

Eduardo Escorel e a política dos arquivos: notas sobre a trajetória de imagens de um cortejo fúnebre no Brasil de 1968.

Entrevista concedida a Patrícia MACHADO e Thais BLANK, em julho de 2012¹.

O cineasta, roteirista, montador e crítico de cinema Eduardo Escorel é também um defensor incansável de uma política de conservação das imagens de arquivo e da memória do cinema brasileiro. Em artigo publicado na revista CPDOC 30 anos, lançada em comemoração ao trigésimo aniversário do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, o cineasta faz uma lista de filmagens desaparecidas realizadas em momentos históricos decisivos. Entre elas, estariam imagens da procissão fúnebre e enterro do estudante Edson Luís, morto pela polícia militar em 1968.

Foi o próprio Escorel que, no dia seguinte a morte do estudante, se dirigiu solitário para o centro do Rio de Janeiro para filmar o evento que se organizou espontaneamente, reuniu 50 mil pessoas e se tornou a primeira grande manifestação coletiva contra a ditadura militar brasileira. As tomadas realizadas em preto e branco, com uma câmera *Éclair*, têm 13 minutos de duração. Começam com um plano seqüência, filmado do alto de uma escadaria, que procura dar conta de uma massa formada por corpos que se aglomeram em frente ao prédio da Assembléia Legislativa do Rio. A multidão exaltada carrega cartazes que pedem o fim da repressão e acusam a ditadura militar de ser responsável pelo assassinato do

jovem estudante. A manifestação percorre o centro da cidade em direção a Praia do Flamengo, onde é filmada pelo cineasta do alto de um prédio. Já de noite, o caixão chega ao cemitério São João Batista cercado por centenas de manifestantes. Escorel registra de perto o momento do enterro produzindo imagens raras, talvez as únicas preservadas hoje desse acontecimento.

Essas imagens percorreram uma trajetória errante desde que foram produzidas. Por conta da perseguição da censura e da falta de uma política de conservação nos arquivos brasileiros, ficaram desaparecidas por quarenta anos. Os rolos de película só foram encontrados em 2008, na Cinemateca do MAM, em uma lata que guardava outro rolo produzido no mesmo dia, pelo então jornalista José Carlos Avellar. Depois dessa entrevista, descobrimos que parte dessas imagens foi usada em *On vous parle de Brésil: Carlos Mariguela* (1970), filme do cineasta Chris Marker, sem que Escorel tivesse conhecimento dessa utilização.

O que motivou Escorel a filmar a manifestação? Qual o sentido de se registrar o que acontecia? Que destino ele previa para essas imagens? Como foi possível que esses rolos de película fossem dados como desaparecidos por quarenta anos? Que percurso eles traçaram durante essas décadas? Essas são algumas das questões que nos levaram a realizar a entrevista apresentada a seguir, e que integra uma pesquisa maior que se dedica a retrazar os tortuosos caminhos percorridos por imagens realizadas no período do regime militar brasileiro. Entendendo os arquivos como lugares políticos constituídos também por objetos políticos e não como espaços de neutralidade, nos propomos a investigar a migração e a trajetória dessas imagens. Acreditamos que os caminhos percorridos por elas revelam os embates, as tensões e as zonas de luz e sombra de um tempo histórico.

Na entrevista com Eduardo Escorel propomos uma rememoração do dia da filmagem. A fala do diretor nos revela o sentido de urgência, os dilemas da filmagem e os riscos envolvidos na produção e armazenamento desse material. Conjunções que se manifestam nas próprias imagens e que são decisivas para entendermos os caminhos percorridos por elas. Ao escrever sobre as imagens produzidas pelos países Aliados na abertura dos campos de concentração, o historiador da arte Georges Didi-Huberman afirma que para que elas façam sentido hoje é preciso reconstruir a sua legibilidade, o que só pode ser feito se adotarmos a dupla tarefa de tornar essas imagens visíveis, tornando visível a sua condição de produção (2006, pp.1011-1049)². Tarefa que assumi-

