produção das imagens e da montagem, e que se dá no encontro do olhar historiográfico com a análise estética¹⁰ a fim de questionar o que os cineastas fazem ao produzir filmes que partem de uma experiência pessoal de derrota e de trauma. Afinal, como sobreviver às dores vividas e à desesperança a fim de reinvestir as forças que restam na utopia revolucionária e na denúncia dos crimes da ditadura?

Sanz e Murat: o cotejamento de histórias entre a militância e o cinema

A fotografia a seguir (figura 1) foi tirada em janeiro de 1971 por agentes da polícia antes do embarque para o Chile dos setenta presos políticos trocados pelo embaixador da Suíça, sequestrado no Rio de Janeiro no mês anterior. Marcado a caneta com o número 21 está Luiz Alberto Sanz. Assim como os demais companheiros, Sanz foi enquadrado como terrorista e banido do território nacional por conta do Decreto 68.050, assinado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici.¹¹ A trajetória que contempla o envolvimento e interesse

⁸ Ver MACHADO, Patrícia. Trânsito de memórias: tomada e retomada de imagens do exílio durante a ditadura militar brasileira. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, n. 48, São Paulo, jul.-dez. 2017, e *idem*, *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

⁹ Citamos como único exemplo o capítulo escrito por TEDESCO, Mariana. Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lucia Murat. In: LUSVARGHI, Luiza e SILVA, Camila Vieira da (orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

¹⁰ Ver BLANK, Thais e MACHADO, Patrícia. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 43, n. 2, São Paulo, 2020, LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et brouillard: un film dan l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007, *idem*, *Des lieux de mémoire portatils (Entretien réalisé par Dork Zabunyan)*. *Critique: Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*. Paris: Les Éditions de Minuit, Mars 2015, e GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

¹¹ Decreto disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-68050-13-janeiro-1971-409937-norma-pe.html>>.

políticos de Sanz começou ainda no início dos anos 1960, quando ele trabalhava como crítico de cinema do *Jornal do Comércio* e participava na militância no Partido Comunista Brasileiro. Foi em 1968, com o acirramento da repressão dos militares, que ele decidiu fazer parte do Comando de Libertação Nacional (Colina) e, mais adiante, da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), organização de resistência armada à ditadura.

Figura 1. Presos banidos do território nacional (álbum).



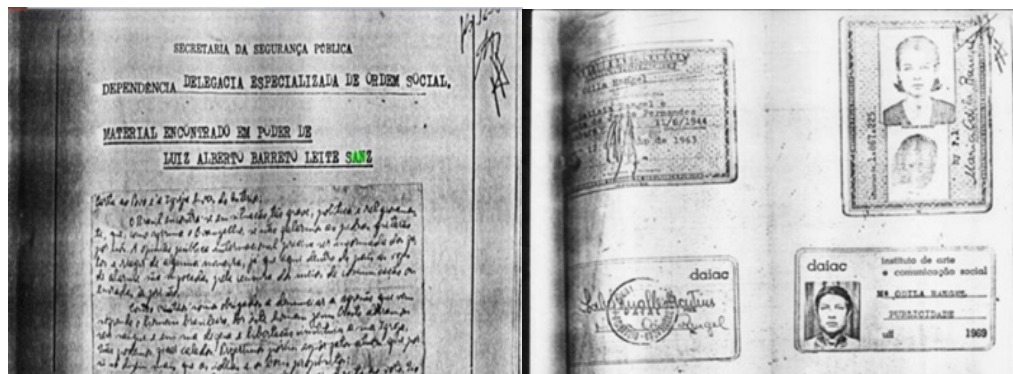
Apesar de integrar um grupo que defendia a luta armada, a participação de Sanz no início da militância era muito discreta. A princípio, a função que exercia era a de abrigar companheiros foragidos no apartamento onde morava, no bairro do Flamengo. Foi um desses companheiros que, quando preso, acabou entregando-o. Convocado para prestar depoimento à polícia, Sanz preferiu fugir para São Paulo, entrar para a clandestinidade e assumir uma função importante dentro da VPR: falsificar documentos para militantes que precisavam se disfarçar, circular ou fugir do país. Segundo Sanz, eram falsificações muitas vezes grosseiras, mas capazes de enganar os agentes do Estado: “Na Oban e no DOPS, diziam que era tudo muito mal-feito. Mas o fato é que os policiais não percebiam nada nas barreiras que montavam. Então alguma coisa eu fiz direito”.¹²

Na ficha de Luiz Sanz arquivada no Deops (Arquivo do Estado de São Paulo), os agentes informam que ele havia comprado um laboratório de fotografia com dinheiro da VPR com a finalidade de fotografar “o pessoal que se

¹² SANZ, Luiz Alberto *apud* VASCONCELOS, Gabriel. *Subversivo: fragmentos da vida de Luiz Alberto Sanz*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – UFF, Niterói, 2015, p. 32.

encontrava na área de treinamento de guerrilha".¹³ Já no documento da Secretaria de Segurança Pública – que faz parte do processo iniciado pelo Superior Tribunal Militar no qual Sanz era acusado de infringir a Lei de Segurança Nacional¹⁴ (figuras 2 e 3) – consta a relação do material encontrado na casa onde ele morava no dia em que foi preso: entre as cópias de panfletos e documentos falsificados estavam os documentos de Maria Odila Rangel, a esposa do militante que o ajudava nas falsificações e conseguiu escapar da polícia.

Figuras 2 e 3. Documentos sobre materiais encontrados pela polícia na casa de Luiz Sanz.



Sanz foi preso em maio de 1970, mais uma vez denunciado por um companheiro. Levado para a 36ª Delegacia de Polícia, na rua Tutoia (a temida sede da Operação Bandeirante- Oban)¹⁵, foi barbaramente torturado. Sanz conta que recebeu muitas pancadas e foi levado ao pau de arara, pendurado e torturado com choques elétricos: “Em geral, eles torturavam muito com pancadas, mas não queriam perder tempo porque logo depois trariam outro preso. Então foram dando choque, choque, choque, choque [...] era uma dor muito forte, que se espalhava por todo o corpo”.¹⁶

Depois de oito meses na prisão, Luiz Sanz foi um dos nomes escolhidos da segunda lista dos presos políticos que seriam trocados pelo embaixador suíço. Foi durante o processo de elaboração da lista e negociação dos sequestrados com os militares, que demorou um mês para ser finalizado, que ele percebeu que a luta armada havia enfraquecido: “Nós só começamos a ter uma ideia clara sobre esse início do fim no sequestro do embaixador suíço, em que o governo demorou a ceder”.¹⁷ É nesse clima de derrota no campo político e ao mesmo tempo de alívio pela liberdade que estava conquistando que Luiz Sanz segue para o Chile onde, enfim, encontrará no cinema um caminho de renovação e esperança para a continuação de um projeto político interrompido.

¹³ Ficha disponível no acervo do Deops, no Arquivo do Estado de São Paulo. Referência: BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXNS002674.

