

Te devo uma carta sobre o Brasil e este sonho. Entrevista com Carol Benjamin

Por Andréa França*, Patrícia Machado** y Patrícia Cunegundes***

Esta entrevista es parte de una propuesta de la Comisión de Afectos y Cultura Audiovisual y la de Estudios Audiovisuales Brasileños de AsAECA, curada por Irene Depetris Chauvin, Andréa França y Cecilia Gil Mariño, que busca poner en diálogo testimonios de cineastas de Argentina y Brasil que trabajan con archivos desde una perspectiva de los afectos.

Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (2019), o primeiro longa de Carol Benjamin, é um documentário que conta uma história familiar a partir da perspectiva pessoal da cineasta brasileira. Estabelece conexões entre memórias íntimas e públicas, entre silêncios individuais e coletivos, entre histórias privadas e a história do Brasil. Reunindo fotografias, filmes de família, reportagens de emissoras de tevê, documentos da polícia política brasileira e cartas trocadas entre a avó Iramaya e Marianne —uma amiga suíça da avó que trabalhava na Anistia Internacional—, Carol aborda os efeitos da ditadura militar em diferentes gerações da própria família.

O pai de Carol, César Benjamin, entrou para a clandestinidade com 13 anos e foi preso sem julgamento e condenação aos 17 anos de idade. Viveu três anos e meio em uma solitária¹ no Rio de Janeiro e, mais tarde, foi levado para o exílio, na Suécia. Por conta da luta pela libertação do filho e, posteriormente, pela promulgação da Lei da Anistia (1979), Iramaya Benjamin ficou conhecida publicamente como “Mãe Coragem”. *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* parte do desejo de compartilhar histórias e lembranças de Iramaya assim como investigar as facetas menos conhecidas, porque íntimas, da personagem.

¹ Forma de punição onde o detento é encarcerado numa cela individual pequena, permanecendo isolado de qualquer contato humano.

Nesta entrevista, realizada em um encontro pela plataforma *zoom*, conversamos² com a cineasta sobre o processo de realização do filme. Iramaya Benjamin organizou ao longo da vida um “arquivo de si mesma” onde tudo que era publicado na imprensa sobre ela era guardado e organizado. A cineasta e neta sabia que havia ali uma história a ser contada. A descoberta de uma caixa de cartas trocadas entre a avó e amiga Marianne, em 2014, seria o gatilho para que a ideia de fazer um filme se transformasse em projeto concreto.

Fico te devendo uma carta... levou cinco anos para ficar pronto. O tempo necessário pra que os encontros que o filme favorece —de Carol com as cartas, com Marianne, com o passado paterno, com a dimensão íntima da avó, com a história da ditadura, com o processo de anistia— pudessem evoluir. A Lei da Anistia, que possibilitou a volta dos exilados e a libertação dos presos políticos brasileiros, não puniu os torturadores³. É uma Lei que encobriu diversos crimes como aqueles cometidos contra César Benjamin. O silenciamento de César —que se recusa a falar para o filme da filha— revela paralelos com a postura do atual presidente, Jair Bolsonaro, somente possível em um contexto que abafou as consequências históricas violentas da repressão política da época da ditadura.⁴

Carol Benjamin avalia o papel da voz em primeira pessoa e a dimensão explicitamente subjetiva do filme. Tal característica o coloca dentro de um conjunto de documentários ensaísticos brasileiros que discutem a ditadura a

² Além das autoras da Introdução, participaram da entrevista os alunos de graduação do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, Maria Paulom Gama e Márcio França. Patrícia Machado também trabalhou como pesquisadora do filme.

³ Quando assinou a Lei da Anistia, o então presidente João Figueiredo, general do Exército, decidiu que seriam anistiados todos aqueles que tivesse cometido “crimes conexos”, isto é, “crimes de qualquer natureza relacionados aos crimes políticos ou praticados por motivação política”. Desse modo, agentes da repressão que cometeram prisões indevidas, torturas e assassinatos ganharam a garantia de que não seriam julgados e punidos.

⁴ Bolsonaro elogiou publicamente um conhecido torturador no dia do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. Durante a entrevista, voltaremos a isso.

partir de memórias familiares e lacunares.⁵ Por fim, a entrevista foi transcrita pelos alunos de graduação, Márcio França e Maria Gama.



Fotograma *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019)
Crédito da fotografia: Ricardo Azoury

**

Andréa França: *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* é um processo de busca e de encontros também. O encontro com as cartas escritas pela sua avó, com Marianne, com a história recente do Brasil e ainda o encontro com a dimensão mais íntima da sua avó. Como se deu a descoberta e a passagem da personagem pública Iramaya, conhecida como “mãe coragem” pela imprensa, para a Iramaya com medos, fantasias e desejos. É o encontro com as cartas que revela essa outra Iramaya?

