

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO
RIO GRANDE DO SUL - FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
SOCIAL - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
TESE DE DOUTORADO

A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros
longa metragem de ficção: de 1964 a 2010

HELENA STIGGER

Dezembro de 2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
TESE DE DOUTORADO

A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa metragem
de ficção: de 1964 a 2010

HELENA STIGGER

Bolsista do CNPQ

Porto Alegre, dezembro de 2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE
DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
TESE DE DOUTORADO

A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa metragem
de ficção: de 1964 a 2010

Helena Stigger

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Tese apresentada como pré-requisito parcial
para obtenção do título de Doutor (a) em
Comunicação Social no Programa de Pós-
Graduação em Comunicação Social.

Porto Alegre, dezembro de 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S855r Stigger, Helena

A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa metragem de ficção: de 1964 a 2010. / Helena Stigger. – Porto Alegre, 2011.

280 f.

Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

1. Cinema - Brasil. 2. Ditadura Militar. 3. Tortura. 4. Militante. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.430981

Ficha elaborada pela bibliotecária Anamaria Ferreira CRB 10/1494

**A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa
metragem de ficção: de 1964 a 2010**

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Orientadora

Profa. Dra. Ieda Tucherman

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Christa Berger

Unisinos

Profa. Dra. Miriam Rossini

Prof. Dr. Carlos Gerbase

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, novembro de 2011

AGRADECIMENTO

Agradeço à minha mestra, a Dra Cristiane Freitas Gutfreind pelo caminho, desvios e questionamentos; ao Dr. Juremir Machado da Silva pelo incentivo e pela confiança e à minha família pela paciência e compreensão.

Esta tese foi realizada com uma bolsa de estudo do CNPQ de tempo integral e uma bolsa de doutoramento no Exterior da Capes. O doutorado sanduíche foi realizado na Universidade René Descartes – Paris V (Sorbonne)

*Dedico à meu pai,
que me fez descobrir o
cinema*

Resumo

A presente tese analisa a representação da ditadura militar nos longas-metragens de ficção brasileiros desde o golpe de 1964 até o ano de 2010. Evidenciamos que três elementos representam simbolicamente o governo militar: a tortura, o militar e o militante da esquerda. Partindo dessa premissa, estudamos as variações e as possibilidades de representação da ditadura militar brasileira ao longo dessas quatro décadas ao analisar o modo como esses elementos se constituem na narrativa.

Como metodologia, aplicamos a técnica de análise fílmica numa amostra de vinte e quatro filmes realizados entre os anos de 1979 a 2010. No entanto, evidenciamos que a ditadura militar tem sido representada no cinema desde o seu acontecimento, sendo assim, buscamos estudar três obras do Cinema Novo: *O desafio*, *Terra em transe* e *Os inconfidentes*. Desse modo, foi possível traçar um paralelo entre a temática desses filmes com produções posteriores à Lei da Anistia auxiliados pelos estudos sobre cinema de Jean-François Lyotard, da violência de Hannah Arendt e sobre a alegoria de Ismail Xavier.

A partir dessas análises, podemos entender que os filmes posteriores a 1979 representam basicamente os anos de chumbo ocorridos no período de 1964-1974, pois em torno de 1973, as organizações da esquerda já haviam sido desestruturadas pelo governo. Daí foi possível identificar que a tortura era uma constância nesses filmes e para retratá-la, as narrativas usaram uma estética mais convencional. Portanto, para o estudo da tortura recorreremos às teorias de Giorgio Agamben e Hannah Arendt. Para as análises sobre o torturador (militar) e o torturado (militante) nos baseamos nos estudos de Aarão Reis Filho. E, como suporte teórico nos estudos históricos sobre a ditadura militar, nos baseamos nas análises de Carlos Fico, Elio Gaspari e Marcelo Ridenti.

Palavras chaves: tortura, militante, militar, cinema brasileiro e experiência

Abstract

This thesis analyses the representation of the military dictatorship in the Brazilian fiction feature films from the military coup of 1964 until 2010. We evidence that three elements symbolically represent the military government: the torture, the military and the militant of the armed left wing. As from this premise, we studied the variations and the possibilities of the Brazilian military dictatorship representation during those four decades by analyzing how the cinematographic speech is presented on the narrative.

*The methodology used was the filmic analysis of a sample composed by twenty-four movies produced between 1979 and 2010. However, we show that the military dictatorship has been represented since its beginning on cinema. Thus, we focused on studying three titles that belong to the Cinema Novo movement: *O desafio*, *Terra em transe* and *Os inconfidentes*. Therefore, it was possible to make a comparison between these films' themes and the productions posterior to the Amnesty Law, assisted by Jean-François Lyotard's cinema studies, Hannah Arendt's violence and Ismail Xavier's allegory.*

From this analysis, we could understand that the movies made after 1979 basically represent the military dictatorship years between 1964 and 1974, because around 1973 the left wing organizations had already been dismantled by the government. Then, it was possible to identify that torture was a constant in those films, and to portray it, the narratives used a more conventional esthetic.

Keywords: torture, militant, military, Brazilian cinema and experience

Sumário

Introdução.....	12
Capítulo 1 – A representação da ditadura militar no cinema: para que estudá-la?	16
1.Construindo o corpus.....	16
1.1 O cinema como testemunho.....	16
1.2 O corpus: ditadura militar em vinte e quatro visões.....	35
Capítulo 2 – Cinema Novo: a subjetividade com força de protagonista.....	47
1. Cinema militante.....	48
1.1 O primeiro Cinema Novo.....	52
2. A ditadura no Cinema Novo – intimismo e alegoria	63
2.1 O desafio: a incompatibilidade entre projetos pessoais e desígnios da revolução	64
2.2 Terra em transe: a estética da fome chega ao cinema	80
2.3 Os inconfidentes: revolucionários de formação burguesa sob o comando do medo ..	98
3. Fim do grupo coeso.....	128
Capítulo 3 – filmografia de 1979 a 2010	133
1. Tortura.....	133
1.1 Paula e O bom burguês: a repressão da ditadura.....	139
1.2 Pra frente Brasil: inventário da violência e da tortura num país sem liberdade	142
1.3 Zuzu Angel: os porões da ditadura revelado num filme didático	166
1.4 Estado de exceção: a tortura como prática institucionalizada	185
1.5 Estado de exceção e a vida nua: a fundação de um absurdo	186
1.6 Vida nua.....	191
2. O militar.....	207
3.O militante.....	215
3.1Subjetividade.....	223

3.1.1 O desafio: o testemunho do inconformismo	228
3.2 O fanático	232
3.2.1 Violência em transe.....	237
3.3 Herói.....	241
3.3.1 Os inconfidentes: resiste o modelo do militante ideal	245
4. A representação da ditadura militar no cinema	247
Apontamentos finais	251
BIBLIOGRÁFICA.....	258
Anexos	271
Corpus	272
Siglas.....	277
O desafio: a cena censurada	278

Introdução

O presente estudo intitulado de **A representação da ditadura militar no cinema brasileiro longa metragem de ficção** visa investigar a representação da ditadura militar nos filmes brasileiros. Para isso, seguiremos nossas análises utilizando uma amostra de vinte e quatro filmes que compreende os anos de 1979 a 2010. São eles: *Paula, história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979); *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1982); *Extremos do prazer* (Carlos Reichenbach, 1982); *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1983); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1983); *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985); *Besame mucho* (Francisco Ramalho Jr., 1987); *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1987); *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994); *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1995); *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999); *Benjamin* (Monique Gardenberg, 2004); *A dona da história* (Daniel Filho, 2004); *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005); *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006); *1972* (José Emílio Rondeau e Ana Maria Bahiana, 2006); *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007); *O ano que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2007); *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2008) e *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010).

Desse modo, nosso objetivo é propor uma análise da forma pela qual a ditadura militar é representada em diversas obras e identificar suas diferenças. Sabendo que o governo militar também era mostrado no cinema desde sua instalação, em 1964, nos propomos a fazer um contraponto entre os filmes do corpus com o Cinema Novo, em especial, as obras: *O desafio*, *Terra em transe* e *Os inconfidentes*. Assim, buscamos identificar as diferenças estéticas e temáticas ao longo desses quarenta e sete anos de representação da ditadura (1964-2010).

Portanto, no primeiro capítulo, descrevemos o tema dessa tese, as motivações que nos orientaram para sua realização. Também apresentamos nossos objetivos, a

metodologia e mostramos a trajetória que percorremos para a formação do corpus. Desse modo, no primeiro momento, estudaremos a relação do cinema com a experiência e o testemunho auxiliados pelas teorias de Walter Benjamin e Márcio Seligmann-Silva. Logo, mostraremos a construção do corpus e a formação das categorias de análise.

No segundo capítulo, abordamos os filmes sobre a ditadura militar produzidos entre os anos de 1964 e 1979 analisando três obras: *O desafio* (Paulo Saraceni, 1965) *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Nossa maior dificuldade foi definir o que seriam filmes sobre a ditadura militar, pois esse governo ficou vinte e um anos no poder e, nesse período, muita coisa aconteceu. E, é natural, perante um regime repressivo, a arte, e não só o cinema, dialogar com a política contemporânea. Então, propusemos aqui uma resolução para o problema: percebemos nos filmes que queriam representar a ditadura militar a presença de três elementos: a tortura, o militar e o militante. Consequentemente, escolhemos analisar obras que tivessem, pelo menos, dois desses componentes. Mas, se o tema da tese é estudar **a representação da ditadura militar nos filmes longa metragem de ficção brasileiro**, a nosso ver, seria um grande equívoco ignorar narrativas tão expressivas sobre o tema como os do Cinema Novo só porque essas ainda não haviam adotado os personagens em questão. Portanto, assumimos a exceção no capítulo dois.