2 *Ouverts les camps, fermes les yeux*. DIDI-HUBERMAN, Georges. Edi-

1 Patrícia Machado é doutoranda de Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ, bolsista da CAPES, com pesquisa sobre documentário, imagens de arquivo e ditadura militar. Thais Blank é doutoranda de Comunicação e Cultura na ECO/UFRJ em regime de cotutela com a Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, bolsista sanduíche CNPq, realiza pesquisa em torno dos filmes familiares e amadores e a sua reapropriação pelo cinema contemporâneo. Ambas participam do grupo de pesquisa da professora Consuelo Lins, sobre imagens de arquivo, financiado pelo CNPq.

mos como ponto de partida dessa entrevista, entendendo também que tais condições de produção permanecem como *sobrevivências* nesses arquivos audiovisuais.

No artigo “Vestígios do passado”, que escreveu para a revista do CPDOC em 2003, você coloca uma questão sobre o destino de algumas imagens perdidas. Você diz: “Março de 1968. Um câmara solitário filma a procissão e o enterro do estudante Edson Luis, morto a tiros pela polícia no Centro do Rio de Janeiro - marco inicial das manifestações de protesto ocorridas naquele ano conturbado. Onde estarão essas imagens? Teriam sido enviadas para o exterior do país, na tentativa de evitar que fossem apreendidas pela polícia?”. Esse câmara solitário era você?

EE - Esse cinegrafista era eu e, nesse momento, essas imagens estavam perdidas, não localizáveis há muito tempo, há 20 anos ou mais. Quando eu descobri que elas não estavam localizáveis (eu sabia onde tinha depositado as imagens), a pessoa que não conseguiu localizar me deu essa explicação de que alguns materiais teriam sido mandados pra Cuba, num determinado momento em que não havia condições de segurança, de guardar esses materiais ali. Em 2003, quando o CPDOC fez 30 anos, eu comecei mencionando essa questão que sempre me agonia muito.

Qual foi o objetivo inicial de realizar essas imagens, quando você tomou a decisão de pegar a câmara e filmar esse momento?

EE - O que eu consigo lembrar é que em 68, por uma circunstância totalmente casual, eu tinha uma câmara profissional que não era minha, mas estava sob a minha guarda. Era então do meu cunhado, que tinha vindo da Europa e deixou a câmara comigo. Era uma *Éclair* 16 mm, a melhor câmara que havia na época. Não me lembro como, mas eu tinha duas latas de filme. Embora eu não fosse um fotógrafo com um projeto, eu tinha feito algumas filmagens, eu fazia algumas filmagens, sabia mais ou menos carregar o chassi. A outra circunstância foi que eu estava naquele momento fazendo algum trabalho com o Joaquim Pedro de Andrade. Não me lembro exatamente o que era, mas pelas datas eu imagino que ele estivesse acabando de fazer o roteiro de *Macunaíma* (1969), e eu acompanhei muito de perto esse trabalho, discuti o roteiro com ele. Isso foi importante porque foi o Joaquim que me telefonou, no dia do enterro, pra me dizer o que tinha

acontecido e disse: “olha, a polícia matou um estudante, o corpo está sendo velado na Assembléia, vamos pra lá”. Ele então passou na minha casa e fomos para o velório. No caminho de volta, o Joaquim, sabendo que eu tinha uma câmara, sugeriu que o cortejo e o enterro fossem filmados. E eu então fiquei com essa missão de um dia para o outro. No dia seguinte fui lá filmar sem nenhuma intenção de fazer um filme, sem nenhum objetivo específico, era mais uma forma de participar do protesto, do evento. A ideia, que era muito presente naquele momento, e que pouco depois aconteceu no maio de 1968 francês, era a de que os cineastas deveriam filmar as manifestações, um pouco a ideia de qual seria o papel de um cineasta num momento de crise, de manifestações políticas. Filmar seria participar como cineasta. Então, às vezes, havia essa proposta de que filmar o evento era a melhor forma de um cineasta participar de uma manifestação política. Tinha uma circunstância curiosa, depois de 4 ou 5 anos sem estudar, eu tinha entrado na PUC no início de março e começado a cursar sociologia e política. Duas ou três semanas antes. No dia seguinte, houve um grande rebulição na PUC, o comentário de que um aluno da sociologia tinha sido visto filmando o cortejo e o enterro. Então eu fui como estudante e como cineasta filmar. As filmagens que o Leon Hirszman fez no comício de 13 de março de 64, da qual eu participei fazendo a gravação de áudio (o áudio se perdeu mas ainda resta uma parte da imagem)³, foi feita assim também, não havia um objetivo preciso, não havia como mostrar essas imagens na época, a não ser um tempo depois. Não havia como mostrar no dia seguinte, no *Repórter Esso* por exemplo.