⁵ Em artigos publicados desde 2014, as pesquisadoras Andréa França e Patrícia Machado tem investigado as diferenças entre os documentários sobre a ditadura produzidos nos anos 1980, período da redemocratização política, e a produção documental mais recente sobre o tema. Argumentamos que os arquivos e testemunhos no cinema da década de 1980 são mobilizados para atestar o acontecido —a censura, a repressão, o exílio—; na produção documental dos últimos dez anos, diferentemente, os arquivos e testemunhos possuem uma dimensão íntima e lacunar, evocando memórias em atrito com a história pública. “Imagem-performada e Imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura”, em *Galáxia* (PUCSP), v. 28, 2014. “A imagem-excesso, a imagem-fóssil, a imagem-dissenso: propostas cinematográficas para a experiência da ditadura no Brasil”, em: Osmar Gonçalves. (Org.). *Narrativas Sensoriais*. 1ed.Fortaleza: Funarte e Circuito, 2014.

Carol Benjamin: Pra mim, é. É engraçado porque ela é minha vó e a gente teve períodos da vida especialmente próximos. Mas, ainda assim, a imagem que ela sustentava era essa da mulher forte, de passado vitorioso. Essa ideia da “mãe coragem” era uma coisa muito internalizada nela e essa era a imagem que ela mantinha dentro de casa também. Ela gostava muito de contar essas histórias do passado, de maneira positiva, heroicizada. Do meu pai, especialmente, o jeito dela falar dele pra mim sempre foi idealizado. Muitas coisas que eu entendi sobre a minha avó vieram depois da morte dela, especialmente do contato com as cartas. Não era nada confortável, na época dela, assumir o que hoje a gente chama de depressão. Assumir que precisa de tratamento psicanalítico e se envolver nisso. É uma decisão dela que me surpreendeu muito. Não sabia e muita pouca gente sabia.

A.F.: E o encontro com as cartas trocadas entre ela e Marianne?

C.B.: A interlocução com a Marianne, que estava tão distante de tudo, na Suécia, foi como um ponto de escuta pra ela. Pra mim, a descoberta de todo esse mundo interno e esse processo de transformação da minha avó se deu a partir da leitura das cartas. Eu tive um primeiro contato com as cartas numa primeira passagem pela Suécia. Chegando lá, a Marianne mobilizou a família dela inteira e eram sei lá quantos parentes que vieram me ver. Aí passei uns dias na casa dela e, no último dia, antes de dormir, eu dei “boa noite” e entrei pra dormir. Ela bateu na porta do quarto e me entregou a caixa com as cartas. Eu virei a noite lendo, mas fui embora e deixei as cartas lá. Minha avó ainda estava viva e bem velhinha, morreu dormindo. E eu já tinha a ideia de fazer um filme sobre ela porque era uma pessoa muito midiática. Era muito entrevistada e tinha tudo organizado e fazia um *clipping* de si mesma. Na casa dela havia as pastas, as cores... Era um material pronto. Inclusive, teve um momento inicial que eu comecei a fazer um documentário sobre ela, mas depois larguei porque era um projeto com essa visão da heroína. Quando minha avó morreu, retomei

o contato com a Marianne e ela falou “você precisa vir pra cá, pegar essas cartas”. E aí eu fui. Nesse segundo momento, mergulhei nas cartas já com um olhar de querer investigar.

A.F.: Quando você vai essa segunda vez encontrar a Marianne, você filma esse encontro? E, ainda, voltando à ideia do documentário como lugar de encontros, queria que você falasse do (não) encontro com seu pai no filme. Cesar Benjamin está ausente, não há uma única conversa entre ele e você, mas ainda assim é uma “ausência presente”. Como foi encontrar ou se dar conta dessa ausência, no processo de realização do filme, e trabalhar com ela?

C.B.: Com relação à Marianne, filmei de uma maneira bem caseira, eu mesma fazendo tudo. O projeto do filme estava incipiente. Tinha um pequeno gravador de áudio e consegui uma câmera emprestada. Gravei uma entrevista com a Marianne, umas imagens de Estocolmo. Parava a câmera e ficava lendo as cartas em alguns lugares, parques, ruas, que eu identificava nas cartas. Depois é que comecei a trabalhar mais pra valer no projeto. Foi quando tive uma conversa com meu pai, meus tios, e disse “Cara, vou fazer um documentário”. Com relação ao meu pai, dentro do filme, é engraçado você falar da “ausência presente” porque, pra mim, é isso mesmo, a ausência do meu pai jogou um holofote sobre ele, é uma ausência que brilha.