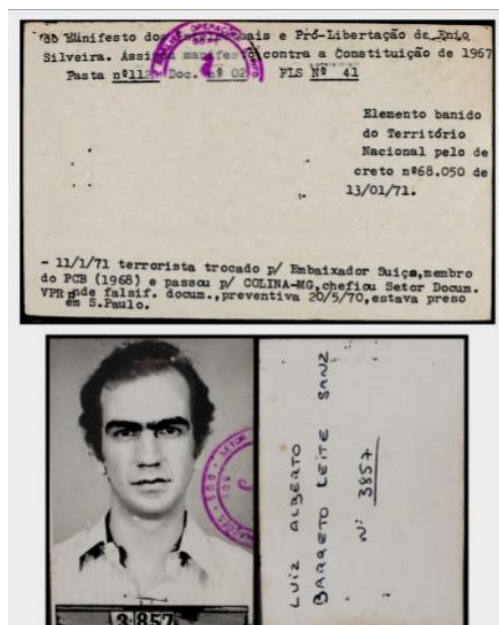
¹⁴ Os processos do Superior Tribunal Militar, à época da ditadura, copiados por advogados, integram o projeto “Brasil: Nunca Mais” e estão à disposição para consulta pública e online. Ver <<https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>>.

¹⁵ Ver Ficha de Luiz Sanz. Deops/Arquivo do Estado de São Paulo. Referência: BR_SPAPESP_DEOPSSPOS FICONSL000577.

¹⁶ SANZ, Luiz Alberto *apud* VASCONCELOS, Gabriel, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 37.

Figura 4. Ficha de Luiz Sanz.



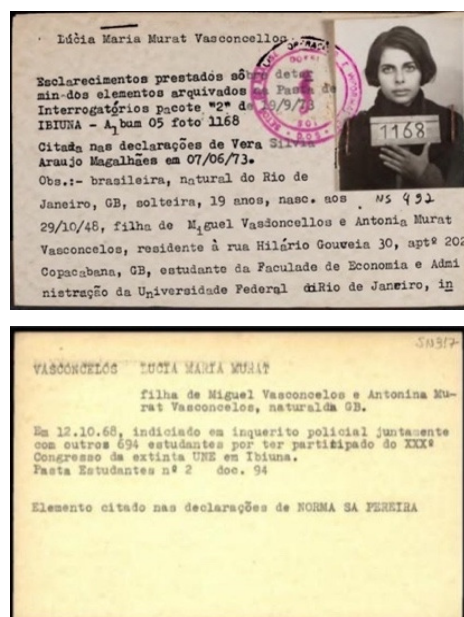
No ano em que Sanz foi libertado e chegou ao Chile, Lúcia Murat foi presa pelos militares no Brasil. A trajetória política, no entanto, começou quando Murat entrou na faculdade de economia, em 1967, e passou a integrar o movimento estudantil, tornando-se militante da Dissidência Estudantil da Guanabara, uma dissidência do Partido Comunista. No ano seguinte, aos 19 anos, ela foi indiciada no inquérito policial junto com outros 694 estudantes pela participação do XXX Congresso da UNE em Ibiúna (SP) como vice-presidente do DCE de economia. O evento, organizado clandestinamente, reuniu estudantes de todo o país para promover a luta contra a ditadura, mas foi descoberto pelas autoridades. Os estudantes foram encarcerados em um campo improvisado na cidade de Santos e fichados¹⁸ (figuras 5 e 6) pela polícia política. O congresso acabou se transformando em um marco simbólico importante da luta estudantil contra a ditadura.

Em entrevista concedida junto ao projeto de “Memória do cinema documentário brasileiro” do CPDoc, em 2022, Murat relata que os estudantes foram transferidos para o Presídio Tiradentes, em São Paulo, e destaca o fato de que naquele momento a classe média, que compunha a grande maioria dos universitários, ainda possuía um tratamento diferenciado por parte dos agentes repressivos da ditadura em relação a outros setores como os operários que, de acordo com ela, já sofriam com a violência da tortura nos porões do regime: “ainda era uma coisa de classe média, a gente foi “bem tratado”, fomos para o Tiradentes, depois viemos para cá e tal, mas ninguém apanhou, entendeu? É uma coisa bem interessante, acho importante registrar isso [...]. Quer dizer, essa história de que só começa depois do AI-5 ... Depois do AI-5 só começa

¹⁸ A ficha e o prontuário estão disponíveis no acervo do Deops/Arquivo do Estado de São Paulo. Referências: BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFICONSL000492 e BR_SPAPESP_DEOPSSPOSFTEXSNV000317.

institucionalmente para classe média, mas antes disso as lideranças operárias foram torturadas”.¹⁹

Figuras 5 e 6. Ficha de Lucia Murat.



No entanto, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968, que endureceu a repressão a todos os opositores políticos da ditadura, Murat entrou para a clandestinidade depois de ser presa durante o Congresso de Ibiúna e ter a identidade registrada nos arquivos da polícia, em decisão tomada pela organização que em 1969 passaria a se chamar Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). No início, as funções de Murat no movimento acabam sendo mais voltadas para a distribuição de panfletos e o contato com operários nas fábricas do Rio de Janeiro. Após o sequestro do embaixador dos Estados Unidos, do qual sua organização participa junto com a ALN, Murat foi deslocada para Salvador, onde havia um pequeno núcleo de militantes do MR-8 que ela passou a organizar durante cerca de um ano. Contudo, depois de uma ação armada liderada pelo PCBR, a repressão em Salvador endureceu e a militante acabou tendo que voltar ao Rio de Janeiro, onde teria mais possibilidades de se esconder.

A gente teve uma ideia, não sei quem teve, mas foi uma ideia genial, para eu poder sair de Salvador. Tinha um simpatizante nosso que tinha um carro, em suma, foi comprado uma passagem para mim, eu não podia entrar na rodoviária, nem entrar e nem sair aqui no Rio. Mas dentro dos ônibus eles não faziam, eles faziam revista nos carros, claro, porque dentro dos ônibus eles faziam nas rodoviárias. Aí eu fui com o carro, a gente emparelhou com o carro na estrada, aí eu gritei: "Ai, desculpa, perdi a hora",

¹⁹ MURAT, Lúcia. Entrevista realizada para o projeto "Memória do cinema documentário brasileiro" (CPDoc/FGV), jul. 2022.