A segunda questão que norteou o desenvolvimento da estrutura do segundo capítulo refere-se também ao Cinema Novo. É amplamente conhecido que existem muitos trabalhos críticos e acadêmicos sobre o Movimento. Cremos que foi o período mais estudado do cinema brasileiro e não é nenhuma novidade associar o filme *Terra em transe*, por exemplo, à política. Além disso, essa grande variedade de escritos sobre o assunto exige do pesquisador um longo trabalho prévio de reconhecimento para ser possível contribuir com algo novo. Então, a conclusão mais evidente é de que não seria necessário resgatar o Cinema Novo na tese. Mas, por outro lado, ao excluir os filmes de Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni estaríamos sonhando, em nossa tese, a representação de uma importante etapa do trajeto percorrido pela ditadura militar desde o ano de 1964 até os dias atuais. Sendo assim, também abdicaríamos de ilustrar o marcante contraste estético entre as obras. Portanto,

assumimos o desafio de trazer para nossas análises o Cinema Novo no segundo capítulo com o intuito de estudar, unicamente, a representação do governo militar. Como auxílio, diante de tantos autores, optamos por aqueles que se adequavam ao nosso objetivo.

Ainda, gostaríamos de comentar sobre um terceiro problema de pesquisa que se apresenta para a tese. Estamos cientes das diferenças de contexto entre os filmes produzidos nas décadas de 1960 e 1970 para os mais atuais. Mas, mesmo assim, achamos interessante compará-los, pois, como sublinhou Oricchio, o Cinema Novo foi canonizado na filmografia brasileira. Assim sendo, é natural estabelecer um diálogo estético e temático entre o cinema contemporâneo com essas obras, hoje, “clássicas”. Portanto, quando apontamos a violência em *Terra em transe* no segundo capítulo, por exemplo, é lógico que não esperamos que outro cineasta faça exatamente o mesmo, muito menos em outra época. Glauber Rocha é uma figura impar na filmografia brasileira. Mas, podemos sim nos apropriar do seu cinema para evidenciar a trajetória da violência nos filmes sobre a ditadura militar a partir de *Terra em transe*. Nesse caminho, o objetivo é evidenciar os múltiplos retratos sobre o governo militar e compreender se existe nas obras posteriores a 1979 uma inventiva estética que está além de um filme histórico didático e descritivo.

Em síntese, vamos dar continuidade ao estudo da representação da ditadura no terceiro capítulo que compreende os filmes produzidos de 1979 até 2010 e as questões que serão apontadas no capítulo anterior, como a violência em *Terra em transe*, o intimismo do protagonista Marcelo em *O desafio* e o modelo de militante ideal em *Os inconfidentes*, serão retomadas no terceiro capítulo dessa tese quando analisamos a categoria do militante da esquerda. Em outras palavras, o terceiro capítulo será estruturado da seguinte forma: num primeiro momento, nos concentraremos no estudo de duas categorias, a tortura e o militar. Depois, na análise do guerrilheiro, nossa terceira categoria, retomaremos as questões evidenciadas nos filmes do Cinema Novo para fazer um contraponto com as narrativas produzidas após a Lei de Anistia.

Também identificamos que os filmes posteriores a 1979 tendem a mostrar como funcionava essa engrenagem do governo destacando, em sua maioria, a tortura. Assim, compreendemos que, nos filmes, a tortura parte de uma complexa rede de repressão política que está representada em cenas como: empresários que financiam os órgãos de

repressão, médicos presentes em sessões de tortura, corrupção no sistema judiciário, telefones grampeados, imagens de militantes pichando “abaixo a ditadura”, funcionários do DOPs gravando algum evento e suicídios de militantes de esquerda. Portanto, auxiliados pelos estudos de Hannah Arendt e Giorgio Agamben, buscamos estudar a importância de evidenciar a tortura no cinema brasileiro sobre a ditadura militar. Nesse contexto, também analisaremos como a tortura é mostrada num filme mais convencional como *Zuzu Angel* e como o sistema repressivo da ditadura militar dialoga com a formação da vida nua hoje na sociedade brasileira no filme *Quase dois irmãos*.

Em relação à caracterização do militar, vamos analisar como esse personagem é mostrado nos filmes e verificar se ele é, de fato, representado sempre da mesma maneira como um ser perverso que vive à margem da sociedade brasileira. Dessa forma, vamos estudar o filme *O que é isso companheiro?* que procurou humanizar o torturador.

Já o militante será trabalhado a partir de três categorias: a subjetividade, o herói e o fanático. No primeiro momento, buscamos compreender o modo como a subjetividade do guerrilheiro é construída nos filmes através da identidade desse personagem. Compreendemos que havia uma necessidade de refutar os valores pequeno-burgueses, assim como percebemos as dificuldades de ficar escondido num aparelho sem o convívio social. Com a categoria do herói, seguiremos nossos estudos buscando identificar como alguns filmes constroem uma imagem heróica para os guerrilheiros, em especial na obra *Lamarca*.

Por fim, cremos que a partir do estudo do Cinema Novo e dos filmes posteriores ao ano de 1979, essa tese realizará seu objetivo que é compreender como o cinema brasileiro de ficção tem representado a ditadura militar brasileira.

Capítulo 1 – A representação da ditadura militar no cinema: para que estudá-la?

1. Construindo o corpus

1.1 O cinema como testemunho

Em 1964, os militares tomaram o poder. No lugar do presidente deposto João Goulart, instalou-se uma junta militar que logo seria substituída pelo primeiro presidente do golpe: Castelo Branco. Ali se iniciou um dos períodos mais repressivos e violentos da história da política brasileira, a ditadura militar, que se manteve no poder até 1985. E, hoje, assistimos dezenas de filmes, programas de televisão e narrativas literárias que asseguram que essas atrocidades não serão facilmente esquecidas. São imagens de tortura, assassinatos, estupros, espancamentos: sobretudo, cenas de crueldades.

No esforço de compreender a crescente preocupação em representar fenômenos políticos como esses, Andréas Huyssen (2004) escreve *Seduzidos pela memória*, na qual evidencia que, a partir de 1980, o foco de representação midiática transferiu-se do futuro para um passado recente. Huyssen observa que esta mudança ocorreu devido à fragmentação e intensificação da imagem, com a crescente velocidade dos meios de comunicação e o acesso a um grande número de informações, logo, a preocupação atual concentrou-se em preservar a memória. Entretanto, os eventos resgatados e ilustrados por imagens não têm a única intenção de preservar a memória, mas funcionam, ao mesmo tempo, como uma forma para se pensar o presente. Exemplifica Huyssen, o Holocausto é recontado, muitas vezes, para metaforicamente falar de um problema contemporâneo. Dessa forma, o passado é reiterado para os temas da atualidade.

Por outro lado, o passado pode ser representado para ser falado, pensado, sentido e compreendido. Através do estudo de três obras do autor Siegfried Kracauer, *L'Histoire; Theory of filme: the redemption of physical reality* e *De Caligari a Hitler*, Cristiane Gutfreind, no artigo *Kracauer e os fantasmas da história – reflexões sobre o cinema brasileiro* (2008), busca compreender a atenção que a filmografia brasileira, nestes últimos anos, tem reservado à produção de filmes sobre a ditadura militar. Ela entende que é comum os realizadores usarem o cinema como arte

representativa que procura desvendar os acontecimentos presentes, feito os Estados Unidos quando levam o terrorismo a suas telas, ou ele busca entender o passado, como fazem os alemães quando abordam o Holocausto. Na interpretação de Gutfreind, “a relação de cinema e realidade para Kracauer é da ordem do testemunho, no sentido de que o cinema registra aspectos já vistos para revelar aquilo que não é compreensível de imediato” (GUTFREIND, 2008, p.5). Portanto, se o cinema, nos termos de Kracauer, é um sintoma de algo que no momento não pode ser compreendido pela sociedade que o produziu, ele torna-se necessariamente um registro conflituoso de imaginários coletivos. Agora representados, sentimentos, recalques, ressentimentos e culpas estão corporificados em objetos maleáveis de interpretação.

À luz de seus pressupostos, Gutfreind aponta as razões dessa quantidade de produções cinematográficas brasileiras sobre a nossa ditadura. Conforme a pesquisa *A Representação da Ditadura Militar nos filmes brasileiros*¹, de 2002 a 2007, foram produzidos, entre documentários e ficção longa metragem, vinte e um filmes nacionais sobre a ditadura militar. Sem dúvida, foi um período duro da história, em que a censura, a intolerância e o desrespeito à dignidade humana reinaram. E esses filmes são fundamentais para a formação de uma memória coletiva do país. Além disso, eles mostram para os jovens que não vivenciaram a ditadura os perigos do regime autoritário. Em vista dessas razões, fomos motivados a estudar o modo como o cinema tem ilustrado a ditadura militar.