A.F.: Seu pai não queria dar entrevista para o filme e sua avó já tinha morrido. Temos aí lacunas e silêncios. Ao mesmo tempo, havia o material de arquivo sobre os dois, com imagens e depoimentos dados pelos dois. Como foi a primeira busca por essas imagens do passado, o que te mobilizou nesse início já lacunar?

C.B.: O projeto começou com uma ideia de busca no passado, de estar atrás de vestígios do que aconteceu. Minha avó já não estava mais aqui, meu pai

não queria me dar depoimento, então tinha que ir atrás de antigos depoimentos. Isso norteou os meus primeiros filtros em relação à busca de arquivos, no sentido de só buscar os que tinham diretamente a ver com a minha família. Eu não queria uma manifestação qualquer, mas aquela que a minha avó discursava, não queria a chegada dos exilados de maneira geral, mas a chegada do meu tio e do meu pai. No meu caso, o encontro com a Marianne foi um gatilho, o momento em que o sentimento e a ideia viraram um projeto, uma necessidade. E o segundo encontro, depois da Marianne, foi com consultores, mestres, cineastas que encontraram o projeto por meio de um edital e escolheram ele. Estava muito cru. Mas ganhei o Edital “Histórias que ficam”, um edital maravilhoso porque era junto com um laboratório de acompanhamento da produção. Lanço o filme em 2019 e credito muito a esse Edital porque teve um acompanhamento de 2 anos. Tive encontros com pessoas importantes para o projeto, como João Moreira Salles. Ele estava fazendo *No intenso agora* (2017). Quando conversamos, ele me contou do filme, do processo de montagem e acabou virando uma pessoa a quem eu recorria quando entrava em crise sobre o rumo do meu filme.

Patrícia Machado: Esse diálogo do João te encorajou para que você investisse em um filme mais subjetivo, que narrasse em primeira pessoa?

C.B.: Muitas coisas em mim já tinham se transformado porque esses laboratórios traziam sempre coisas, opiniões diferentes, mas também coisas que se repetiam e que tinham a ver com a ideia de que eu precisava definir o meu lugar no filme enquanto personagem. Até então, eu tinha uma presença incontornável no filme porque a minha voz estava ali desde o início por conta da estrutura epistolar que marca o projeto. Porque o gatilho do filme foi o encontro com essas cartas! Inclusive tinha uma estrutura ainda mais radical porque, durante muito tempo, o filme foi endereçado ao meu pai, como se fosse uma carta para ele. A minha voz *off* estava muito presente. E ainda havia

o fato da Marianne não querer me dar entrevista. Sofri desse mal, ninguém queria me dar entrevista!

Patrícia Cunegundes: E como foi a construção da narração em primeira pessoa já que você tem vários materiais: o seu material de família, tem as cartas e o material de imprensa, esse *clipping* que a sua avó fazia dela. Como foi o processo de montagem para que o filme não se tornasse algo egocêntrico. São muitas as Carol —a diretora, a personagem, a filha, a neta—.

C.B.: É interessante porque desde os primeiros exercícios, havia a minha voz que lia a carta da minha avó, mas a gente começou o filme assim: quanto menos “eu” melhor. Sabia que em alguma medida era inevitável porque teria que ler as cartas. Cheguei a pensar em chamar uma atriz que trouxesse essa coisa da mulher mais velha, já que eram as cartas da minha avó, mas desisti. Só que aí havia o silêncio do meu pai... porque esse silêncio... Durante muito tempo pensei que ia convencer meu pai a falar porque era muito próxima dele. E a gente teve muitas conversas nesse sentido até eu realmente me convencer de que não teria esse depoimento e aí foi um divisor de águas. Deixou de ser um filme sobre a minha avó. Foi quando entendi que seria um filme sobre esse silêncio. Um outro ponto importante é que esse filme lidou com muita escassez de material. Isso é uma coisa tão rara hoje em dia, em geral, o problema é o excesso de material filmado. No filme, a gente tinha um HD que, se chegou à 40GB de material, foi muito. Tinha o material da viagem da Suécia que tinha filmado a partir do edital “Histórias que ficam”, tinha entrevistado a Marianne, tinha ido à Anistia, tinha entrevistado Thomas Hammarberg⁶ e filmado os materiais lá da pasta. A Anistia tem uma pasta com todo o caso do meu pai. E tinha umas filmagens em Estocolmo. Tinha também algumas imagens em vídeo, o arquivo em vídeo da chegada do meu pai na Suécia, o arquivo em vídeo do discurso da minha avó na Cinelândia, o arquivo em vídeo da chegada dos exilados, que era o arquivo público da [emissora Rede] Globo.

⁶ Thomas Viktor Asmund Hammarberg, diplomata sueco e ativista pelos Direitos Humanos.