*entrei no ônibus e aqui no Rio eu saltei antes da rodoviária, aí eu consegui conseguir voltar. Mas isso já deve ter sido em fevereiro de 71.*²⁰

De volta ao Rio de Janeiro, ela encontrou uma realidade ainda mais tensa do que aquela que havia deixado na cidade. Após a queda de muitos quadros importantes das organizações, começa a haver um intenso debate sobre a continuidade ou não da luta armada que sofria um impasse naquele momento. Apesar disso, Murat decidiu ficar e continuar com o treinamento de guerrilha e a participação nas ações, pois sentia que tinha um compromisso com as pessoas que já haviam caído ou estavam presas: “você não conseguia se sentir capaz de abandonar, que seria abandonar seus irmãos. Então, com isso, eu fui ficando”.²¹

Em 1971, aos 22 anos, Lúcia Murat foi novamente presa pelos militares e conduzida ao DOI-Codi do Rio de Janeiro. Segundo o depoimento prestado à Comissão Nacional da Verdade²², ela foi intensamente torturada, com pau de arara, eletrochoques e espancamentos. Após dois dias de torturas, sem poder mexer a perna direita e muito ferida, foi levada a uma enfermaria. Em seguida, foi transferida para Salvador, no Forte do Barbalho, principal centro de tortura na Bahia. No entanto, Murat passou a ser interrogada, sem torturas, e a receber tratamento para sua perna até ser levada de volta ao DOI-Codi do Rio, onde sofreu mais torturas, inclusive sexuais. Três meses depois, ela foi transferida para a Vila Militar, onde passou a ser legalmente presa, podendo receber visita da família e do advogado. Com atuação incansável da família e dos advogados em prol de sua liberdade, e a mudança de governo que passou a ser comandado pelo general Ernesto Geisel, Murat saiu da prisão em 1974, após três anos e meio detida. Nesse contexto, os sentimentos de medo e derrota eram inevitáveis.

*E aí eu fui solta. Eu tinha muito medo, principalmente, acho que o medo era muito grande. Primeiro, eu tinha tido, um ano antes ainda, tinha as pessoas que foram soltas, as meninas da AP, os caras chegaram, prenderam de novo. Então só sair da cadeia. [...] O mundo é um mundo muito assustador, muito barulhento. Os meus amigos todos, os mais próximos, estavam ou no exterior, no exílio, ou presos. Preso já não tinha nem muita gente. Ou mortos. Então você se sentia muito sozinha. E aí eu não sabia muito bem o que fazer da vida.*²³

Luiz Sanz conhecia a angústia vivida por Lúcia Murat. Contudo, nesta mesma época ao chegar ao Chile, o abatimento da prisão e a falta de esperança começam a dar lugar a uma renovação do otimismo. É preciso destacar como a realização cinematográfica foi importante para que Sanz se aproximasse de outros grupos sociais, para que conhecesse com mais profundidade as políticas que estavam sendo implementadas no Chile de Salvador Allende e, fundamentalmente, para que investisse em uma atividade que poderia ser dire-

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² Ver Arquivo CNV, 00092.001294/2013-38: Testemunho de Lúcia Murat à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro (CEV-Rio), 28 maio 2013.

²³ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

tamente ligada às crenças políticas e aos desejos de transformação social que tanto o mobilizaram antes da prisão.

No Chile, ele foi então convidado para trabalhar no Instituto de Capacitação e Investigação da Reforma Agrária (Icira), onde realizou dois curtas-metragens: *Un solo color* (1970) e *Esto se hace, esto hacemos* (1970). Os filmes partem do princípio de que era preciso mostrar aos camponeses a necessidade de união contra os latifundiários. O trabalho realizado por Sanz chamou a atenção dos cineastas Pedro Chaskel e Héctor Ríos, que o convidaram para trabalhar no Centro de Cine Experimental de la Universidad del Chile. Desde a campanha política de Allende, em 1970, interessava ao Centro produzir documentários que abordassem os conflitos sociais recentes e históricos no país, especialmente aqueles que tratavam dos embates entre os camponeses e os grandes proprietários de terra, sempre enaltecendo o socialismo.

Esse clima de entusiasmo político contaminou Sanz que aprendeu a montar filmes com o material de arquivo que encontrava: “As pessoas precisavam se identificar com o que fazíamos. Os rostos que estavam lá não eram mais dos ricos, mas delas mesmas mudando o país, melhorando sua vida e comemorando suas vitórias”.²⁴ No Centro de Cine Experimental, Sanz participou da produção de oito filmes, entre eles *Primeiro de mayo* (1971), *El extraño caso de los repuestos* (1973), além de *Não é hora de chorar*, que parte de uma proposta diferente das demais, como analisaremos adiante.

Em meio à renovação de esperanças, contudo, veio um novo golpe e a vida de Luiz Sanz se transformou novamente. Com o assassinato de Allende em 11 de setembro de 1973 e o início da ditadura do general Augusto Pinochet, os exilados brasileiros tiveram que fugir às pressas do país, e Sanz foi tomado novamente pelo sentimento de derrota: “O golpe de 1964 foi uma grande frustração. A queda do Chile foi outra”.²⁵ Com a esposa e o filho, Luiz Sanz partiu para a Suécia, onde viveu durante seis anos. Em 1975, começou a trabalhar na cooperativa de cinema Film Centrum. De volta à função de cineasta, Sanz realizou dois filmes na Suécia: *Quando chegar o momento, Dora* (1978) e *Gregório Bezerra, 76 anos, comunista* (1978). É em 1979, com a declaração da anistia, que ele retornou ao Brasil com a família.²⁶

Enquanto Luiz Sanz buscava abrigo na Suécia, Lúcia Murat tentava retomar a vida profissional no Brasil. Murat conseguiu um trabalho no *Jornal do Brasil*, fazendo a parte de pesquisa e traduções, mas foi mandada embora cerca de três meses depois justamente por conta de seu passado recente de guerrilheira contra a ditadura. Como é possível verificar no documento²⁷ emitido pelo Centro de Informações do Exército (figura 7) e difundido a outros destinatários da comunidade de informações da ditadura – entre eles, o Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão de espionagem da ditadura –, a demissão de Murat aconteceu depois que foi constatado que ela era ex-integrante da DSI/GB e do MR-8. Além disso, são citados no documento vários de seus co-

²⁴ SANZ, Luiz Alberto *apud* VASCONCELOS, Gabriel, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 15.

²⁶ Outro filme que realizou pela produtora sueca, já quando estava em São Paulo, foi *Vasos comunicantes* (1981), sobre a situação dos operários de uma grande empresa sueca de telecomunicações que transfere a mão de obra para o Brasil a fim de reduzir custos salariais. O filme nunca foi exibido no Brasil.

²⁷ Documento disponível no Arquivo Nacional. Referência: BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.75086515.

dinomes de guerrilheira como “Cristina”, “Margarida”, “Tatiana”, “Tereza”, “Jane” e “Margot”. Neste sentido, ainda que tivesse conseguido sair da prisão, a ditadura continuava atuando para tornar difícil a retomada de sua vida e sua re inserção profissional na sociedade.

Figura 7. Documento do Centro de Informações do Exército sobre Lúcia Murat.

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXERCÍTO
GABINETE DO MINISTRO
CIE

BRASÍLIA, DF, 25 de setembro de 1978

86513

INFORMAÇÃO N.º 1212 /S-100-111-CIE

1. Assunto: INTERESSA: JORNAL DO BRASIL
2. Origem: I Ex
3. Destino: ENI/AC- C. MEXIAH e CIA
4. Duração Anterior:
5. Referência:
6. Anexo:

C. M. L.
ADRESCAMENTO
019234 26.9 75
PROTÓCOLO

1. MARIA LÚCIA MURAT VASCONCELLOS, também conhecida por “CRISTINA”, “MARGARIDA”, “TATIANA”, “TEREZA”, “JANE” e “MARGOT”, filha de LIGUEI VASCONCELLOS e ANTONINA MURAT VASCONCELLOS, nascida em 29 Out 46, no Estado do RIO DE JANEIRO/RJ, ex-integrante da DOI/CB e do IB-5, foi dispensada do JORNAL DO BRASIL, onde ultimamente desempenhava a função de arquivista-pesquisadora.