Para o nosso presente propósito é fundamental entender de que maneira o cinema tem contribuído para a formação crítica da sociedade. Ao analisar esses filmes, cumpre saber o contexto e o papel desempenhado pela arte no Brasil contemporâneo, pois mesmos os filmes mais antigos sobre a ditadura militar, são vistos e revistos na atualidade.

¹ A pesquisa *A Representação da Ditadura Militar nos filmes brasileiros*¹, tendo como proponente a Dra Professora Cristiane Freitas Gutfreind, tem como objetivo analisar as diferenças estéticas da representação da ditadura nos filmes longas metragens de ficção e documentário realizados em diversos períodos que compõem quatro fases da cinematografia brasileira. (Cinema de Diálogo, A Crise, A Retomada e a Pós Retomada). Desta forma, a pesquisa concentra-se em estudar como o cinema brasileiro tem construído uma memória sobre a Ditadura Militar, instigando a refletir sobre a própria noção de representação e as diferenças estéticas das diversas obras.

Para Walter Benjamin o mundo moderno foi marcado pelo fim da experiência e para Jean-François Lyotard, os discursos que orientavam a modernidade como a crença no progresso e o desenvolvimento da ciência estão em desuso. O fim da experiência significa a impossibilidade de repassar para novas gerações uma prática do passado. A descrença nos metadiscursos culmina numa crise de legitimação que leva a um relativismo radical. Diante dessas circunstâncias, estudar a representação da ditadura militar contribui para identificar como o cinema auxilia numa construção de uma memória coletiva e, também, nos ajuda a entender como um filme, dentro do contexto social atual, sobrevive ao relativismo e retrata uma ética na estética.

Conforme Benjamin (1986), a morte costuma ser um espetáculo público onipresente nas praças, nas ruas e nas casas e, devido a um crescente processo de higienização, a morte passou a ser temida e foi excluída dos espaços comunitários. No entanto, a morte concedia ao moribundo uma autoridade, pois somente com sua proximidade, o homem era capaz de repassar a própria vida em memória e, a partir dela, transformar a experiência em sabedoria.

O mundo já não é mais um espaço de experiências e as narrativas dos mais velhos tendem a se tornarem obsoletas perante as rápidas transformações do meio social e econômico. Mas, adverte Benjamin, o homem ainda tem acesso à experiência. No entanto, hoje, o indivíduo está imerso num emaranhado de estímulos e o resultado dessa exposição leva à fadiga. Torna-se, agora, compreensível a incapacidade do sujeito de reproduzir em narrativa oral suas vivências de luta na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Pois, em meio a tantos acontecimentos atroz como a inflação, a fome, a imoralidade e a violência, só resta ao homem o cansaço. Segundo a teoria de Benjamin, é de se esperar, portanto, que diante da exaustiva vida moderna, permeada de rápidas transformações sociais, o homem privado da experiência procure um sentido para sua vida:

Pobreza e experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo decente possa resultar disso (BENJAMIN, 1987, p.118).

No texto *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987), Benjamin descreve a inaptidão que o homem moderno tem em narrar um fato, cristalizando, desse modo, o vigor persuasivo já articulado em dois textos anteriores: *Experiência e pobreza* e *Crise do romance* (1987). No percurso dessa elaboração, Benjamin retoma a constatação de que a experiência está em vias de desaparecer na sociedade contemporânea. No entanto, neste último texto, o autor defende seu ponto de vista de maneira mais ilustrativa, apresentando ao leitor dois personagens essenciais para a reprodução das narrativas: o camponês e o marinheiro. O primeiro dispõe do ócio para ouvir e reproduzir as narrativas e o segundo leva as histórias para além das fronteiras territoriais. Assim, munidos por estas duas figuras, as populações asseguravam por gerações e gerações as sábias narrativas épicas. Entretanto, essa prática está se encaminhando para a extinção. O elemento primordial da narrativa era a sabedoria. Através de um conselho, que estava muito mais interessado em sugerir do que em delimitar uma única resposta satisfatória, as narrativas se construía e se reproduziam. Em especial, na oralidade do camponês, que dispunha do tempo e do marinheiro, que retinha o espaço.

Por princípio, as narrativas são baseadas em descrições, o narrador não inaugura um sentido, mas apenas se atém em narrar as travessuras do herói. Por força dessa tradição, a narrativa torna-se uma obra aberta para a interpretação de cada ouvinte e, à medida que se reproduz, soma-se a ela uma nova camada. Conforme Benjamin, é na narrativa épica que culminam todas essas reproduções da experiência. No que concerne ao romance, a sabedoria desaparece. O romance tem suas origens na Antiguidade, mas seu desenvolvimento pleno só foi possível com a evolução técnica da sociedade burguesa. É compatível com o rápido desenvolvimento da técnica e as subsequentes transformações do mundo social, a perda da referência das gerações anteriores. Desse modo, o indivíduo, ao mesmo tempo em que é exposto a acontecimentos atroz como a guerra, perde seu marco referencial da tradição na narrativa oral. Portanto, ciente da impossibilidade do acesso à experiência, o homem moderno procura no romance um sentido para a sua vida. Nas palavras de Benjamin:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão. O homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém (BENJAMIN, 1987, p.54).

O romance se caracteriza por um tipo de literatura escrita que incorpora a informação na sua estrutura. Ademais Benjamin afirma que “essa forma de lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos”. (1987, p.202) Nesse contexto, é interessante apontar uma evidência que o autor verifica na substituição da narrativa épica para o romance. Pois, salienta o autor, o caráter da informação é sua “verificação imediata”, ou seja, o romance, que tem a informação como sua característica principal, precisa dizer algo aos leitores que seja coerente com um lugar e um tempo específico. Por outro lado, a narrativa épica era construída a partir de histórias extraordinárias. Daí resulta sua sabedoria e sua atemporalidade. O romance é uma obra fechada, o autor dá o sentido para o texto. O leitor lê e toma essa acepção para a sua vida. Mas, no que se refere à obra épica:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renunciar às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilações se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro (BENJAMIN, 1987, p.204).

A análise até aqui esboçada, sustentada na teoria de Benjamin, assinala o fim da experiência perante a rápida mudança social, tecnológica e econômica do mundo ocidental após a Primeira Guerra Mundial. A partir de Benjamin, podemos entender que a relação da experiência, assim como a percepção da arte, está pautada numa nova

configuração. Para o desenvolvimento deste raciocínio, novamente nos reportamos aos estudos de Benjamin, a fim de evidenciar o modo pelo qual o cinema brasileiro está se estruturando para repassar a experiência histórica da ditadura militar.

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1984), Benjamin evidencia que, na época da reprodução, a obra de arte perdeu sua característica de única. Logo se tornou impossível a marcação de sua história a partir das transformações de um único exemplar ao longo do tempo. Assim, com a perda da unicidade da obra e sua possível atualização em cada reprodução, ocorre um deslocamento da tradição, ou seja: os movimentos de massa inauguram uma nova relação com a arte que não é mais pautada pela caracterização da obra como um objeto sagrado, situado num tempo e espaço determinado. E dessa correlação entre a obra de arte e a reprodução surgem consequências. Primeira, é a necessidade que as massas sentem em aproximar-se à obra de arte. Disso resulta a reprodução. Dessa forma, a distância necessária para a contemplação da arte é aniquilada. Segunda consequência, deslocada da tradição, a obra de arte perde seu caráter mágico obrigando uma mudança na percepção.

Nessa nova maneira de nos relacionarmos com a arte na era da reprodutividade, Benjamin atribui um papel primordial ao cinema. Esse, segundo o autor, tem na sua própria essência o cálculo da reprodução. Para ser pago, um filme precisa atingir um público massivo: logo, a reprodução em larga escala é uma característica calculada e decisiva para sua existência. Portanto, cessado o antigo modo ritualizado da arte, institui-se uma nova percepção da mesma. No centro desse pensamento, o cinema torna-se o representante dessas mudanças.

Apropriando-se de dois personagens, Benjamin nos mostra a natureza do cinema: o pintor e o cineasta. Na pintura, é necessária a longitude e a observação do objeto para a reprodução. Após esse exercício, o pintor cria na tela a realidade que vê ou imagina. No cinema, o princípio de sua linguagem está baseado na montagem de planos e na construção dos mesmos através de escolhas técnicas tais como o posicionamento e ângulo da câmera, iluminação e outras. Assim, diferentemente do pintor, o cineasta não apenas observa a realidade mantendo uma distância, mas a recria artificialmente.

Perante essas teorias aqui expostas, nos parece evidente que a finalidade do cinema é buscar um meio de sobrevivência da obra aberta. Portanto:

Aqui intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações estreitas (BENJAMIN, 1987, pp.189-190).