A.F.: Queria que você falasse das imagens que foram feitas especificamente para o filme: de celas, muros. Aquelas que vão preenchendo as lacunas da imaginação, não só do espectador, mas da diretora, que é também filha e neta. São imagens que evocam aquelas que estão ausentes dos arquivos —públicos, institucionais, privados—, aquelas que sinalizam para a escassez de material mencionada por você.

C.B.: Durante muito tempo, na Ilha de edição, tinha essa voz dirigida ao meu pai. Era uma voz *em off* com uma imagem *black*. Inicialmente, a gente cobria ela com os arquivos da época. Eles estavam lá de forma ilustrativa. A gente sabia que não queria isso, mas esses arquivos iam cobrindo a minha voz. Comecei então a pegar meu celular e a filmar frestas, buracos, muros... coisas que sentia falta pra cobrir essa parte mais pesada das cartas que falava do período que minha avó esteve sem contato com o meu pai na prisão. Ela ficava imaginando tudo que ele estaria vivendo. Porque as cartas têm uma certa curva dramática. Isso é muito interessante do ponto de vista fílmico. Elas começam com uma aflição grande da minha avó mas, ao mesmo tempo, são formais porque ela tava falando sem interlocutor, mandando cartas pros “organismos” internacionais. Depois as cartas são para Marianne. Ganham intimidade e o caso do meu pai vai permanecendo no tempo, o que torna tudo mais dramático.

A.F.: O filme começa com os arquivos da Suécia falando da história do Brasil, da ditadura e me lembro de sentir um certo desconforto. Ver nossa história narrada em língua estrangeira. Outro aspecto do início que queria que você comentasse é que você endereça uma carta ao seu pai e o seu pai responde à carta, contando a história ótima do cabelo comprido. A resposta dele para você acontece nos primeiros minutos do filme e é afetiva. Ao longo do filme, porém, o silêncio e a ausência dele vão crescendo. E crescem à medida que sua avó se torna uma pessoa

pública. Como se a história do seu pai, de alguma forma, tivesse sido roubada pela sua avó. Quando ele volta do exílio, a história dele já está pronta e ele nem teve o direito de narrar. O silêncio vai crescendo. Mais pro final, seu pai aparece dando depoimentos em diversos outros filmes e a gente entende que há uma negação de aparecer como personagem no seu filme. Faz sentido?

C.B.: Tudo o que você falou faz muito sentido. O arquivo da Suécia no início tinha uma intenção. Essa visão estrangeira é literalmente a visão da minha avó. Isso porque essa reportagem foi detonada a partir do discurso da minha avó, gritando aos quatro ventos "Olha aqui, olha o caso do meu filho"! O que chamou a atenção da imprensa internacional que então fez essa reportagem e outras. O discurso dela fez a Anistia adotar o caso do meu pai. Então ela foi a narradora da história dele. Foi no colo dela que eu ouvi as histórias do meu pai. Ele nunca gostou de contar as histórias dele, pelo contrário. Me lembro de uma imagem que ele trouxe uma vez... ele contou que, na primeira solitária que ficou, ele não recebia talheres para comer e não recebia papel higiênico pra se limpar. Então ele tinha que ter inteligência e atenção ao usar as mãos: cada mão funcionava pra uma coisa e aquilo mantinha a mente ativa. Às vezes ele trazia imagens que eram muito emocionantes e que me impactaram demais. Muito diferente da minha avó que gostava de contar essas histórias de outro modo. Mas as coisas são complexas numa relação pai e filho, não é preto no branco. Então ele me respondeu o email e eu coloquei isso lá no início. Fiquei feliz de receber a resposta dele que me orientou na minha ida à Suécia. Então fiz questão de colocar isso no início e elaborar essa construção do silenciamento. Este início é um prólogo, a única comunicação com meu pai. A partir dali, já aparece minha avó falando "Eu sou Iramaya Benjamin, eu sou mãe do César e do Cid" e ela vai contando a história do jeito que contava para mim, pros meus irmãos e primos. Inclusive, começa o filme com esse acontecimento do sequestro do embaixador americano por exemplo, que não envolve diretamente meu pai. Meu pai já estava com o Lamarca no sertão da

Bahia. Mas isso é o estopim pra minha avó entender de que lado ela estava. Foi quando o MR8, movimento do meu tio —Cid Benjamin, jornalista e político, preso e depois exilado no período da ditadura—, pediu ajuda da minha avó e ela ativamente deu apoio a uma ação política, o sequestro do embaixador. Então o filme começa por aí, porque é a narrativa da minha avó. Tem um exercício de seguir a visão dela e o jeito como ela me contava para depois desconstruir tudo.