³ No artigo publicado em 2003 na revista do CPDOC, Eduardo Escorel cita também as imagens do Comício de 13 de Março feitas por Leon Hirszman e que no momento eram dadas como desaparecidas. Uma parte dessas imagens foi posteriormente encontrada no MAM e utilizada no documentário *Leon, deixa que eu falo* (2007), de Eduardo Escorel. O áudio gravado por Escorel continua desaparecido.



Manifestação e cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, fotograma retirado do material de Eduardo Escorel

Além desses dois eventos, há outros momentos históricos que você filmou ou participou da filmagem?

EE - Esses foram os dois que filmei. No entanto, outras pessoas filmaram outras manifestações. Na passeata dos 100 mil eu fui como estudante e não como cineasta. Foi em junho e na época eu já fazia parte do grêmio da PUC. Participei de várias passeatas ao longo daquele ano, mas como estudante. Em 1967 eu fui fotografar uma das primeiras manifestações, na Praça Tiradentes, da qual existe um registro feito pelo *Repórter Esso*, da polícia me cercando e me revistando. Em diversos filmes de 1968 aparece essa imagem. Eu estava na Praça Tiradentes com uma câmera fotográfica, com a intenção de fotografar, tinha uma mochila pequena a tiracolo, onde estava a câmera, e num determinado momento os policiais acharam que deveria ter granadas dentro da mochila. Eles me cercaram, me revistaram e viram que era uma câmera. Essa imagem foi ao ar no *Repórter Esso* naquela noite, e eu comecei a receber telefonemas, perguntando o que tinha acontecido. Mas eu não consegui fazer nenhuma foto.



Manifestação e cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, fotograma retirado do material de Eduardo Escorel

Voltando então ao dia da filmagem. O Joaquim Pedro de Andrade não te acompanhou?

EE - Não, eu fui sozinho com dois chassis, um na câmera e o outro na mochila. Por total inexperiência, cheguei atrasado. Por isso a imagem começa com a multidão na Praça Floriano. Com isso, aprendi que em eventos como esse tem que se chegar muito cedo. Mas eu fui com a maior calma do mundo. Acho que eu também não tinha ideia do que iria acontecer, acho que eu não imaginava a dimensão que aquilo teria, não sei se alguém naquele momento estava imaginando a dimensão que aquilo teria. Eu cheguei atrasado e tive dificuldade de me aproximar da Assembléia, onde o corpo estava sendo velado, e comecei a filmar ali da Biblioteca Nacional. Aí consegui me aproximar um pouco. Quando o caixão saiu, eu subi em um desses carros, que estavam cheios de repórteres, e fiz uns planos dali. Depois eu resolvi subir em um prédio, na Praia do Flamengo, pra filmar o cortejo do alto. Isso levou tempo. Eu entrei no prédio, subi o elevador até o décimo andar, toquei a campainha e perguntei: “posso filmar da sua janela?”. Eu filmei o cortejo lá do alto, mas o material se ressentiu, ao meu ver, de um excesso de tomadas de longe. Não sei se eu estava muito abalado pelo impacto daquela multidão, eu não sei o que que foi, mas depois quando eu vi o material fiquei horrorizado porque tinha filmado só em planos gerais. O que ficou mais próximo foi o cemitério. Cheguei lá muito antes, porque o cortejo vinha devagar, fiquei esperando até que anoiteceu. Pensei que não fosse conseguir filmar sem luz, mas continuei esperando. Quando o caixão chegou, alguém ligou um *Sun-gun*⁴. Eu não sei nem de quem era, talvez de uma equipe de televisão, mas deu pra filmar um pouquinho do caixão entrando no São João Batista e depois en-