Em conformidade com o pensamento de Benjamin, podemos entender que há uma nova maneira de construção e reprodução das experiências e essa mudança não implica necessariamente o caminho do seu aniquilamento. No caso da pesquisa que nos ocupa, o emprego sistêmico da representação da tortura nos faz questionar quais os recursos que o cinema está utilizando para manter a experiência histórica.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2005), Benjamin descreve o cinema como uma arte que evidencia os fragmentos do nosso cotidiano. E, ao expor esse retrato minucioso da nossa realidade, o cinema trabalha com o trauma, pois ele mostra coisas que são imperceptíveis à visão humana. Nas palavras do autor, “com a sua luz de uma frequência inusitada, o cinema revela um acúmulo de catástrofes nos locais onde costumamos ver, na nossa vigília, uma bela realidade”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.28) Assim, Seligmann-Silva observa uma atualização na teoria de Benjamin aplicado ao cinema. Segundo esse primeiro autor, se o desenvolvimento da técnica levou ao Holocausto, hoje a arte se emancipou da mesma, “a arte pós-Auschwitz tendeu a exacerbar esse movimento de explicação do real traumático que passava por uma denúncia da técnica – denúncia essa que Benjamin reconheceu na sua época na própria arte cinematográfica”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.28) Então, para Seligmann-Silva, o cinema seria a vingança do desenvolvimento tecnológico, pois ele é técnica, mas uma técnica atualmente utilizada para mostrar as catástrofes do século XX. Conclui o autor: “Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e

estética da representação”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.43) Essas obras que expõem os corpos, as secreções e o grotesco fundam uma arte da dor e, dessa forma, elas testemunham os traumas.

Tendo por alicerce, primeiro a teoria de Benjamin e, depois, a interpretação da mesma feita por Seligmann-Silva, cabe a nós investigar como o cinema brasileiro está esteticamente formulando uma representação da ditadura militar que sobreviva para a experiência. Pois, pensamos que hoje é um desafio para a arte produzir uma obra que se destaque entre tantas outras que falam sobre o mesmo tema: o sofrimento.

No livro *O discurso cinematográfico* (2005, pp.27-39), Ismail Xavier descreve o que seria uma narrativa clássica. Os planos são construídos nos formatos: *close-up*, primeiro plano, plano americano, plano médio e plano geral. A montagem é orientada para que o espectador não sinta a passagem de um plano para o outro e as ações dos objetos e atores são elaboradas para que um movimento de um ator num plano anterior coincida no outro plano. Como esses recursos já foram utilizados desde a infância do cinema, o espectador está habituado a esse tipo de montagem. Os cortes de um plano mais aberto para outro mais fechado, por exemplo, permitem mostrar, em uma mesma cena, o detalhe de uma ação ou de uma parte do cenário. É justamente esse recurso que melhor diferenciou o cinema do teatro. Conforme Xavier, essas regras de equilíbrio “e compatibilidade, em termos de denotação de um espaço semelhante ao real, (produzem) a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi captá-la” (2005, p.33).

Ainda, para Jacques Aumont e Michel Marie (2003, pp.54-55), cinema clássico é uma obra cinematográfica que procura recriar uma impressão de realidade utilizando elementos estéticos padronizados pelo cinema industrial americano: “montagem em continuidade, centralização figurativa no plano, convenções em relação ao espaço e ao ponto de vista, montagem paralela de várias ações, unidade cênica e princípios de *decupagem*” (AUMONT e MARIE, 2003, pp.54-55). Nesse sentido, estas obras têm como objetivo facilitar a decodificação para o espectador, ou seja, “comunicar uma história com eficácia”.

Essas regras cinematográficas foram formuladas na primeira década do século XX e o cinema americano feito para um grande público ainda está condicionado a

adotar essa padronização da linguagem cinematográfica. Esse também nos parece o caso de muitos filmes que analisamos. Na montagem clássica, o espectador não sente as passagens de um plano para o outro e, geralmente, o narrador permanece em terceira pessoa. Assim, esse tipo de *decupagem* e o movimento natural dos atores criam um efeito de realismo que condiciona ao ilusionismo, conseqüentemente, é gerado um mecanismo de identificação. De acordo com Xavier (2005, p.62), “essa narração procura esconder-se a si mesma como narração”. Para ficar mais claro, nessa tese adotaremos a nomenclatura cinema convencional² ao invés de cinema clássico, pois a palavra “clássico” pode ser interpretada como um filme que adota uma linguagem que não sofreu um processo de aperfeiçoamento e evolução com o tempo. Por outro lado, convencional refere-se a um sistema de uso padrão de linguagem cinematográfica usado pelo cinema comercial.

Sobre essas considerações, lembramos de diversos filmes que iniciam com letreiros em fundo preto que dizem o que foi o governo militar que iniciou em 1964, enfatizando a prática da tortura e a censura à imprensa. Em seguida, a cena posterior é um *close-up* nas patas de cavalos que revelam militares montados nesses animais agredindo jovens em passeatas em alguma avenida de uma cidade brasileira. Esse plano é utilizado para reforçar a violência que permeou o período

Todos nós já assistimos a essas cenas e nos perguntamos se, apesar dessa excessiva repetição, elas ainda são capazes de nos comover. Portanto, toda essa questão de ruptura do cinema passa pelo debate de como é possível representar o irrepresentável. Cabe ainda observar que, quando uma imagem aparece diversas vezes, ela perde sua força persuasiva, ou seja, já não é mais necessário recorrer à experiência no real para representar a violência da ditadura militar. Para isso, basta utilizar as mesmas cenas que o cinema já consagrou. Assim, um filme faz referência a outros filmes e não mais à realidade.

Portanto, para o complemento dessa análise, recorremos a Gilles Deleuze. Conforme esse autor, existe uma diferença entre generalidade e repetição. Na generalidade, um termo pode ser substituído pelo outro através da propriedade da

² Essa terminologia também é usada por Ismail Xavier no livro *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome* (1983).

semelhança. Na repetição, a substituição é impossível, pois não existe um equivalente, ou seja, o diferente é único e ele retorna para a repetição. Assim, a diferença é percebida através da exterioridade, é no meio do habitual que ela sobressai. E, enfatiza o autor, que nesse mecanismo da diferença e da repetição é essencial o esquecimento, pois através dele que o diferente pode repetir-se inúmeras vezes; como numa primeira vez, ele será percebido pela exterioridade com espanto. Entre o objeto e o sujeito existe uma operação cognitiva. Ao reconhecer um objeto, a representação dele trabalha na memória do sujeito. Quando não ocorre esse processo de reconhecimento, o objeto tende a se repetir para o sujeito. Mas se ele é reconhecido, a sua representação na memória se transforma em conhecimento para o indivíduo. Deleuze lembra que essa operação cognitiva foi amplamente estudada por Freud e, na psicanálise, a inexistência da recordação remete a um bloqueio ou recalque do sujeito. Assim, “repete-se tanto mais o passado quanto menos ele é recordado, quanto menos consciência se tem de recordá-lo, recorde, elabore a recordação para não repetir” (DELEUZE, 2006, p. 37). Posto dessa forma, é provável que os filmes aqui analisados busquem o sentido contrário da lei que rege a diferença e a repetição. Promover a memória impediria seu esquecimento, logo, sua repetição; exercício fundamental nessa sociedade de incertezas.

Queremos ainda reiterar que a época atual é marcada por discursos que questionam a legitimidade da verdade, da identidade única do sujeito e discutem a veracidade da ciência da história. E, como se pode perceber, essas três indagações incidem diretamente no tema deste estudo. Portanto, a árdua tarefa do cinema de repassar a experiência da ditadura militar encontra alguns obstáculos. O emprego sistemático das imagens de tortura nos filmes pode enfraquecer o seu potencial estético, mas, por outro lado, vimos com Deleuze, que é necessário lembrar para não se esquecer, pois não é por acaso que o trauma é uma peça constante de diálogo na arte atual. É preciso lembrar, principalmente nesse tempo que não é mais marcado por uma lógica racional, fundado no desenvolvimento da ciência e da técnica que ajudou na formação do corpo social, definindo *a priori* o funcionamento da sociedade. Assim, trazemos o parecer de Lyotard: “A modernidade, seja qual for a época de que date, é sempre inseparável do enfraquecimento da crença e da descoberta do pouco de realidade, associada à invenção de outras realidades” (LYOTARD, 1993, p.21).

Roberto Machado, em seu livro *Nietzsche e a Verdade* (2002), estuda o sentido de realidade para Nietzsche e conclui que o que o filósofo refuta não é a verdade em si, mas essa incessante busca por ela. Nietzsche entendeu que a necessidade da ciência em procurar a verdade tornou-se uma obsessão próxima à metafísica, ou seja, a necessidade de chegar a uma única perspectiva resultaria num “mundo-verdade” e “vida melhor” (MACHADO, 2002 pp. 77-78). Seria o mesmo que entender que a vida real está em algum lugar alhures ao cotidiano do homem. Então, a vontade de verdade é uma força reativa, pois o que vivemos e sentimos seriam atos e desejos inferiores a uma verdadeira ordem inalcançável como a salvação divina e a verdade científica absoluta. Fundamentalmente, a vontade de verdade estimulada e mantida pela ciência pertence à mesma natureza do ideal ascético religioso, lembrando que este último, nada mais é do que uma vontade de potência reativa sentida por um homem religioso que objetiva um ideal de vida inexistente no seu mundo do aqui e agora. Ou seja, “A tese central da argumentação é que a ciência supõe o mesmo empobrecimento da vida que caracteriza a moral dos escravos”³ (MACHADO, 2002, pp.76). Novamente, parafraseando

³ Nietzsche nos mostra que Deus está morto, ou seja, não há mais necessidade dos homens agirem em proveito ao outro, viver de forma covarde, ressentida e com isto reprimir seus instintos naturais de vontade de poder. Nietzsche percebe que a moralidade moderna ofusca o verdadeiro sentido e preservação da vida, pois reprimir nossas pulsões é negar a si mesmo. “Falar de justo e injusto em si carece de qualquer sentido, em si, ofender, violentar, explorar, destruir não pode naturalmente ser algo “injusto”, na medida em que essencialmente, isto é, em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter” (NIETZSCHE, 2008, Primeira Dissertação, §11).