P.C.: Carol, queria que você comentasse como foi construir a linha temporal e narrativa do filme.

C.B.: Existe uma certa cronologia. Primeiro minha avó era mãe, a anistia deu para ela esse lugar de militância, então tinha essa bandeira: a promulgação de uma anistia e a sua luta. E depois que eles voltam do exílio é que começa o vazio existencial dela. As cartas trazem para esse lugar e aí é que entro no filme em primeira pessoa. Peguei um material de arquivo meu, que filmei sem pensar pro filme, porque tive a felicidade de ter uma Super 8 no nascimento do meu primeiro filho. Tinha em casa rolinhos que revelei anos depois. E aí essa terceira parte do filme foi a última coisa que construí. Eu retomei uma pesquisa de arquivos já não com a premissa de trabalhar só com materiais que traziam os personagens da minha família, mas que buscavam os discursos oficiais que se referiam à lei da anistia, a escolha pela promulgação da lei pelo [ex-presidente João] Figueiredo, onde ele fala da política de silenciamento, depois a promulgação da constituição e depois a abertura da Comissão [Nacional] da Verdade. Foi essa camada de arquivos que chegou nesse último momento, quando entendi que esse não era um filme dirigido ao meu pai. Esse entendimento veio a partir da ascensão do [atual presidente Jair] Bolsonaro. Porque quando ele vem com o discurso pelo *impeachment* da [ex-presidente] Dilma Rousseff em abril de 2016, o [Coronel Carlos Alberto Brilhante] Ustra já estava no filme como personagem que fazia uma certa dicotomia com a da

minha avó. Eles eram duas figuras que queriam falar sobre o passado sob prismas absolutamente opostos.

P.C.: Ainda hoje rever o discurso de Bolsonaro no congresso pelo *impeachment* da ex-presidente Dilma causa um terrível mal-estar.

C.B.: Esse discurso foi um marco. Foi quando eu participei do meu último laboratório na Suíça, o *Visions du Réel*, o único que fiz fora da América Latina. Ali eu entendi como a ditadura latinoamericana era vista. E ali entendi que eu era um personagem do filme, porque essa história me atravessa. Os militares foram vitoriosos em tudo e a lei da anistia era deles. Mas que talvez pelo trabalho de intelectuais e políticos, existisse um imaginário de que aquele tempo foi negativo e que a gente queria a democracia. Isso estava no filme.

P.M.: Lembro que na época da pesquisa que realizei para o filme nós selecionamos as imagens desse discurso do Bolsonaro. Por que você acabou não usando esse material?

C.B.: Em um momento até curto eu trouxe esse discurso horroroso. Depois eu tirei a imagem e o áudio também saiu. Eu cito esse depoimento nas cartelas, e como ele já tá na nossa cabeça a gente tem a sensação de que está sendo falado. Mas ali foi o divisor de águas. Agora eu entendo que aquilo faz parte da minha vida e consigo me imaginar como personagem, como sujeito dentro do filme. Foi quando eu entendi que o filme não era mais dirigido ao meu pai. Na noite da eleição do Bolsonaro, comecei a escrever uma carta pros meus filhos. Tentei deixar um testemunho e falar que isso que está acontecendo eu não consigo explicar. Fui pelo caminho da minha avó, de querer falar, explicar. E ali não tem mais explicação. Foi quando o filme fechou. E foi a partir da eleição do Bolsonaro que me coloquei como personagem e fiz essa separação dentro do filme. No primeiro e segundo ato, estou como filha, e no terceiro, apareço como filha e como agente de busca, dessa busca.

P.M.: O silenciamento familiar cruza com o silenciamento histórico que é o silenciamento do Brasil. O filme trabalha essa questão na montagem com dois tipos de arquivo com discursos diferentes sobre a memória do Brasil. Há, por um lado, o sonho de Ulysses Guimarães, a Constituição de 1988 e tudo o que ela representa em termos de democracia, representatividade e abertura política. Há Dilma Rousseff falando durante a abertura da Comissão Nacional da Verdade, se emocionando e sendo aplaudida de pé. Por outro lado, existe o Arquivo do ex-presidente João Figueiredo —"O ideário da revolução de 1964 continuará vivo através das gerações"—; os áudios do [Coronel] Brilhante Ustra, de Bolsonaro. O que esses 2 arquivos de sentidos tão diferentes apontam em termos de futuro?

C.B.: O que me norteou na escolha desses arquivos foi entender como o legado da ditadura era visto nesses momentos, então primeiro: acho que o discurso do Figueiredo pontua como o fim, porque ele afirma que o ideário [da ditadura] vai continuar presente e é dentro dessa premissa que recebemos os exilados anistiados, e logo depois tem Ulysses Guimarães falando de ódio à ditadura no congresso nacional. Meu nascimento veio no meio disso, então quis pontuar que cresci numa geração que recebeu esse discurso, o do Ulysses. Na verdade, quando entrei em contato com o arquivo do Figueiredo, lembro do susto que tomei. Foi sob essa perspectiva que os exilados voltaram para o Brasil? Então não é propriamente uma vitória...