2. É esperado fato deverá ocorrer, brevemente, com o jornalista LUIZ ALBERTO BAHIA.

MINISTÉRIO DO EXERCÍTO
CIE

Para fugir da repressão e das ameaças que recebia, inclusive por cartas, Murat passou a adotar o pseudônimo Maria Vasconcellos ao conseguir trabalhos em outros jornais. Conheceu o então cineasta Paulo Adário, que se tornou seu companheiro. Apesar de muitos de seus amigos estarem exilados, toma a decisão de ficar no Brasil: “Foi uma decisão minha, eu não quis ir para o exílio. Eu podia ter ido. E eu falei: cara, eu quero fazer a minha vida. Esses caras não vão mais mandar na minha vida”.²⁸ Foi através de seu trabalho como jornalista e da participação em curtas-metragens junto ao companheiro, que Murat se aproximou do cinema documentário.

Enquanto grande parte da esquerda latino-americana encontrava-se desmontada e dispersa em diversas partes do mundo, principalmente após o golpe militar no Chile e, posteriormente, na Argentina, na Nicarágua eclodia uma guerra civil entre os guerrilheiros da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN) e a guarda militar do ditador Anastasio Somoza. A ditadura somozista se encontrava no comando do país há quase 40 anos e, para muitos, a revolução armada tornou-se a única opção possível para tirá-la do poder estatal, com o apoio inclusive de setores da burguesia nicaraguense.²⁹ A notícia de que a FSLN havia realizado uma ação vitoriosa para os revolucionários, com a invasão do Congresso Nacional em setembro de 1978, militantes que

²⁸ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

²⁹ Cf. ZIMMERMANN, Matilde. *A revolução nicaraguense*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 90.

como Murat haviam visto o sonho da construção de uma nova sociedade se esfacelar começam a ser tomados por uma onda de entusiasmo e euforia.

Nesse sentido, para uma ex-guerrilheira, a possível vitória de um movimento revolucionário em um país latino-americano reacendeu as chamas da utopia em meio a um contexto de desilusão e fracasso. Diante disso, Murat partiu com uma pequena equipe – formada por Paulo Adário, Silvio Darin e Eduardo Homem –, equipamentos amadores e um passaporte falso para a Nicarágua, onde ocorria uma verdadeira revolução social e, em suas palavras, “parecia que a utopia iria se fazer no dia seguinte”.³⁰ Antes de analisar o filme de Murat, no entanto, voltaremos ao filme que Sanz realizava sete anos antes dessa viagem dela à Nicarágua.

O cinema como denúncia e documento da violência

Realizado no exílio de Luiz Sanz, *Não é hora de chorar* denuncia as ações ilegais dos agentes do Estado brasileiro, como torturas e assassinatos, que eram cometidos durante a ditadura militar. O filme intercala os testemunhos de cinco presos políticos com encenações das torturas que sofreram. Assim como Sanz – aquele que filma e faz as perguntas – o estudante Jaime Cardoso, a estudante de medicina Maria Auxiliadora Lara Barcelos, o jornalista Wellington Moreira Diniz, a funcionária pública Carmela Pezzuti e o operário Roque Aparecido da Silva saíram da prisão direto para o exílio, no Chile, depois de terem sido trocados pelo embaixador suíço sequestrado por integrantes da VPR.

O ano de 1971, quando o filme foi realizado, está inserido no período considerado o apogeu do poderoso sistema nacional de segurança e informações (conjunto de órgãos encarregados de fazer espionagem e reprimir os brasileiros considerados “subversivos”), assim como na fase em que acontece “o extermínio sistemático dos militantes da esquerda aprisionados sem visibilidade pública”.³¹ Estar no exílio, portanto fora do país, representou para Luiz Sanz a segurança da sobrevivência, assim como a condição primordial para que o filme pudesse ser realizado. Além do caráter de denúncia, *Não é hora de chorar* pode ser também considerado uma espécie de carta endereçada aos espectadores do futuro na medida em que os testemunhos filmados trazem os detalhes sobre o que acontecia silenciosamente nas prisões brasileiras. O filme tem, portanto, uma dupla função: a de denunciar e produzir uma ação no presente, assim como a de produzir uma memória do período histórico a partir da perspectiva das vítimas.

Sabemos que, ainda hoje no Brasil, “a rememoração e o trabalho de luto sobre o passado recente não assumiram o caráter público e social como em outros países”.³² Ao mesmo tempo em que a anistia em 1979 garantiu o retorno dos exilados, impediu a investigação jurídica do passado e tornou mais difícil para as vítimas a narração das vivências e a “inscrição dessas experiên-

³⁰ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

³¹ FICO, Carlos. *Como eles agiam – os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

³² TELES, Janaina de Almeida, *op. cit.*, p. 12.

cias na memória coletiva”.³³ Apesar da instauração da Comissão da Verdade, em 2014, há silêncios, lacunas, histórias não contadas e crimes cometidos pelos militares que não foram punidos. Há também a emergência de narrativas da extrema-direita brasileira que invertem os sentidos do que se passou e falseiam a história.³⁴

Ao final da ditadura, os primeiros relatos de exilados, militantes e presos políticos passaram a ser publicados em forma de livros e filmes para denunciar os crimes dos agentes do Estado. No campo do cinema, os anos 1980 marcam a realização de documentários que começaram a recuperar a memória visual e audiovisual dos anos da repressão. *Jânio a 24 quadros* (1982, Luiz Alberto Pereira), *Jango* (1984, Silvio Tendler), *Cabra marcado pra morrer* (1984, Eduardo Coutinho), *Céu aberto* (1985, João Batista de Andrade), *Terra para Rose* (Teté Moraes, 1987), entre outros, “trabalham com arquivos de cinejornais, dos jornais impressos, de imagens públicas e privadas dos anos 1960/1970, pensando [...] os anos da repressão como momento de suspensão democrática, uma história interrompida que precisa se lembrada”.³⁵ No final da década, cinco anos depois de filmar *O pequeno exército louco*, Lúcia Murat realiza *Que bom te ver viva* e traz os testemunhos de oito mulheres que sobreviveram lúcidas aos experimentos brutais da tortura. Esses filmes, cada um à sua maneira, trabalham as imagens como prova histórica de um passado que precisa ser recordado.

É curioso pensar que *Não é hora de chorar* é, portanto, um precursor do filme de Murat e de todos estes relatos cinematográficos. Filmado em preto e branco, há um certo rigor nos modos como os planos são enquadrados e o filme é montado. Os testemunhos filmados são organizados de acordo com uma ordem estabelecida pelas questões colocadas de modo direto e operatório pelo entrevistador sobre os motivos da prisão de cada um dos entrevistados, os modos como foram torturados, que tipo de violência sofreram e que marcas físicas ficaram da experiência. Os planos são fechados nos rostos daqueles que falam e não há nenhuma trilha sonora adicional acrescentada ao que está sendo dito. As palavras, assim, ganham uma densidade extra e nos concentramos no tom da voz, na respiração, nos engasgos, nas expressões e nos gestos daqueles que testemunham.