Nesse aforismo da *Primeira Dissertação* do livro *Genealogia da Moral*, o autor entende as pulsões da vida como uma manifestação natural que está aquém das privações morais do cristianismo. Entretanto, muitos não suportariam entender a falta de sentido do mundo, e por isto recorrem à fé e à crença numa transcendência metafísica. “A fé sempre é mais desejada, mais urgentemente necessitada, quando falta a vontade: pois a vontade é, enquanto afeto de comando, o decisivo emblema da soberania e da força. Ou seja, quanto menos sabe alguém comandar, tanto mais anseia por alguém que comande severamente – por um deus, um príncipe, uma classe, um médico, um confessor, um dogma, uma consciência partidária. De onde se concluiria, talvez, que as duas religiões mundiais, o budismo e o cristianismo, podem dever sua origem a um enorme *adoecimento da vontade*” (NIETZSCHE, 2007, §347).

Portanto, somente os homens fortes tolerariam a verdade do mundo e exerceriam sua vontade de poder como um único sentido da vida. Nesta perspectiva, podemos compreender a oposição que Nietzsche traça entre o bem/ruim e bem/mal. Anteriores à metafísica, os nobres viviam de acordo com suas pulsões e, desse modo, em harmonia com a natureza. O nobre tinha a si como o homem bom e, exterior a ele, estava o que era ruim, o homem comum, escravo, rebanho. Assim sendo, a valorização dos valores partia de uma percepção interna e numa vontade de afirmação da vida. Entretanto, na metafísica, os valores são invertidos: o que era o homem comum passa a estabelecer o valor da moral. Desde esse momento, as pulsões de vontade de poder dos nobres, o egoísmo, a destruição e a criação passam a ser retidas e condenadas por uma moral escrava. Então, o rebanho nega a vitalidade do nobre, tomando o seu

Nietzsche, Machado retoma a perspectiva como o legado do primeiro autor, enfatizando a importância da valorização do cotidiano e apontando suas diversas interpretações. Complementa Richard Rorty:

Foi Nietzsche o primeiro a sugerir explicitamente que abandonássemos toda a idéia de ‘conhecer a verdade’. Sua definição da verdade como um ‘exército móvel de metáforas’ equivaleu a dizer que a idéia inteira de ‘representar a realidade’ por meio da linguagem e, portanto, descobrir um contexto único para todas as vidas humanas, devia ser abandonada (RORTY, 2007, p.63).

modo de vida como o mal e, como oposição, entende-se como o bem. Nesse esforço, a valorização deixa de ser a afirmação de si para a negação do outro.

Deleuze (1976) entende a teoria da transvalorização da moral de Nietzsche através de uma tipologia e topologia de forças de duas naturezas: reativas e ativas.

A moral do senhor estaria condicionada pela força ativa, que tem como meta criar, avançar, se apropriar de algo. Essa força, assim como também a força reativa, é conduzida por uma vontade de poder. No caso do senhor, essa vontade de poder tem a necessidade de dominar, enquanto que no escravo a vontade de poder origina uma força apta para ser dominada. Desse modo, vontade de poder do senhor determina uma força ativa que cria algo e, a partir dessa plenitude, ele compreende que o resultado de sua força é algo bom. Logo, o que não provem dele, é ruim. Assim, Deleuze coloca que a normalidade da avaliação e a criação do valor se dão pela ação de uma força ativa e uma afirmação dessa ação como algo bom.

No escravo, ocorre uma anomalia nas relações das forças. A força reativa domina o organismo e desvia a força ativa de seu trajeto, conseqüentemente, essa força é impedida de concluir sua ação. Entretanto, é a força ativa que trabalha na psique em *prol* do esquecimento. A ação dessa força impede que as vivências cotidianas sejam impressas numa memória consciente, evitando dessa forma, o ressentimento. O nobre não tem memória, por isso não é ressentido, ao oposto do escravo.

O sacerdote se aproveita da predominância da força reativa no escravo e compreende que estes tipos de homens precisam da formação do rebanho para viver, pois são fracos e preferem a paz e a serenidade ao invés do vigor da força da vida. Assim, predominando a moral do escravo, o valor dos valores da moral é invertido. A força ativa guiada por uma vontade de poder de dominação dos tipos dos senhores, cria valores a partir da afirmação de si. A força reativa dos escravos, originária de outro tipo de vontade de poder, aquela que é dominada, apenas reage ao outro. Portanto, ao invés dela criar, ela nega a força, fazendo sua afirmação na negação. Esse modo de agir reativo canaliza uma valorização do valor da moral sem o ato da criação. Desse modo, os valores são mantidos e tomados como universais e ahistóricos. Nietzsche ilustra esse fato, e denuncia os filósofos que não conseguem, como ele, entender que todos os valores são criados e fortalecem as normas da cultura vigente sem estudar a sua origem. Nietzsche mata Deus e nos diz que estamos vivendo a era do escravo, a era da falta de criação. Vivemos a negação da vida, da vontade de poder, estamos no niilismo absoluto.

Essa refutação pela busca pela verdade teorizada por Nietzsche faz eco na atualidade. É lógico que ainda há uma crença na verdade, mas já é sabido que essa verdade é o resultado de um discurso compartilhado e aceito socialmente. Não existe uma verdade exterior ao mundo humano, todo o real precisa ser interpretado por um sujeito que o traduz em realidade.

O mesmo sentido de indeterminação também se aplica à identidade do sujeito. O ser humano é um ser que para ser definido precisa ser sempre alguma coisa. Como a verdade numa sociedade, a identidade também é construída socialmente. Para esclarecermos esse aspecto, recorreremos a Cornelius Castoriadis.

Castoriadis evidenciou em seus escritos que a principal essência do homem está no poder de criar: o imaginário possibilita ao ser a capacidade indeterminada de criar sociedades, enquanto que a racionalidade é uma característica comum dos seres vivos em geral. Assim o autor percebe que existe um imaginário em cada indivíduo que ele chama de *Imaginário Radical*. Esse imaginário é primitivo e está relacionado com nosso *id*. Por mais que tentamos reprimir ou sublimar a pulsão desse imaginário, nós não conseguimos dominá-lo plenamente. Dessa ação, resulta a criação, a alteração da sociedade, da história e do tempo.

Colocado dessa forma, a teoria de Castoriadis é incompreensível, para entender melhor sua análise é necessário o desenvolvimento de alguns significados importantes para seus estudos. Para Castoriadis, o imaginário é sempre coletivo, mesmo que a imaginação radical esteja no indivíduo. Isso é assim porque a sociedade modula o indivíduo desde muito pequeno às suas regras. O ser humano é um ser naturalmente social, e já nos primeiros anos de vida, instituições tais como a família e a escola os ensinam o que é certo e errado. Usando um termo psicanalítico, Castoriadis explica que o descobrimento da realidade social reprime nossos instintos fazendo com que nós sublimemos nossos desejos para atividades permitidas socialmente. É uma substituição do objeto de prazer. Porém, nem sempre a sublimação é eficiente e acabamos por permitir que partes de nossos impulsos transcendam nossas mentes e sejam, enfim, absorvidos pela sociedade. A sociedade aceita como sua pulsão, e desta ação resulta que o sujeito novamente incorpora essa modificação da sociedade, mas como algo que vem

de fora. O criador da pulsão não tem noção de sua autoria. Essa nova tendência de comportamento da sociedade é domesticada em regras e instituições e repassada para todos os indivíduos. A manutenção da sociedade e suas transformações ocorrem a partir de um anônimo coletivo. Como explica Castor Bartolomé Ruiz, leitor assíduo de Castoriadis:

(...) a psique deve instituir imaginariamente o mundo no qual está inserida e projetá-lo de modo criativo como o mundo querido ou como o objeto desejado. (...) A sublimação não deve ser caracterizada num sentido pejorativo ou reutivo, como se fosse uma carência de racionalidade da qual a pessoa não tem consciência. Pelo contrário, ela representa a forma original em que a pessoa representa o mundo, pensa seus desejos e racionaliza sua práxis (RUIZ, 2003, p.97).

Vejamos um exemplo, um indivíduo na sociedade brasileira cresce, vai para a escola, aprende o português, descobre o hino nacional, identifica a bandeira brasileira como a sua, é educado pela família que lhe ensina as regras sociais tais como os comportamentos sexuais, as divisões de classes, o casamento, a criação de filhos etc. A sociedade desse sujeito é composta por um complexo de instituições – instituições aqui compreendidas como as descritas por Castoriadis: a escola, a pátria, Deus, o estado, a família entre outras –; que possuem uma organização interna com o objetivo de ser determinada. Porém essa determinação é afrontada com um novo instituinte que persiste em alterar o instituído.