A.F.: Você resgata uma fala da sua avó comentando a atuação dos advogados pela defesa da justiça, da democracia e do interesse público. A fala dela, ou a questão que ela levanta, é precisa: "Como assim, anistia para os militares se eles foram o braço direito da ditadura, do estado repressivo?"

C.B.: Minha avó era a mãe da anistia e ela amava esse slogan. Ao mesmo tempo, ela criticava a lei da anistia. Mas ela tinha essa bandeira, "Anistia ampla geral e irrestrita". E aí o que ela traz de argumento jurídico é: "Você só pode anistiar alguém que já foi condenado". Não existe anistia sem antes um julgamento e uma condenação. Ela coloca isso e, ainda, a ideia que não se anistiam crimes que lesam a humanidade. Não sei se todos os espectadores do filme compreendem essa discussão, que trago timidamente, mas ela tá ali. E aí foi quando eu revisei o material de arquivo, e foi a partir dessa perspectiva dos discursos oficiais como tradutores do pensamento de uma sociedade, de como a sociedade olha para esse legado da ditadura.

P.M.: E aí é interessante porque sua narração no início guia o filme e depois são as imagens que vão guiá-la. Quero dizer: na montagem dessa primeira parte do filme, você começa pela narração e vai incluindo as imagens depois. Na segunda parte, é a partir do material de arquivo à disposição que você tenta construir essa história complexa, criando uma estrutura a partir dessa linha que é o silenciamento.

C.B.: Perfeito. E nesse momento, inclusive, eu já tinha o elemento do mar. Foram dois elementos. O filme desde sempre precisava produzir imagens junto com os arquivos. Desde criança, fazia o exercício de imaginar como seria ficar enclausurada dentro de uma prisão solitária, num cofre fechado. Então meu primeiro movimento foi ir atrás disso. Meu pai é surdo de um ouvido, ele tem muitas consequências físicas da tortura. E emocionais. Ele é uma pessoa que tem dificuldade de cultivar vínculos, buscar pessoas. Eu sou a primeira filha dele então senti muito o meu pai como uma caixa preta. Então busquei fazer essa pesquisa de imagem. E entendi que queria filmar uma prisão que tivesse uma cela no modelo das que meu pai descrevia. Encontrei essa prisão desativada, com esse tipo de cela, e fiz a filmagem com o Mauro Pinheiro Júnior, filmei em 16mm. E a partir daí entendi que a prisão era esse elemento que estava presente pra representar meu pai. Faltava um elemento para

representar minha avó. E aí veio essa figura do mar, muito presente nas cartas, nas lembranças dela. Minha avó sempre morou perto do mar, tinha uma relação forte com o mar. E eu filmei o mar na perspectiva de ter espaço pra colocar as cartas íntimas dela, as cartas que trazem o vazio existencial pós batalha política.

A.F.: O mar é também um vínculo de ligação entre você, seu pai e seus filhos, não?

C.B.: Sim, neste momento final, entendi que o mar era um elemento de ligação entre mim e meu pai também. O que fiz foi trazer cor. O mar da minha avó é um mar preto e branco e submerso, a câmera está embaixo. E quando eu falo da relação com o meu pai, da minha lembrança de infância, do hábito de nadar no mar, aí já é um mar colorido, que tem esse brilho do sol, uma imagem de futuro. E depois, um pouco instintivamente, fiz essa imagem do meu filho nadando comigo. Achei que não entraria e é com essa imagem que o filme termina.

A.F.: Carol, fala um pouco mais dessas imagens de pesquisa para o filme. Nem todas as imagens do presídio são dessa prisão desativada, não? Porque a gente vê guardas e vigias em torres de vigilância, tem os presos fazendo exercícios.

C.B.: É, isso é arquivo. É muito curioso esse arquivo porque foi um dos primeiros que recebi quando ganhei o edital. Contratei a pesquisadora Julia Franceschini e ela conseguiu vários arquivos pro filme. Buscou entre os amigos da minha família, quem tinha câmera, filmava. Aí a gente tinha fotos do discurso da minha vó na Cinelândia. Nelas, a gente vê uma câmera 16mm filmando. Perguntamos pra fotógrafa quem eram as pessoas e chegamos no [Paulo] Jabur. Ele é um fotógrafo que dividiu cela com meu pai. Depois que meu pai foi pro exílio em 1976, muitos presos políticos ficaram presos ainda.