⁴ Equipamento iluminador para filmagens.

trando no túmulo, naquelas gavetas laterais. Todo mundo subiu nas gavetas laterais, foi um caos. Cheguei a exibir essas imagens lá em casa uma ou duas vezes, pra amigos, e depois elas ficaram guardadas no armário. À medida que as coisas começaram a ficar mais complicadas, ao longo de 68 e 69, eu comecei a ficar preocupado de ter os filmes em casa. Então eu entreguei o rolo de filme para o Cosme Alvez Neto, que era o curador da cinemateca do MAM, em mãos. Fui para Europa, fiquei quase um ano. Seria difícil naquele momento fazer alguma coisa com aquele material porque era algo solto, não imaginei o que fazer com aquilo.

Naquele momento então esse material não tinha uma especificidade, não era algo que, como hoje, a gente olha como raridade. No dia, havia outras pessoas filmando?

EE - Tinha o José Carlos Avellar e alguém com uma câmera igual a minha, que aparece no material que filmei, mas que não sei quem é. Eu não tenho notícia de alguém de algum jornal de televisão que tenha filmado.



Enterro do estudante Edson Luís, fotograma retirado do material de Eduardo Escorel

Havia alguma sensação de risco durante a filmagem?

EE - Nenhuma. Imagine: um policial atira em um estudante, levam o corpo para a Assembléia e no cortejo surge uma multidão como aquela... não tinha um policial no horizonte. Não tinha nenhuma sensação de risco, ao contrário do que começou a acontecer um pouco depois com as passeatas em geral. Depois disso, em outra passeata, eu fui detido no Estádio do Botafogo, levado para o DOPS⁵. Aí era difícil, porque tinha de tudo: cavalo, cassete, tiro...

⁵ Departamento de Ordem Política e Social



Enterro do estudante Edson Luís, fotograma retirado do material de Eduardo Escorel

A decisão de não filmar esses outros acontecimentos foi por causa desse risco, ou simplesmente porque acabou o filme?

EE - Acho que a sensação de risco deve ter pesado, a câmera não era minha. Tinha um risco, um medo, uma preocupação sim. Se eu não filmei mais por causa disso, não sei, pode ser. Acho que talvez também deve ter pesado o fato de que eu estava na diretoria do grêmio, tinha uma coisa de mobilização. Tem uma foto minha no Pilotis da PUC, falando num comício, que foi tirada no dia seguinte do Estádio do Botafogo. Eu falei por causa disso, eles sabiam que eu tinha sido detido. Nesse dia na PUC, todas as lideranças estudantis discursaram e eu estava lá, dando o meu depoimento.

O risco então existiu não no momento da filmagem, mas ele volta pelo fato de você guardar essas imagens, delas simplesmente existirem?

EE - Pelo fato de ter as imagens, de ter livros na estante, da casa ser frequentada por muitas pessoas. Foram anos, entre 68 e 74, que havia um sentimento de insegurança quase permanente.

Em relação às imagens, você as entrega para a Cinemateca quando vai viajar. Quando você as reencontra?

EE - Em algum momento eu perguntei ao Cosme e ele disse que não conseguia encontrar. Depois que ele faleceu, outras pessoas passaram a cuidar da Cinemateca do MAM, e eu sempre perguntava, descrevia a lata, o filme. Acho que não tinha uma identificação clara na lata, acho que não fiz nenhum rótulo identificando, também não foi dado nenhum termo de depósito, era tudo informal. Eu sei que num certo momento foi dado como perdido,

não localizável, e eu desisti disso. Depois de um certo tempo, quando o Gilberto Santeiro começou a trabalhar lá, falei com ele sobre o assunto e descrevi os planos pra ele. Passou-se mais um tempo grande e ele me disse: “eu acho que localizei o seu material, por acaso”. Havia uns rolos de filme que estavam agrupados, imagens identificadas de forma genérica que eram imagens referentes a 68. Quando fui conferir, efetivamente, estava lá o rolo inteiro, sem nenhum corte. Só havia uma emenda com a parte filmada por José Carlos Avellar naquele mesmo dia. Alguém juntou os dois materiais sem identificar a origem. Eu identifiquei, separei e mandei para a Cinemateca Brasileira.