Como essa indeterminação do sujeito não é lúcida para grande parte dos homens, cremos que poucas pessoas compreendem que a ditadura militar só pode ter sido implantada e mantida pela sociedade a qual ela governou. E, devido essa tendência a crer que o regime foi mantido por alguma entidade alhures, é preciso passar e repassar a experiência do que foi a repressão à liberdade individual e a prática da tortura. É através da construção da memória coletiva que poderemos lembrar os males de um regime ditatorial e, quem sabe, impedir que ele se repita. E, se havia pessoas que não sabiam o

que acontecia nos porões da polícia política, hoje, pensamos que o cinema pode contar para elas e, principalmente, não deixar esquecer.

Prosseguindo com Castoriadis, ele observa que o verdadeiro tempo é o tempo da transformação, da alteridade. Assim, a história nada mais é do que a indeterminação do ser, as transformações das instituições imaginárias da sociedade. O tempo e a história somente existem na alteração do ser para um outro ser-sendo. Para Castoriadis (1992B), o sujeito é essa essência de criação, de ser sempre outra coisa. Mas o indivíduo não reconhece esta característica, ignora a sua verdadeira história e seu tempo, pois não suporta admitir a sua indeterminação. Não ser determinado significa perceber que tudo o que existe na sua sociedade, suas instituições, deixará de existir para tornar-se uma outra. Isso seria o mesmo que reconhecer sua própria mortalidade. Sobre esse ponto, Castoriadis escreveu *Instituição da Sociedade e Religião* (CASTORIADIS, 1987, pp.373-393). O autor define a psique humana como um sem-fundo, um abismo, lugar de onde surgem as criações e o verdadeiro tempo. O humano criou a religião para disfarçar o sem-fundo, pois através de alguém de fora (Deus) o mundo é explicado desde o seu princípio até o seu fim. Mas foi a própria sociedade que se auto-criou, não existe ninguém alhures para determinar suas instituições. Ainda nos fala o autor que a sociedade nasceu junto com a religião, justamente por essa necessidade de determinação que esconde a sua indeterminação.

Castoriadis (CASTORIADIS, 1992A, pp.83-101) observa que cada sociedade e cada indivíduo possuem uma determinada singularidade que faz parte da essência do ser. Um brasileiro, por exemplo, tem a peculiaridade de ser brasileiro ao invés de francês. Apesar de ambos terem as mesmas possibilidades biológicas, há características que os diferenciam. Ou ainda, se existiu alguém como Platão significa que existe a possibilidade de um dia, surgir outro. Entretanto, alerta o autor, não quer dizer que a criação seja algo indeterminado. Na realidade, a criação é uma posição de uma nova determinação. Baseado em Platão, a criação seria um *eidōs*, uma nova forma possível. O autor trás, como exemplo, a Quinta Sinfonia de Beethoven, evidentemente, esta, só poderia existir a partir da criação da música. Desse modo, podemos concluir que nos tipos de sociedades, de artes, de línguas, os indivíduos singulares (heróis, filósofos) têm a faculdade de ser uma variável do que já existe, mas não o são. Porque “eles são criações, a partir das quais aparecem novos tipos possíveis, que anteriormente não

existiam, pois eram privados de sentido" (CASTORIADIS, 1992A, p.87). A criação é uma habilidade humana que corresponde à "capacidade de fazer surgir o que não estava dado e que não pode ser derivado a partir daquilo que já era dado" (CASTORIADIS, 1992A, p.89).

À luz dessas considerações retornamos para o cinema. Inserido nessa esfera de construções de verdade, memória e identidade, cremos que a narrativa cinematográfica traz à tona reflexões sobre o nosso passado político. Nesse sentido, o cinema desempenha o seu papel de testemunho do trauma reforçando a necessidade da lembrança num supremo esforço para legitimar o que não é mais aceitável. Como vimos com Castoriadis, existe um anônimo coletivo que institui os valores simbólicos de cada sociedade. Na modernidade, institui-se a crença exacerbada no desenvolvimento da ciência e do progresso através da racionalidade. Também se acreditava que a história transcorria por uma linha de tempo linear, desse modo, era possível um desenvolvimento progressivo da sociedade. No entanto, o século XX foi marcado por diversos acontecimentos catastróficos como a Primeira e Segunda Guerra Mundial, ditaduras na Argélia e na América Latina, entre outros. A partir desses acontecimentos, surge uma nova forma de se pensar a atualidade. Entre diversos autores que dissertam sobre as mesmas questões, nessa tese, vimos com Nietzsche que a verdade é uma perspectiva. Castoriadis, leitor de Nietzsche, nos diz que a realidade é uma criação coletiva e a identidade é construída. Mas além dessas características, cumpre saber que a contemporaneidade também é marcada pelo fim das metanarrativas. Conforme Jean-François Lyotard:

(...) Emancipação progressiva da razão e da liberdade, emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte de alienação no capitalismo), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, se considerando o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas do amor mártir (LYOTARD, 1993, p.31).

Assim, essas narrativas desempenhavam um papel similar ao do mito: legitimar, desde as instituições até o modo de pensar de uma sociedade (LYOTARD, 1986, p.31). No entanto, ao contrário dos mitos, que têm seu papel legitimador na origem, as metanarrativas fornecem uma promessa de futuro. Como mencionamos, eventos como o Holocausto desacreditaram a premissa progressiva e universal da modernidade. Hoje, o problema se traduz em definir quem é o juiz habilitado a legitimar. Em outras palavras, se a ciência e a própria verdade não nos são mais dadas como algo que precisa ser buscado alhures à sociedade, mas ao contrário disso, essas são construídas e aceitas em comunidade, quem desempenha o papel de dizer que tal discurso será o aceito? Nesse processo, a arte auxilia para mostrar os caminhos perversos de algumas escolhas humanas. Assim, ela ajuda a criar um consenso ético coletivo. Pois, se o atributo inquestionável do desempenho da técnica levou a catástrofes na modernidade, será que a crença num relativismo radical também não poderá gerar atrocidades?

Nadja Hermann salienta que o convívio em sociedade exige, mesmo que em diversos formatos, um compartilhamento de valores morais comuns a todos, pois o relativismo total lhe parece impossível. Hermann escreveu o livro *Ética e estética: a relação quase esquecida* (2005). A autora retrata nessa obra, sob o ponto de vista da educação, o momento histórico em que estamos. Assim como Lyotard, Hermann verifica que estamos vivendo uma crise dos valores morais consumados pela modernidade, pois os projetos racionais baseados na crença iluminista estão em descrença frente a um passado trágico de guerras, preconceitos, genocídios etc. Autores como Nietzsche, Foucault, entre outros, já mostraram que os valores morais não são universais nem transcendentais, mas o seu oposto.

Hermann constata que a formação moral não pode mais ser constituída somente por elementos racionais: “As normas morais universais, apoiadas na metafísica, resultam em meras abstrações, incapazes de articular a diferença e a pluralidade” (HERMANN, 2005, pp.13-14). Assim, Hermann propõe um aprendizado da ética através da estética. “A estética aparece sempre associada à possibilidade de reter possibilidades que são irreduzíveis ao pensamento racional” (HERMANN, 2005, p.29).

Nessa mesma obra, Hermann ilustra a teoria de Richard Rorty. Para esse autor, a autocriação do ser humano não está pautada num projeto teórico racional, mas no

aprendizado de um novo vocabulário que, integrado na nossa psique, nos proporciona novos conhecimentos e percepções. Ou seja, se um sujeito desconhece que havia prática de tortura nas prisões durante o regime militar, a partir de um filme, ele pode conhecer, se sensibilizar, questionar, pesquisar e julgar a cena à qual assiste. “Assim, o eu é fruto de contingências aleatórias e idiosincrasias da vida e não de um eu obediente às obrigações universais” (HERMANN, 2005, p.95). Uma das motivações principais da teoria de Rorty é o estudo dos romances como os escritos por Nabokov e Orwell, pois através dessas narrativas somos alertados para o potencial da crueldade humana. De acordo com Rorty: “Antes, trata-se de insistir em que o tipo de coisa que tanto Orwell quanto Nabokov fizeram – sensibilizar uma platéia para os casos de crueldade e humilhação que ela não havia notado” (RORTY, 2007, p.286). Com essa finalidade de educar que objetivamos analisar a representação da ditadura militar no cinema.

Ainda dentro dessa perspectiva ética, Seligmann-Silva (2005) entende que para Nietzsche, a dor e o sofrimento não deveriam ser memorizados, pois esse ato nos transformaria em escravos. Mas, numa contra-argumentação, o autor mostra que o filósofo alemão não viveu o tempo do Holocausto, das ditaduras da América Latina, da Guerra da Argélia. Não foi testemunha de todas as atrocidades da modernidade, logo, seu olhar sobre a tragédia grega não se aplica a nossa realidade. Nietzsche via na representação da dor um meio de redenção, onde, através da arte, o sujeito passa a fazer parte do mundo num estado de êxtase. “Para ele, na tragédia (como na música) realiza-se a aspiração ao infinito: no fenômeno dionisíaco revela-se 'sempre de novo o construir e demolir lúdicos do mundo individual como a efusão de um prazer primordial” (SELIGMANN-SILVA, 2005, pp.143-144). Seligmann-Silva evidencia que depois do campo de concentração a representação do sofrimento na arte existe no sentido de testemunho. O homem nobre de Nietzsche era o do esquecimento, porém para “Jean Améry, assim como Primo Levi, e tantos outros sobreviventes dos campos de concentração e de extermínio que escreveram, vai condenar o esquecimento e elaborar uma ética da memória do mal” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.149). O testemunho das torturas representadas nos filmes sobre a ditadura militar está nesse sentido de memorização do sofrimento, lembrar para não esquecer. Trabalham para a construção da ética estética.