Nesse contexto, depois que meu pai não estava mais preso, a minha avó consegue entrar com o pessoal da anistia na prisão, com uma câmera Super 8, e entrega ela na mão do Jabur. Ele filmou esse material dentro da Frei Caneca, do cotidiano dos presos políticos.⁷

A.F.: Um dos momentos emocionantes é quando seu pai chega no exílio e encontra seu tio no aeroporto, o irmão dele [Cid Benjamin]. É uma explosão de afeto. Qual a origem dessas imagens?

C.B.: Eu sempre assisti a essa imagem. Essa imagem, costumo dizer, é fundante do filme. Por que? Porque era a única imagem em vídeo que eu assistia quando criança. Não tenho nenhuma foto dele jovem porque meu pai saiu de casa com 13 anos para a clandestinidade. E na clandestinidade ninguém se fotografa ou se filma. A volta dos exilados foi intensamente registrada, já tinha o CBA [Comitê Brasileiro da Anistia] acompanhando, mas meu pai voltou antes da lei da anistia, uma confusão. Porque meu pai não era um caso de exilado oficial. E aí tinha essa [fita] VHS antiga que, quando eu ia pra casa do meu pai, assistia. Era um material horrível, sem som, mas era o meu pai jovem. Era a única imagem que tinha dele jovem.

P.C.: E como foi a negociação para ter acesso ao material da tevê sueca? Muito caro?

C.B.: Caríssimo. Eu fiz uma negociação inicial em que pedia uma busca pelos nomes da minha família. Aí você paga. Não é barato porque nada na Suécia é barato pra gente, mas não é exorbitante. Eles te mandam um material em baixa resolução e falam: "Você não pode usar, só trabalhar!". Você trabalha na edição e, no final, quando você sabe exatamente a minutagem que quer,

⁷ Em outra versão que contradiz a versão de Carol, Stella Valadão —então esposa de Paulo Jabur— conta que Iramaya ajudou a divulgar estas imagens para Anistia Internacional, mas que foi ela (Stella) que entrou com uma câmera 16mm na prisão.

compra aquele material. E esse material da Suécia ficou na conta do que eu não conseguia pagar, porque chegou uma hora que eu fechei o filme e só podia lançar se conseguisse 90 mil reais. Esse valor era para pagar o arquivo sueco e uma parcela do trabalho de som. Foi aí que eu inscrevi o filme no *Festival É Tudo Verdade*. Não tinha a finalização ainda, mas o Amir Labaki selecionou o filme. Isso me fez pedir dinheiro desesperadamente para várias pessoas. Entendi que não estava pedindo dinheiro para mim, mas para o filme. Aí consegui fechar.

P.M.: E essa fala que você trouxe e que está no filme: que você não conhecia seu pai jovem. A gente queria terminar perguntando isso: ao longo desse processo todo, o que é revelado para você que era desconhecido? O que você descobre sobre seu pai, sua avó, sua família e sobre si mesma no processo de realização do filme?

C.B.: Olha, muitas coisas... eu realmente me transformei fazendo o filme. Falo de um lugar dentro da minha família e entendi um pouco essa visão da família como um tabuleiro de xadrez: na medida em que uma peça se reposiciona, todas as outras se reposicionam em função dela. E eu, de alguma forma, dentro desse núcleo mais restrito do meu pai e minha avó, tinha consciência desde o início de estar reproduzindo o lugar da minha avó. Era ela a pessoa que contava a história do meu pai em detrimento do desejo dele de se contar. Eu fiz a mesma coisa. Me dei conta disso no processo e me preparei para essa crise ética e existencial profunda. Em relação ao meu pai, são descobertas que vem retificar a descoberta que você teve ao longo de toda vida. Por exemplo, que a solitária foi uma experiência determinante na formação da personalidade dele. Meu pai saiu da solitária, mas esse estado de solidão não saiu dele. O filme me trouxe isso de uma forma marcante e dura, até. Porque meu pai ficou muito magoado comigo por esse filme.

A.F.: Como foi para ele assistir o filme? Que emoções o filme suscitou?