Interessa neste artigo, em especial, olhar para *Não é hora de chorar* como um documento que guarda as marcas de muito do que foi silenciado ao longo das décadas e colabora hoje para a revisão de questões importantes a serem retomadas nos debates do campo afetivo, político e jurídico, como a misoginia contra as mulheres militantes. Como ressalta a jornalista e ex-militante política Maria Amélia de Almeida Teles, “o modus operandi do sistema repressivo [...] atuou de forma misógina, utilizou-se da discriminação de gênero para reforçar os estereótipos femininos de submissão e dependência emocio-

³³ *Idem, ibidem*, p.13

³⁴ Aqui fazemos referência direta ao discurso de Jair Bolsonaro em defesa do torturador Carlos Brilhante Ustra no *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e da retomada da narrativa dos militares de que em 1964 não houve golpe militar.

³⁵ FRANÇA, Andréa e MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, n. 28, São Paulo, dez. 2014, p. 72.

nal, afetiva e política".³⁶ Com a Comissão Nacional da Verdade, que dedicou parte de um capítulo de seu relatório às denúncias de prática da violência sexual contra mulheres pelos órgãos da repressão, a publicização de uma série de testemunhos e de histórias silenciadas explicitaram os crimes de gênero, ajudaram na elaboração dessa memória das mulheres e, como reitera Teles, devem ser considerados como "graves violações de direitos humanos e crimes de lesa humanidade".³⁷

Contudo, como demonstram os estudos sobre as relações entre as mulheres e a ditadura, até meados dos anos 1970 a experiência de gênero não era nomeada e, portanto, não discutida no interior das próprias organizações políticas.³⁸ Como aponta Cynthia Sarti, a chegada ao Brasil das exiladas nos anos 1980 contribuiu para fortalecer a corrente feminista no movimento das mulheres, que se abriu para discutir a condição da mulher como vítima de uma violência específica: "o feminismo militante no Brasil surge como consequência da resistência das mulheres à ditadura, depois da derrota da luta armada e com o sentido de elaborar política e pessoalmente esta derrota".³⁹

Apesar de não nomeada à época, em 1971 a questão do gênero aparece nos testemunhos feitos por Maria Auxiliadora e Carmela para a câmera de Sanz. Entre a urgência de contar e a dificuldade de tocar em tema tão íntimo e doloroso, como a experiência da violência sexual na tortura, as conversas são facilitadas pela proximidade e confiança entre quem filma e quem é filmado. Afinal, Sanz é amigo daquelas que testemunham e compartilham com ele a dor da experiência da prisão, da tortura e do exílio. Para a câmera de Sanz, as duas mulheres revelam que não eram poupadas pelos algozes, pelo contrário: a misoginia aparecia no modo como os torturadores se dirigiam a elas e nas técnicas de violência aplicadas. Segundo Maria Auxiliadora, um dos torturadores pegou a ponta dos seus seios e ameaçou cortá-los, outro se irritou e jogou sua cabeça contra a parede. Carmela relata que foi atirada na sala de tortura onde ficou presa com oito homens que lhe deram socos, pontapés e arrancaram dois de seus dentes. Depois, ela foi colocada em um pau de arara onde, nua, sofreu choques elétricos por horas ininterruptas.

Figuras 8 e 9. Maria Auxiliadora e Carmela falam para a câmera de Sanz em *Não é hora de chorar*.



³⁶ TELES, Maria Amélia de Almeida. Violação dos direitos humanos das mulheres na ditadura. *Revista Estudos Feministas*, v. 23, n. 3, Florianópolis, 2015, p. 1012.

³⁷ *Idem*.

³⁸ Cf. SARTI, Cynthia. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*, n. 16, Campinas, 2001.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 33

Os relatos concentram-se na descrição dos pormenores do que aconteceu. As mulheres não choram, não elaboram o que passaram, não descrevem o que sentiram e pensaram durante a tortura, nem o que experimentam ao reviver essas lembranças. No entanto, os testemunhos trazem informações sobre o comportamento dos torturadores. Embora o filme também traga relatos de torturas sexuais aplicada a homens, fica claro o sadismo específico dos algozes ao lidar com mulheres e ao demonstrar um comportamento abusador que se aproveita da condição feminina das vítimas para reforçar os modos de humilhação. É o caso, por exemplo, das simulações de atos sexuais a que Maria Auxiliadora foi submetida e das humilhações sofridas diante dos companheiros presos com ela.

Apesar da tortura ter sido amplamente usada contra mulheres e homens na ditadura, "as mulheres foram submetidas de forma mais intensa à tortura sexual, como os estupros, as mutilações, inclusive, com uso de animais vivos", reitera Maria Amélia de Almeida Teles que explica ainda os motivos da ira dos torturadores: "eles odiavam as militantes que fugiam do estereótipo da submissão, da dependência e da incapacidade de tomar decisão".⁴⁰ Como chama atenção a historiadora Ana Maria Colling, para os agentes da repressão as militantes eram política e moralmente desviantes: "A repressão caracteriza a mulher militante como Puta Comunista. Ambas as categorias desviantes dos padrões estabelecidos pela sociedade, que enclausura a mulher no mundo privado e doméstico".⁴¹ Como já demonstraram outros estudos, o ódio específico dos torturadores direcionado as mulheres era, entre outros motivos, consequência de um olhar reacionário para o mundo.⁴² Dessa forma, a participação das mulheres nas organizações de esquerda implicou um rompimento radical com os valores e expectativas de uma sociedade conservadora e essa ruptura "refletia-se nos métodos de tortura dos agentes da repressão".⁴³

Há apenas um outro filme realizado no Chile, também em 1971, que documenta os testemunhos de ex-presas políticas brasileiras. *Brasil, a report on torture*, dos americanos Haskell Wexler e Saul Landau, registra a chegada dos 70 presos políticos brasileiros trocados pelo embaixador suíço a Santiago. Os cineastas filmam nas ruas da cidade e no calor dos acontecimentos os testemunhos dos militantes e tanto Luiz Sanz quanto Maria Auxiliadora contam as experiências vividas na prisão. Diferentemente de *Não é hora de chorar*, no entanto, as entrevistas são realizadas em espaço público, com a presença de pessoas ao redor que interferem nas falas o que, por vezes, constrange os depoentes. Algumas ex-presas políticas mostram partes do corpo marcadas pela tortura e até simulam práticas como o pau-de-arara, colocando novamente seus corpos na cena do sofrimento.⁴⁴

⁴⁰ TELES, Maria Amélia de Almeida, *op. cit.*, p. 1011.

⁴¹ COLLING, Ana Maria. As mulheres e a ditadura militar no Brasil. *História em Revista*, v. 10, Pelotas, 2004, p. 7.

⁴² Ver GOLDBERG, A. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1987, e TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

⁴³ MACHADO, Patrícia e BLANK, Thais. Musas insubmissas: estudo de *Inês* (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, Rio de Janeiro, 2020, p. 36.