Ainda, Seligmann-Silva (2005) institui dois significados para a palavra testemunho, *zeugnis* (em alemão) e *testimonio*. O primeiro refere-se aos depoimentos de sobreviventes dos campos de concentração. “O evento catastrófico é um evento singular porque, mais do que qualquer fato histórico, do ponto de vista das vítimas e das pessoas envolvidas, ele não se deixa reduzir em termos de discurso” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.83). O Holocausto foi um evento único na história da humanidade, assim, as vítimas não conseguem articular uma narrativa coesa, pois estão traumatizadas e como todo trauma, as memórias estão fragmentadas. Já o *testimonio* é relatos de pessoas que vivenciaram as ditaduras da América Latina. Neste segundo caso, as vítimas conseguem articular melhor suas experiências. Conforme Seligmann-Silva: “A política da memória, que também marca as discussões em torno da *Shoah*, possui na América Latina um peso muito mais de política partidária do que cultural: aqui ocorre uma convergência entre política e literatura”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.87)

Trazendo para o cinema, Seligmann-Silva identifica o documentário de Lucia Murat, *Que bom te ver viva* (1989), como um exemplo de *testimonio*. Também nos lembramos do filme de Eduardo Coutinho *Cabra marcado para morrer*. Essas duas narrativas são testemunhos da violência da ditadura militar, logo, em conformidade com Seligmann-Silva, elas são narradas como uma reação política ao governo militar.

O autor se baseou nos estudos sobre o trauma e a melancolia de Sigmund Freud para o desenvolvimento do termo *zeugnis*. E, a partir disso, Seligmann-Silva sustenta que o testemunho do Holocausto está na mesma ordem do termo analisado por Freud. Para o psicanalista, a causa do trauma é mais vasta, ele desenvolveu suas análises baseado na sua experiência da Primeira Guerra Mundial, mas o mesmo pode ser originário de um acidente sofrido por um operário em uma fábrica. Nesse caminho, compreendemos um sentido mais amplo para o trauma, ele pode ser causado a partir de diversas situações penosamente marcantes, desde um incidente de trabalho até a sobrevivência nos campos de concentração.

Mas, por outro lado, o autor observa com muita clareza outro aspecto. Quando as experiências de tortura são transcritas para o cinema ficcional, elas são organizadas em histórias, ou seja, elas se opõem à característica do trauma que é a impossibilidade de narração. Assim, elas não se caracterizam como uma *literatura do testemunho*

estudado por Seligmann-Silva. E, no formato de ficção, a experiência tanto das ditaduras como do Holocausto tornam-se um filme com pretensões políticas.

Mas, para não haver confusões com o significado do termo testemunho, nessa tese, entendemos como testemunho um sentido mais amplo, identificamos como um relato feito por uma pessoa, do que viu ou ouviu. Em outras palavras, os filmes desempenham o papel de registrar os anseios daquela sociedade que o produziu. Nesse sentido, Kracauer (1988, p.17) observa: “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”. Ou seja, os filmes “são particularmente abrangentes porque seus ‘hieróglifos visíveis’ suplementam o testemunho de suas histórias peculiares. E, permeando ambos, as histórias e as imagens, a ‘dinâmica despercebida das relações humanas’ são mais ou menos características da vida interior da nação da qual os filmes emergem” (KRACAUER, 1988, p.19).

A grosso modo, todo esse contexto que descrevemos até aqui foi o que nos instigou a estudar a representação da ditadura militar no cinema. Assumindo tal pretensão, nas páginas que seguem, vamos mostrar o modo como essa tese foi se estruturando.

1.2 O corpus: ditadura militar em vinte e quatro visões⁴

No primeiro momento, para essa pesquisa, tínhamos como objetivo investigar duas circunstâncias distintas da filmografia brasileira buscando compreender a representação da ditadura. Primeiramente, procurávamos evidenciar a interpretação dessa nas produções do período de pós-retomada⁵ (filmes produzidos a partir de 2002).

⁴ Ainda é importante lembrar que esta pesquisa está baseada no estudo de filmes de ficção, mas reconhecemos a relevância do documentário, principalmente as obras posteriores a 2002, nos quais se destacam: *Tempo de Resistência* (André Ristum, 2004); *Yã Katu - O Brasil dos Villas Bôas* (Nelson Villas Bôas, 2004); *Maria Bethânia - Música é Perfume* (Georges Gachot, 2005); *Vlado — 30 anos Depois* (João Batista Andrade, 2005); *Dom Helder Câmara - O Santo Rebelde* (Erika Bauer, 2006); *Nas Terras do Bem-Virá* (Alexandre Rampazzo, 2007); *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007); *Castelar e Nelson Dantas no País dos Generais* (Carlos Prates, 2007) e *Caparaó* (Flávio Frederico, 2007).

⁵ A nomenclatura pós-retomada deriva do termo retomada conhecido como uma das fases do cinema brasileiro. De acordo com Pedro Butcher, no seu livro *Cinema brasileiro hoje* (2005), retomada é o nome dado ao cinema brasileiro a partir de 1994, que retomou suas atividades resultando em um significativo número de produções, depois de um longo período de

Num segundo momento, objetivamos igualmente estudar a ditadura militar nas obras realizadas durante os anos de 1964-1985. Dessa forma, nossos objetivos se concentravam em propor uma análise do modo como se constrói a representação da ditadura em filmes de dois períodos historicamente distintos e salientar a transformação de perspectiva.

No entanto, no cerne desse processo de construção do corpus buscávamos pensar o que seriam filmes sobre a ditadura militar. Pode-se intuir que são aqueles que têm em seu argumento uma questão política vivenciada pelos protagonistas da trama. Não considerávamos filmes sobre a ditadura aqueles que abordam outra temática e representam o momento histórico apenas como mais um elemento *diegético*. Portanto, filmes sobre a ditadura seriam: *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1983), *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994), *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1994), *Zuzu Angel* (Sergio Resende, 2006), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007) entre outros. Os filmes que consideramos sobre a ditadura militar ainda podem ser divididos entre aqueles que procuram recriar os acontecimentos políticos respeitando até o limite do possível a história, tais como *Zuzu Angel*, cujo roteiro é baseado na vida da estilista Zuzu Angel, e, entre aquelas narrativas que se apropriam dos acontecimentos históricos da ditadura para ambientar uma história de personagens fictícios. Como exemplo desse segundo tipo pode-se incluir *Pra frente Brasil*, que conta a história de um homem que, por engano, é confundido pelas forças de repressão da ditadura militar com um terrorista e acaba sendo preso e brutalmente torturado e morto. Este roteiro encontra sua sustentação em diversos casos de tortura ocorridos durante o regime militar, porém os personagens são fictícios. Filmes que mencionam o governo dos militares, mas não o elegem como tema central seriam *Benjamin* (Monique Gardenberg,

estagnação gerada por uma crise. Nesse sentido retomada é “retomar algo que foi interrompido” (BUTCHER, 2005, p.14). Embora o autor ainda compreenda que os filmes produzidos até o ano de publicação de seu livro, 2005, façam parte da retomada, para nós, concretizado o período de retomada, o cinema brasileiro entra numa nova fase posterior à retomada, logo, a pós-retomada a partir de 2002 com a entrada da Globo Filmes no mercado cinematográfico. Na tese de doutorado *Un cinéma possible: une analyse socio-anthropologique de la production cinématographique brésilienne dans la postmodernité*, Cristiane Freitas Gutfreind segue a seguinte nomenclatura: cinema do diálogo (1980 a 1989); crise (1989 a 1994); retomada (1994 a 2002) e pós-retomada (2002 a 2008).

2004), *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2007), *A dona da história* (Daniel Filho, 2004), entre outros.

Assim nosso corpus era constituído da seguinte forma:

A- Filmes produzidos no período 1964-1985: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967); *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1979); *Paula: trajetória de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979); *Memórias do medo* (Alberto Graça, 1980); *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982).

B- Filmes da pós-retomada: *Casseta e Planeta: a taça do mundo é nossa* (Lula Buarque de Hollanda, 2003); *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2004); *Araguaia: a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004); *Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2005); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006); *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007).

No entanto, ao longo do caminho encontramos alguns descompassos. O que passamos a perceber no percurso dessa elaboração foi uma questão simples, porém decisiva: o que é ditadura militar? Nesse sentido é interessante lembrar que, como, entendemos um formato de governo que se manteve no poder ao longo de vinte e um anos, e, nesse período, muita coisa aconteceu. Por exemplo, tivemos o mandato de cinco presidentes, a permanência de dois partidos (MDB e ARENA), a luta armada da esquerda e o desmantelamento da mesma, o milagre econômico, o desenvolvimento da indústria brasileira, assim como houve prisões e torturas etc. Sem nos atermos em mais detalhes, podemos, apenas com essa breve descrição, compreender a complexidade do tema. Logo, percebemos o quanto de abstrato pode se tornar o termo ditadura militar. Assim, para nossas análises, recorreremos aos filmes que mencionam em sua narrativa a ditadura e a partir desse novo exame, observamos que alguns elementos aparecem como uma constância nessas produções. São eles: a tortura, o militante da esquerda armada e o militar.

