

ENTREVISTA | ANITA LEANDRO

DOCUMENTARISTA E PROFESSORA DA UFRJ

'Por trás de qualquer imagem da ditadura, há o horror da tortura'

RODRIGO FONSECA Especial para o Correio da Manhã

Ao vencer a 29ª Mostra de Tiradentes (MG), no sábado passado, conquistando o prêmio do júri popular e o prêmio Carlos Reichenbach com o documentário "Anistia 79", Anita Leandro fez jus, uma vez mais – só que agora, poeticamente –, à sua matrícula no ensino federal: deu ao cinema brasileiro uma aula... de democracia. Professora da Escola de Comunicação (ECO) da UFRJ, a realizadora mineira (de BH) abriu uma caixa de Pandora que estava fechada há quase 47 anos, com sentimentos, vivências, engasgos e catarses de quem precisou sair do Brasil sob a pressão do regime fardado (de 1964 a 1985).

Seu filme encontra registros raríssimos da Conferência Internacional pela Anistia no Brasil, que foi realizada em Roma, em junho de 1979. Foi o maior encontro da esquerda brasileira fora do país. Ali há fatos essenciais para se entender a manutenção do aparato repressivo militar e a impunidade dos torturadores. Na justificativa de seu troféu, o júri de Tiradentes enfatizou que Anita tem jazidas auríferas na mão, "com imagens pouco acessadas pelo imaginário coletivo sobre aqueles que lutaram pelo fim da ditadura". Neste papo, ela leciona sobre a alquimia que faz um arquivo se converter em poética filmica.

Arquivo é linguagem?

Anita Leandro - Se podemos chamar de "linguagem" uma matéria viva — e uma matéria viva tem sempre uma fala, tem sempre um discurso, carrega consigo uma memória — então, sim, é. É uma matéria sensível. Toda a matéria sensível que é discursiva, que guarda na memória o passado, ao ser acionada, ao ser trabalhada, produz uma fala que lhe é própria. Nunca me apropriei de um arquivo como ilustração de um conteúdo pré-existente. Ele é o conteúdo.

Sua fala evoca o pensamento (e prática) do cineasta francês Chris Marker (1921-2012), por exemplo em "Carta da Sibéria" (1958), no qual um registro arquivístico é um corpo vivo, com muitas dialéticas para se isentar de retóricas alheias. Marker, nesse lugar, é uma referência?

É uma referência para todos nós que nos debruçamos sobre arquivos. Marker devia ser referência para historiadores, jornalistas, para todos os que precisam de lidar melhor com arquivos. A forma como a mídia se apropria dos arquivos é, muitas vezes, problemática. O arquivo vem como matéria-prima a serviço de outros conteúdos. Perde-se a sua materialidade documental. Eu nunca perco isso de vista. Trabalho sempre com arquivos da ditadura a partir de uma perspectiva histórica que, para mim, é a perspectiva desses próprios documentos.

No caso de "Anistia 79", ao retrabalhar os materiais da Conferência de Roma, você torna os documentos que encontrou acessíveis ao público, deslocando-os de escaninhos para o espaço da arte. Mas há algo delicado: o conceito de anistia é assombrado pelo horror da tortura. Como lidar com documentos sob esse vetor: distancia-se dele ou incorpora-o?

Toda a apropriação de material de arquivo é um exercício de deslocamento das imagens. No caso de imagens inéditas como estas, elas foram literalmente retiradas de um porão em Paris e trazidas para o Brasil... para o mundo... trazidas à superfície. Trabalhar com arquivos é sempre abri-los. É torná-los disponíveis, para que cada um possa apropriar-se deles como munição para compreender o passado. Eu coloco o material filmado pelo (diretor carioca radicado em Paris) Hamilton Lopes dos Santos, em 1979, à disposição do espectador. O meu desafio começou pela montagem. Comecei por montar o trecho do Hamilton. Depois montei blocos para cada personagem. Sempre tive em vista um deslocamento: sair da invisibilidade.

E onde entrar a tortura nesse recorte?

O horror da tortura atravessa qualquer imagem desse período histórico, até a publicidade. Se analisarmos anúncios da época, vemos referências a choque elétrico, a



“Se analisarmos anúncios da época, vemos referências a choque elétrico, a mulheres colocadas em bagageiras para vender carros com porta-malas grande. A tortura estava naturalizada na publicidade

mulheres colocadas em bagageiras para vender carros com porta-malas grande. A tortura estava naturalizada na linguagem publicitária. Por trás de qualquer imagem da ditadura, há o horror da tortura. Não há como escapar. Pode-se fingir que não se vê e usar a imagem para ilustrar outra coisa, mas o horror está lá, por baixo. Mesmo a ausência de imagens remete à censura. Quando procurei imagens sobre exilados brasileiros, encontrei 14 mil títulos, na televisão e na rádio francesas, relacionados ao Brasil do período militar. Desses 14 mil, só três míseras reportagens da TV francesa falavam de exilados. A ausência de imagem também fala do horror. Quando esse material é confrontado com a fala viva de alguém que viveu esse período, o horror reaparece. Como memória, como elaboração, como tortura permanente. A tortura saiu do centro político, mas continua

nas prisões, nas ruas. Está nas redes sociais. A tortura faz parte da paisagem.

Evocando a filosofia de Michel Foucault e a ideia de panóptico (um olhar plural), há um discurso histórico consolidado sobre a ditadura. Até que ponto o cinema pode desafiá-lo?

Foucault é um mestre e sua "Arqueologia do Saber" é uma aula de cinema para trabalhar com arquivos. O método arqueológico é montagem. Um corte arqueológico é um mosaico de fragmentos, de vestígios. Aos poucos, os sentidos emergem, mas isso exige escavar, ir às profundezas do arquivo, onde as coisas estão esquecidas, adormecidas. As imagens do Hamilton, os testemunhos, os restos, as sobras... tudo isso são sobrevivências. É com isso que trabalhamos, com o que so-

breviava. Cabe-nos colar, associar, dar novas falas, para tentar compreender algo que é impossível de compreender totalmente. E sobra sempre alguma coisa.

O aspecto mais bonito do seu filme é que sua a montagem (assinada em duo com Isabel de Castro) não procura o espetáculo da memória. Procura a contradição. Como ela se norteia?

Há uma dialética do conflito interno do plano, que vem da montagem vertoviana (do cineasta Dziga Vertov). Cada plano, autossuficiente, é uma sentença. Cada plano é um curta-metragem. O conflito está dentro dele. Entre planos há um intervalo intransponível. A montagem é uma ilusão: monta-se para que ela não se imponha, para que o espectador possa apropriar-se da matéria e fazer algo com ela.