⁴⁴ Em 1974, em Paris, a atriz Delphine Seyrig dirige *Inês*, um filme ainda hoje desconhecido no Brasil que foi realizado para denunciar a prisão da militante política Inês Etienne. O filme aposta na reencenação das

Não é hora de chorar pode ser considerado um dos primeiros filmes a trazer a público relatos detalhados e consistentes sobre a violência cometida pelos agentes da ditadura para intimidar presas políticas. No entanto, na urgência de prestar os testemunhos enquanto estavam no exílio, Maria Auxiliadora e Carmela não elaboraram a prática da tortura como misógina. Em *Não é hora de chorar*, a escolha pelo tipo de relato descritivo, que não expressa sentimentos e percepções subjetivas, é afirmado por uma convicção pessoal dos depoentes de que a vida de quem participa das ações políticas pertence a uma causa coletiva. Essa crença constituía a identidade de grupo, ainda liderada por homens, e aparece nas sequências finais do filme. É o caso da fala de Roque, quando o operário conta que desejou morrer para que a dor da tortura cessasse, mas que se arrependeu depois porque a própria vida não lhe pertencia já que teria passado a ser “um sentimento de classe”. É essa ideia de coletivo, de que a luta deveria continuar apesar das sensações pessoais de derrota, que é simbolizada no título, no cartaz de dois guerrilheiros com armas que ocupa o fundo da parede nas cenas testemunhais e na última imagem de *Não é hora de chorar*. Trata-se de uma imagem de arquivo, retomada na montagem, em que o grupo dos setenta presos políticos chega ao aeroporto do Chile e é recebido com euforia pela multidão.

Afinal, diante de tanta dor e desesperança individuais, seria possível continuar a luta coletiva? *Não é hora de chorar* tenta responder a essa pergunta e pode ser compreendido, dessa maneira, como um registro importante do passado recente, uma denúncia para que o mundo saiba o que acontecia no Brasil e um documento que ficaria para a posteridade. Nesse caminho entre a produção da denúncia e a da memória, o filme revela uma chama da esperança: a luta deve continuar em nome dessa coletividade, em nome dos que se foram e daqueles que permaneceram com marcas, dores e traumas da ditadura.

A utopia de quem filma

O pequeno Exército louco também fala da esperança da realizadora de retomar a luta política em um contexto de derrota. Filmado entre 1978 e 1980, interrompido e só finalizado quatro anos depois, o filme teve que sofrer uma alteração drástica em relação ao projeto inicial, uma vez que a ideia original de Lúcia Murat era fazer um filme sobre uma guerrilheira da luta armada brasileira, que após ter o seu aparelho desmontado, parte para a Nicarágua para participar da revolução que ocorria no país. “Hoje, eu acho que a minha vontade até não tinha tanto a ver com cinema, tinha muito mais a ver com a minha recuperação, da minha história de vida”, relata Murat.⁴⁵ Sem os recursos para concluir o projeto, ela termina o filme apenas com os registros feitos em captação direta, além de incluir algumas sequências de imagens de arquivo.

torturas narradas sofridas pela militante. Na *performance*, uma atriz se despe enquanto uma voz masculina grita palavras de ordem e humilha a mulher torturada, ameaçando-a de estupro. Entre outras frases misóginas, o torturador diz: “Vamos, vira sua cadela, vira”. Ou ainda: “Vamos, quero olhar esse corpinho que muito comunista já viu e já comeu. Hoje quem vai provar somos nós”. *Inês* encontra-se no acervo Centre Simone de Beauvoir, em Paris, e já foi objeto de análise do artigo de MACHADO, Patrícia e BLANK, Thais, *op. cit.*

⁴⁵ MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

O pequeno exército louco busca na Revolução Sandinista nicaraguense as imagens dos movimentos de massas confiantes, que “anunciavam vitórias implacáveis”⁴⁶ e que eram características de um cinema latino-americano militante, cuja principal preocupação era a de refletir sobre os problemas da região. Essa cinematografia produzida por realizadores socialmente engajados chamava a atenção para as ideias políticas e os conflitos sociais latino-americanos e trazia a utopia de transformar a história através do cinema.

A aproximação de Lúcia Murat com os comandantes sandinistas da FSLN foi possível devido à relação que ela mantinha com militantes brasileiros exilados na Costa Rica e que fizeram a ponte entre a cineasta e os sandinistas. Estes, por sua vez, aceitaram participar do filme devido ao fato de Murat ter atuado como guerrilheira na luta armada no Brasil. Neste sentido, a trajetória política da diretora foi mais uma vez fundamental para a realização do filme.

No filme, é possível perceber a fala carregada de uma emoção utópica na fala do comandante sandinista Tomás Borge, um dos fundadores da FSLN, quando ele conta que os sandinistas haviam tomado recentemente o poder estatal. Ao ser indagado pelos realizadores sobre sua perspectiva de futuro diante do que estava ocorrendo na Nicarágua, Borge relata como imaginava o país dali a vinte anos:

Teria que perguntar ao poeta Cardenal. Porque nós, os revolucionários, somos poetas em alguma medida. E assim é a Frente, não? Nós imaginamos um país cheio de rios de leite e mel, cheio de flores, de crianças sorrindo e jovens caminhando sem terror de que um inimigo os assassine; cheio de fábricas, ruas asfaltadas e escolas; de homens felizes, que se amam uns aos outros. Uma sociedade generosa, desprendida de egoísmo. Assim imaginamos o futuro em nosso país. Algum dia teremos o paraíso na terra...⁴⁷

Logo no início de sua resposta, Borge faz referência a Ernesto Cardenal, poeta e sacerdote nicaraguense, considerado um dos principais ideólogos da Revolução Sandinista e que se tornaria Ministro da Cultura durante o governo de reconstrução nacional. Os versos de seu poema “Yo quiero otro país” dialogam com as palavras proferidas por Borge (“Debemos hacer aquí un país/ estamos a la entrada de una tierra prometida/ que emana leche y miel como una mujer”), que, por sua vez, estão imersos em um imaginário bíblico. É importante mencionar que o poeta Cardenal foi uma figura-chave da chamada “teologia da libertação”, responsável por promover uma renovação na igreja católica latino-americana especialmente durante os anos 1960 e 1970. A proposta dessa nova teologia era um comprometimento mais efetivo entre a igreja e a fé com os pobres e os excluídos na busca por justiça social. Como afirma o teólogo brasileiro Leonardo Boff, “a pobreza coletiva das multidões não cai do céu, nem é feita pela natureza, nem é inocente. É produzida por mecanismos econômicos, políticos e sociais”.⁴⁸ Ainda segundo Boff, a teologia da libertação possui uma dimensão histórica, uma vez que busca mostrar que o “Reino”

⁴⁶ TRAVERSO, Enzo. Imágenes melancólicas: el cine de las revoluciones vencidas. *Acta Poética*, v. 38, n. 1, Ciudad de México, 2017, p. 43.

⁴⁷ BORGE, Tomás. Entrevista realizada em 1979 e disponível no filme *O pequeno exército louco*.