C.B.: Chamei meu pai para jantar quando terminei o filme. A gente convivia e continua convivendo durante esse tempo inteiro, mas não sentava para falar da vida profundamente, e muito menos tocava no assunto do filme. Isso fazia com que ele não comentasse nada da minha vida profissional, era um tabu. Era com esse filme que eu estava trabalhando, mas era um assunto que não se podia levar. Durante o jantar, tomamos duas, três garrafas de vinho, e falamos profundamente sobre tudo, e contei minhas descobertas ao longo do filme. Para minha surpresa, ele reagiu de forma natural, como quem tem todas essas questões bem conscientes. Ele fez uma opção. Meu pai é um ser muito racional. Imagina, ficou preso anos na solitária e não enlouqueceu. Ele é extremamente lúcido, controlador do próprio discurso, e me disse, tranquilamente, que fez essa opção. Foi uma surpresa. Aí falei “Pai, quero que você assista no cinema e quero que só chame quem você quiser”. Conversei com a [produtora] Videofilmes e consegui um horário na salinha do [Centro Cultural] Moreira Salles. Meu pai convidou meus irmãos. E, naquele silêncio, naquela sala, meu pai chorou o filme inteiro, foi muito forte. Vimos os 4 em lugares separados e meu pai saiu muito emocionado. Se abraçou na gente e disse que tínhamos que ficar mais junto, que o filme tinha trazido isso para ele, que queria falar mais da história dele, que queria contar mais. E a gente almoçou e foi super legal, ele ficava falando, falando. Saindo dali, não deu nem 10 dias e meu pai quase teve um infarto. Precisou colocar ponte de safena.

P.C.: A idade que ele foi preso é uma idade de formação...

C.B.: Exatamente, acho que isso ficou muito marcado num momento de construção identitária, do lado emocional. Reconheci que eu buscava um tipo de relação com meu pai, um vínculo de profundidade, que não era possível,

que nem ele tem acesso. Perdoar esse lugar que não é da vontade, do desejo, mas da impossibilidade. E mudou o meu olhar para a minha avó, completamente. Porque eu tinha esse olhar crítico do tipo “Aí, minha avó é uma dessas velhinhas que não querem sair do passado, que não conseguem olhar pra frente, que tá sempre falando da ditadura”. A minha geração foi muito desleixada com isso, sabe? E aí, nossa, comecei a olhar minha avó de outro jeito.

A.F.: A ditadura vem preencher um espaço subjetivo importante na vida da sua avó. É a ditadura que permite o nascimento de outra mulher, outra Iramaya. É durante a ditadura que ela se descobre como mulher independente, ativa, pública, que não é mais ou não é apenas esposa do coronel do exército e dona de casa. Ela diz que, quando jovem, “Meu sonho era ter vários filhos”. E, de repente, com a saída brutal dos filhos de casa, ela vai se descobrindo como mulher para além do espaço (prisão) doméstico. É uma descoberta muito difícil, sobretudo para a geração dela.

C.B.: É muito forte porque eu tinha acabado de virar mãe... essa coisa da maternidade cruza muito o filme e eu cresci com esse Graal de que minha avó era o modelo de mãe perfeita, que se sacrifica pelos filhos, que dá tudo de si. No processo do filme, comecei a ver que não era essa a mãe que eu queria ser. Queria cuidar de mim. Como é que vou querer que meus filhos sejam felizes se não sou feliz? Acho que é uma coisa da nossa geração: entender que a gente precisa se realizar, que não é só pela gente, é por eles também.

A.F.: Sim, e de algum modo, é trágica a história da sua avó. Trágica porque ela só se reconhece como uma pessoa independente, com seus próprios temores e desejos, narrando e lutando pela história do filho. O lugar subjetivo dela é narrar, narrar e narrar a saga do filho —e a dela—. O filho, por sua vez, fica sem lugar ou não encontra mais lugar...

C.B.: O título do livro de memórias da minha avó é *Ofício de mãe: a saga de uma mulher*. Pra mim é muito simbólico. É esse lugar que tá em função do outro. A mãe não é um sujeito em si, ela é mãe do outro, mulher do outro. Enfim, acho que hoje essas discussões já estão mais maduras na sociedade, mas o processo de fazer o filme foi algo que internamente me transformou muito.

* Andréa França Martins é Professora Associada no Departamento de Comunicação da PUC-Rio, atuando na Graduação e na Pós-graduação. Pesquisadora do CNPq e Líder do Grupo de Pesquisa “Imagens em Disputa” (PUC-Rio e CNPq). Co-organizadora do livro *Imagens em disputa* (Editora: 7 Letras, 2018). Curadora e diretora dos curtas da galeria Rio Cinético dentro do site *Rio Memórias*. E-mail: afranca3@gmail.com

** Patrícia Machado é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e da graduação da PUC-Rio e Co-coordenadora do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos de Cultura Visual LECV- CNPQ. Co-organizadora do livro *Imagens em disputa* (Editora: 7 Letras, 2018) e do e-book *Archives in movement: International Seminar on Archive* (ed.FGV, 2017). E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com.

*** Patrícia Cunegundes Guimarães é doutoranda em Comunicação na PUC-Rio, mestra em Comunicação pela UnB e Bacharel em Comunicação – Habilitação Jornalismo pela UFRJ. E-mail: patriciacunegundes@gmail.com.