De uma certa maneira essas imagens sobrevivem, sem nenhum cuidado especial, ali na Cinemateca. Você acha que elas tiveram sorte de serem recuperadas exatamente nesse momento? Como você vê a recuperação dessas imagens hoje?

EE - A chance de terem sobrevivido porque estavam na Cinemateca foi bem maior do que se estivessem guardadas em casa. Eu considero que o filme hibernou e que acordou, saiu de seu sono profundo.

E agora que recuperou essas imagens, você tem intenção de usá-las?

EE - Pensei vagamente nisso. Pensei em fazer alguma coisa especificamente sobre o dia do evento, não fazer uma coisa maior. Mas não sei se o material resistiria. Pensei na hipótese de fazer uma edição que narrasse o momento que o Edson Luis morreu até o enterro, posso criticar minha própria imagem que sempre é divertido, mas não tem nada decidido até agora. Atualmente, há uma certa preocupação e interesse pelos materiais de arquivo, e em algumas pessoas uma certa vontade de identificar melhor as imagens que se usa em um documentário feito com material de arquivo. Eu cometi muitas vezes o erro de usar as imagens arbitrariamente, sem saber quando foram filmadas, em que data. Mas passou a haver uma outra preocupação com esse tipo de material. Montando a série do Estado Novo⁶, eu tinha essa preocupação desde o início, mas depois ficou mais evidente. Por isso mudei o título e passou a se chamar *Imagens do Estado Novo*. Não é mais sobre o Estado Novo mas sobre as imagens do Estado Novo. Acho que faz uma diferen-

6 Se referindo à série *Imagens do Estado Novo*, ainda em fase de finalização. Composta de 5 episódios a série narra esse período da história brasileira usando apenas imagens de arquivo de cinejornais e filmes de família, que foram encontradas em diversos países.

ça enorme isso. Pensar que não é mais possível usar as imagens arbitrariamente como se fez ao longo de toda história do cinema. Hoje⁷ eu identifiquei uma imagem, que usei várias vezes, de um comício que aparece Getúlio Vargas e João Pessoa. É um fragmento. Num lugar aberto, um pequeno palanque. Nessa nova biografia do Getúlio⁸, que é excelente, é descrito o comício em que foi lançada a candidatura. A descrição corresponde exatamente à essas imagens. Mas no Brasil é muito difícil de fazer esse tipo de identificação. O que o Peter Forgacs⁹ consegue fazer, além da riqueza do arquivo, não conseguimos fazer aqui. No Brasil, mesmo filmes de família, não se consegue saber quando foi filmado, quem filmou, quem são aquelas pessoas.

Esse trabalho com os arquivos é uma marca importante na sua trajetória. Quando filmou o enterro de Edson Luis, você tinha a percepção da importância que essas imagens poderiam vir a adquirir?

EE - Eu passei a conhecer um pouco melhor o acervo brasileiro quando usei imagens de arquivo em 69, em Juazeiro. Na década de 70 usei filmes de Santos Dumont com arquivo. Aos poucos fui me familiarizando com os acervos. E me familiarizei mais quando fiz uma série sobre cinema brasileiro. Quando eu filmei em 68 o Edson Luis, eu não sabia nada sobre nada, muito menos sobre essa importância dos arquivos. Acho pouquíssimo provável que conhecesse ou tivesse ouvido falar disso.

Havia uma preocupação formal e estética no momento da filmagem?

EE - Não tinha uma decisão formal prévia. Era uma situação difícil de filmar, na multidão, sozinho. O objetivo era registrar aquilo. Não sei nem se era possível uma preocupação estética naquela situação.

⁷ No dia da entrevista, em julho de 2012.

⁸ “Getúlio, 1882 – 1930. Dos anos de formação à conquista do poder”, de Lira Neto. Companhia das Letras, 2012

⁹ Cineasta húngaro que tem como marca do seu trabalho a retomada de filmes de família dos anos 1930 e 1940 para narrar a história da Segunda Guerra Mundial.