⁴⁸ BOFF, Leonardo. *Seleção de textos militantes*. Petrópolis: Vozes, 1991, p. 69.

também deve se estabelecer nas relações entre os indivíduos de uma sociedade e em projetos sociais e “não apenas na alma (dimensão pessoal), nem somente no céu (dimensão trans-histórica)”.⁴⁹ Os salmos de Cardenal, portanto, representam somente a fé pessoal do indivíduo, mas também aquela comprometida com as utopias das causas sociais em consonância com os fundamentos da “teologia da libertação”.

Após esse trecho da fala de Borge, que evoca uma sociedade idealizada através de uma referência bíblica, o comandante sandinista descreve imagens mais concretas desse novo país a ser construído, “cheio de fábricas, ruas asfaltadas e escolas”, para então passar a uma descrição do que seriam qualidades humanas ideais, mas atribuídas a um sujeito coletivo, isto é, a nova sociedade nicaraguense “generosa, desprendida de egoísmo”. Borge então conclui que a descrição que havia feito dessa Nicarágua do futuro, seria a de um “paraíso na terra” – o lugar ideal e harmonioso que ainda não existe – o “bom lugar” e o “nenhum lugar” característicos de uma utopia.

Se o filósofo e historiador polonês Bronislaw Baczko define a utopia pela representação imaginada de uma sociedade que se opõe à existente, ao evocar as imagens de uma Nicarágua do futuro, o sandinista Tomás Borge faz uma descrição desta nova sociedade através das lentes da utopia, caracterizando uma sociedade ideal profundamente distinta daquela preexistente. Ainda segundo Baczko, a utopia também é caracterizada pela organização outra da sociedade tomada como um todo; pela alteridade das instituições e das relações que compõem a sociedade como um todo; pelos modos outros segundo os quais o cotidiano é vivido.⁵⁰

As imagens da população formada por homens e mulheres, adolescentes, jovens, adultos e velhos, que acompanham os sandinistas no triunfo até a capital, e que são trazidas pelo filme, buscam demonstrar a enorme euforia presente naquele momento. Uma senhora idosa caminha como se não sentisse a idade, enquanto fala emocionada para a câmera: “Hoje somos livres. Choramos de gozo. Antes era de angústia”, fazendo uma distinção evidente entre um passado de angústia que, em sua visão, acabava de ficar para trás, e um presente de alegria e liberdade. Neste sentido, a utopia também pode significar uma ruptura emocional, uma vez que é capaz de transformar os sentimentos de um indivíduo e criar uma nova emoção compartilhada coletivamente.

Após essa cena, o filme mostra uma sequência de planos abertos com a tomada do centro de Manágua, capital da Nicarágua, pela multidão, que se apinha para escutar o discurso da Nova Junta de Governo (figura 10). A cor vermelha, tanto das bandeiras como das roupas das pessoas presentes neste grande ato, é um dos elementos cênicos que mais salta aos olhos. Também as imagens de crianças empunhando cartazes com os dizeres como: “Sandino vive en el Pueblo organizado”, e assinado pelo Comitê de Barrio Sandinista Colonia Centro Americana (figura 11), contribui para enfatizar o caráter fortemente popular da revolução.

⁴⁹ BOFF, Leonardo e BOFF, Clodovis. *Teologia da libertação no debate atual*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 20.

⁵⁰ Ver BACZKO, Branislaw. *Lumières de l'utopie*. Paris: Payot, 1978, p. 405.

Figuras 10 e 11. As cores vermelhas no plano da multidão no centro da capital da Nicarágua em *O pequeno exército louco*.



Em meio às imagens da multidão que comemora cada anúncio feito pela junta, e remete ao clima de esperança vivenciado naquele período, surgem as imagens dos novos líderes da FSLN em suas respectivas cadeiras, todos homens, apesar de a organização ter sido formada por aproximadamente 1/3 de mulheres.⁵¹ Em seguida, as crianças dessa nova Nicarágua que o sandinista Tomás Borge havia mencionado em seu depoimento são representadas pelos registros de imagens em movimento de meninos usando lenços vermelhos no pescoço, brincando de atirar um nos outros com armas de brinquedo e pedaços de paus dos escombros, de maneira descontraída e alegre (figuras 12 e 13), como se agora os combatentes da FSLN substituíssem o *bang-bang* dos cowboys norte-americanos no imaginário dos heróis infantis. A trilha escolhida para acompanhar a sequência contribui para criar uma atmosfera idílica, onde a violência existiria apenas de brincadeira e não seria mais parte de uma realidade cotidiana como no passado.

Figuras 12 e 13. Crianças representam o futuro da revolução em *O pequeno exército louco*.



⁵¹ Cf. BLANDÓN, María Teresa. Relación del movimiento de mujeres y feminista con el movimiento y gobierno sandinistas de Nicaragua durante los últimos 40 años. *Monograma*. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento, n. 2.1, Tomelloso, 2018, p. 103.

Após o triunfo dos revolucionários em Manágua, a gravação sonora da Rádio Sandino faz um chamado à população para que se inicie o processo de reconstrução do país. Enquanto imagens de pessoas se abraçando, comemorando, fazendo o “V” da vitória são encadeadas pelo filme, a voz do locutor fala: “Estudantes, camponeses, sindicatos, este é um chamado para que voltem ao trabalho para que comecemos a levantar a economia, a saúde e a educação do nosso povo minada por mais de 4 décadas pela nefasta ditadura so-mozista”. A Nicarágua, portanto, passava por um processo de reconstrução total, onde as instituições existentes, como o executivo e o judiciário, haviam sido aniquiladas, sendo preciso “começar do zero”. A voz do locutor da rádio, então, anuncia o início de um sonho coletivo de construção de um novo país, totalmente distinto daquele que existia, que começava a ser posto em prática.

Contudo, a nova conjuntura marcada pela ofensiva dos Estados Unidos na Nicarágua sob o comando do presidente Ronald Reagan, que financiava grupos contrarrevolucionários no país denominados de “contras”, influencia de maneira evidente a montagem final do filme. Assim, além das imagens e sons captados na Nicarágua, o filme também insere ao longo de sua narrativa trechos de outros filmes de documentário, ficção e jornalísticos, que buscam demonstrar a interferência estadunidense ao longo da história da Nicarágua. Na primeira sequência, um documentário em preto e branco narrado em inglês conta sobre a primeira intervenção dos EUA no país, em 1910, que derubou o governo do período para instalar outro que fosse apoiado pelos norte-americanos.

Ainda de acordo com essas imagens de arquivo em movimento inseridas no filme, dois anos depois, o país é ocupado pela marinha norte-americana sob a justificativa de defender o país de intervenções estrangeiras. A sequência prossegue até chegar na figura de Augusto Sandino, líder popular dos anos 1930 que se tornaria inspiração para a criação da FSLN e cuja principal bandeira era a da resistência ao imperialismo dos EUA, e que foi assassinado pelas forças intervencionistas estadunidenses. Essa espécie de prólogo do filme, que ajuda a contextualizar a nova situação do país diante da ofensiva estadunidense, termina com a frase “os EUA provaram sua dedicação à paz e à liberdade no mundo”. Com as imagens das sequências posteriores mostrando o combate entre o exército sandinista e os contras, fica evidente o uso irônico feito pela realizadora ao reempregar essas imagens e sons pré-existentes na sequência inicial do filme. Dentre as diversas variações do reemprego fílmico, o filme de Murat faz um tipo de uso que implica um processo de reconfiguração ou de recontextualização do material reciclado.⁵²

Ao final do filme, Murat faz uso de material fílmico pré-existente para enfatizar o seu posicionamento diante da intervenção dos EUA na Revolução Sandinista, que futuramente seria considerado um dos principais responsáveis por alterar os rumos do processo de reconstrução do país. A imagem de arquivo de meios oficiais mostra um discurso de 1983, em que o então presidente dos EUA, Ronald Reagan, assegura ao Congresso estadunidense que em hipótese alguma enviaria tropas militares para a Nicarágua. A imagem apare-

⁵² Cf. BRENEZ, Nicole. Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental. *Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques*, v. 13, n. 1-2, Montréal, 2002

ce desacelerada, dando ênfase à expressão de Regan e às suas palavras. Ao término de seu discurso, Reagan é aplaudido de pé por praticamente todos os presentes. Logo em seguida, a imagem da explosão de um navio norte-americano soltando um artifício explosivo próximo à costa nicaraguense é usada para contradizer o discurso oficial veiculado na imagem anterior. Dessa maneira, há nessa sequência novamente a estratégia do reemprego crítico, que recontextualiza o material de arquivo no intuito de gerar uma ironia⁵³ e fortalecer a argumentação discursiva do documentário.

A conotação irônica está presente igualmente na escolha pelo título do filme, pois, se por um lado, *O pequeno exército louco* possui um sentido heroico, em que é ressaltada a audácia que os sandinistas tiveram em lutar mesmo diante de condições extremamente desfavoráveis, por outro, também faz referência à utopia como uma espécie de loucura, de algo impossível de ser alcançado. Pois, se é verdade que os sandinistas saíram vitoriosos ao derrotar uma ditadura violenta que já durava mais de 40 anos, por outro, acabaram tendo que encarar uma realidade que colocou à prova o sentido para o qual caminhava a revolução.

O contexto de ditadura militar no Brasil, que mesmo em sua fase final ocasionou a censura de filmes políticos em andamento na Embrafilme, acabou por interferir diretamente no processo de construção de *O pequeno exército louco*, uma vez que o cancelamento dos recursos fez com que a produção tivesse que ser modificada de sua intenção inicial. Além disso, o adiamento da finalização do filme, cuja montagem só foi realizada quatro anos após as imagens captadas na Nicarágua, em uma conjuntura marcada pela atuação dos contrarrevolucionários financiados pelos EUA, também influenciou a narrativa fílmica proposta pela realizadora no sentido de enfatizar a intervenção imperialista estadunidense na Nicarágua: “Isso já tinha passado algum tempo [...] era o Reagan, já estava invadindo lá, já tinha os contras. E aí eu achei interessante atualizar. Por isso que eu coloco o final com os filmes do Reagan”.⁵⁴

Desse modo, às imagens de utopia captadas pelo documentário são combinadas sequências de imagens de arquivo acerca da intervenção dos Estados Unidos na Nicarágua, dando a entender que se a vitória sandinista expressava certa euforia rumo à possibilidade de uma transformação radical da sociedade com uma conotação positiva, a nova conjuntura da reação estadunidense frente aos avanços da revolução poderia abalar a crença de que essa sociedade imaginada de fato se realizaria.

A luta continua

Não é hora de chorar e *O pequeno exército louco* são importantes obras para pensarmos sobre as maneiras pelas quais os sentimentos de derrota e desesperança dos realizadores, em um contexto em que os movimentos de es-

⁵³Apesar de nos concentrarmos na análise dos testemunhos no filme de Luiz Sanz, ressaltamos aqui que a conotação irônica é um dos procedimentos usados no início de *Não é hora de chorar*. Em uma clara intenção de ironizar o ufanismo da propaganda da ditadura, fotografias de revistas da época são usadas na montagem sob a narração em voz *over*, em espanhol, que contrapõe os feitos do “milagre econômico” à fome do povo brasileiro.

⁵⁴MURAT, Lúcia. Entrevista, *op. cit.*

querda latino-americanos se encontravam desmontados e a maioria dos países viviam sob violentas ditaduras militares, são transformados quando seguram a câmera para filmar e realizar os projetos imaginados na urgência dos acontecimentos.

Em *Não é hora de chorar* são relatados diferentes aspectos de violações dos direitos humanos cometidos pelos agentes da ditadura, especialmente o modo específico da misoginia nos procedimentos de tortura. Com isso, é produzido um filme que se torna um importante testemunho histórico sobre as práticas da repressão no Brasil. Um filme possível, justamente, porque foi produzido no exílio. *O pequeno exército louco*, por sua vez, só pode ser realizado pela ousadia da cineasta que consegue um passaporte falso e começa uma saga pelo Panamá, Costa Rica para, enfim, chegar à Nicarágua em busca “não exatamente do cinema, mas de sua geração na América Latina”⁵⁵, como ela mesma relata. Para uma ex-guerrilheira da luta armada contra a ditadura brasileira, a possível vitória de um movimento revolucionário em um país latino-americano reacendeu as chamas da utopia em meio a um contexto de desilusão e fracasso.

Ambos os filmes, cada um à sua maneira, buscam no cinema um caminho de renovação e esperança para a continuação de um projeto político interrompido, seja filmando testemunhos a fim de se erigir contra o esquecimento e o Estado criminoso, seja refletindo sobre novas formas de lutas revolucionárias e de resistência. Ao utilizarmos uma metodologia que busca informações não somente sobre o contexto de produção das imagens, mas também sobre as experiências pessoais daqueles que as produzem, nossa proposta é a de captar o espírito de uma época marcada por um intenso engajamento político e compreender as estratégias que aqueles que viveram a militância encontraram para dar continuidade à luta interrompida pela violência repressiva da ditadura. O método colabora para as pesquisas nos campos do cinema e da história que enfatizam a importância das vivências e das trajetórias de cineastas que atuaram na militância política e partidária durante o período da ditadura. É preciso lembrar que Luiz Sanz e Lúcia Murat estão entre os poucos cineastas brasileiros que foram presos e torturados durante a vigência do regime repressivo⁵⁶ e que partiram dessa experiência para produzir filmes. Como vimos, os filmes realizados pelos dois cineastas não só reiteram a finalidade do cinema para ações do tempo presente quanto guardam para o futuro testemunhos das situações vividas que, impressos na materialidade da película, perduram como documentos visuais para serem usados na elaboração de memórias da ditadura militar brasileira.

Artigo recebido em 8 de maio de 2023. Aprovado em 18 de agosto de 2023.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Podemos citar ainda Renato Tapajós e Olney São Paulo. Outros cineastas, como Glauber Rocha, Joaquim Pereira dos Santos e Norma Bengell tiveram breve passagem pela polícia por conta da participação em protestos.