Roland Barthes (1986) escreveu sobre os três sentidos da imagem. O primeiro é o *informativo*, ou seja, tudo aquilo que está no ambiente *diegético*: os objetos, atores, cenário, como exemplo. O segundo é o *simbólico*, trata-se da compreensão dos referenciais colocados pelo filme, por exemplo, a imagem do Cristo Redentor denota a cidade do Rio de Janeiro. E, por fim, o terceiro é o que ele chamou de *obtusos*, uma acepção que não depende do intelectual para o seu entendimento. Para esse último, Gutfreind⁶ evidencia como um nível relativo à ordem do sensível.

É na qualidade do *simbólico* que nos interessa de modo especial, pois é nesse estrato da imagem que vamos reconhecer os significantes de uma determinada época e sociedade e, é a partir dessa identificação que podemos nos reportar aos filmes sobre a ditadura militar. O militante de esquerda armada, o militar e a violência policial, que simbolicamente, remetem ao governo militar. Esses três elementos nos levam à interpretação óbvia da obra: trata-se dos anos de 1960 e 1970, onde existem censura e violência policial. Porém, a forte presença desses elementos também foi identificada em outros filmes nacionais, mas esses não pretendiam ter o governo como seu tema principal. Por exemplo, o *Corpo* (Rubens Rewalde Rossana Foglia, 2008) não é um filme interessado em retratar a ditadura militar tal como ela aconteceu. Distante de tal intuito, nessa película, a ditadura é representada pela descoberta de um corpo: uma mulher da militância da esquerda armada, evento que quebra a rotina do médico legista Arthur.

O protagonista trabalha num necrotério e é subordinado à Dra Lara. Desde a cena inicial, já identificamos o estado de espírito desses dois personagens. O espectador vê cadáveres nus ao som da voz de Arthur descrevendo a causa da morte. Ambiente sujo, três funcionários e mais corpos. Assim, a película mostra nos primeiros minutos de narrativa como a tediosa rotina de Arthur pode ser revigorada com a chegada ao necrotério de ossadas de cadáveres que podem ser de presos políticos assassinados durante a ditadura militar. Entre os esqueletos, há um corpo, que depois de 30 anos, ainda está intacto: Teresa Prato. O médico deseja localizar os parentes dela e procura alguma informação nos arquivos do DOPS.

⁶ Projeto *A representação da ditadura militar no Brasil*, proponente Dra Cristiane Freitas Gutfreind.

A partir do nome, que conseguiu identificar com uma foto nos arquivos do DOPS, o personagem consegue localizar um parente. A suposta filha, Fernanda, é uma mulher jovem de vinte e nove anos. A atriz que faz a Fernanda é a mesma que faz Teresa morta, marcando na narrativa uma familiarização entre as duas. Tudo indica que aquele cadáver é a verdadeira mãe de Fernanda.

Teresa está marcada por feridas de palmatória na sola do pé, marcas de cigarro na pele, queimaduras provocadas por choques elétricos. É desse suspense que vemos uma pequena ruptura na rotina de Arthur. Mas, apesar da aventura, o filme deixa a entender que a vida de Arthur permanecerá igual como se só no passado fosse possível encontrar algum sentido para se viver e lutar. Com esse exemplo, percebemos que a ditadura militar é retratada simbolicamente por três elementos: a tortura (corpo de Teresa está marcado por castigos físicos), o militante de esquerda armada (a personagem foi uma revolucionária como mostram as cenas em *flash back* de Teresa há trinta anos) e o militar (homens que mataram a Teresa e ameaçaram sua amiga). Nos alongamos nessa descrição para mostrar com clareza que esse filme não tem a pretensão de narrar fatos histórico do governo militar, seu foco é mostrar a vida cotidiana de um médico no contexto do ano de 2008.

A ditadura serviu como um contraponto, mas assim como esse exemplo, há outras dezenas de filmes brasileiros que se apropriam da mesma para ilustrar uma passagem de tempo ou para informar algo sobre o passado de um personagem. Por exemplo, as narrativas: *O ano que meus saíram de férias* (Cao Hamburger, 2007), *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1983) e *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1987) mostram que existiu uma geração nascida no final dos anos de 1960 e início de 1970 que não compreendia muito bem o que estava ocorrendo no país. Adolescentes em 1980, esses protagonistas buscavam entender a relação entre o quadro político brasileiro e o desaparecimento ou assassinato de parentes próximos. Nessa mesma via subjetiva, surgem obras que propõem mostrar os medos e desejos do militante da esquerda armada, como, por exemplo, *Dois córregos* (Carlos Reichenback, 1999), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) e *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006).

Num terceiro tipo de apropriação, o filme *Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2005) propõe um diálogo entre o passado político da ditadura militar e nossa realidade social. Através de dois personagens principais, Miguel e Jorge, a cineasta trabalha com duas frentes políticas repressoras de poder: uma passada, a força dos militares, uma presente, a ditadura do tráfico nas favelas brasileiras. O filme se inspira em fatos reais da década de 70 do século passado, quando do encontro na cadeia de presos políticos e o início de formação do Comando Vermelho⁷.

Portanto, percebemos que esses três elementos – a tortura, o militante e o militar – estavam presentes não só nos filmes que entendemos como aqueles sobre a ditadura militar, mas em todas as produções nacionais que buscavam em algum momento do roteiro, fazer referência a esse período. Assim, num primeiro momento, percorremos a filmografia nacional com o intuito de localizar filmes que, de algum modo, retratassem o governo militar. Logicamente, a partir dessa pesquisa, nosso corpus foi ampliado para vinte e cinco. Acreditamos que essas obras compõem uma amostragem de como a ditadura tem sido representada no cinema. Ainda é interessante constatar que alguns filmes representam apenas um dos personagens em estudo, como por exemplo, *Verdes Anos*⁸ (Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1983). Essa característica demonstra que, perante um governo repressivo, diversos filmes fizeram referência ao que estava ocorrendo no Brasil político daquele momento. Mas nem todas essas narrativas, como *Verdes Anos*, fazem parte da nossa pesquisa, pois não há neles a representação do militar. Dentro desse panorama, também podemos apontar o filme *Rei do Rio* (Fábio Barreto, 1986), no qual o tempo da narrativa ocorre durante o regime militar, mas a obra não retrata o militante de esquerda armada. A história está centrada em contar a amizade de dois bicheiros e seus envolvimento com o jogo do bicho e o tráfico de drogas.

Os meios de repressão foram e ainda são retratados pelo nosso cinema. Tendo essa enunciação assinalada, não tardamos a reconhecer que a filmografia brasileira tem

⁷ Comando Vermelho é o nome de uma organização criminosa no Brasil nascida entre os anos de 1969-1975. De fato, os fundadores do Comando Vermelho conviveram com presos políticos no início da década de 1970 no Instituto Penal Cândido Mendes, conhecido como o Presídio da Ilha Grande conforme o filme de Lucia Murat. Sua principal característica é a organização e o planejamento de seus assaltos, constituindo um novo tipo de criminalidade no Brasil nos anos 80.

⁸ Esse filme também estaria fora de nosso corpus, pois foi realizado em super-8.

mostrado a ditadura militar desde o seu advento. Presume-se que os filmes contemporâneos à mesma já traziam em sua temática ecos da repressão política. Recordamos de *As Amoras* (Walter Hugo Khouri, 1968) e *Eros – o Deus do Amor* (Walter Hugo Khouri, 1981) que retratam duas personagens da esquerda armada. No primeiro filme, a militante é namorada do protagonista e no segundo filme, a guerrilheira aparece como a primeira paixão do personagem central. Ainda podemos pensar na crescente produção de filmes históricos realizados durante a ditadura militar. Era comum os cineastas durante o regime militar representarem no cinema momentos históricos, políticos e sociais brasileiros repressivos para traçar um paralelo com o Brasil contemporâneo à ditadura sem serem acoados pela censura. Podemos também mencionar em relação a esse fato, o incentivo que a agência governamental financiadora do cinema brasileiro, a Embrafilme (1969-1990), concedia às produções que retratavam filmes históricos e adaptações literárias brasileiras. Portanto, a constatação de que num regime repressivo é comum o cinema dialogar com o governo trouxe o primeiro desafio para a formação do nosso corpus. Assim, buscamos selecionar obras que tivessem, simultaneamente, se não os três, pelo menos dois elementos que identificamos como uma constância na representação da ditadura.

Portanto, o corpus desta tese se constitui pelas seguintes produções:

Paula, história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979);

O bom burguês (Oswaldo Caldeira, 1982);

Pra frente Brasil (Roberto Farias, 1983);

Extremos do prazer (Carlos Reichenbach, 1982);

Nunca fomos tão felizes (Murilo Salles, 1983);

O beijo da mulher aranha (Hector Babenco, 1985);

Besame mucho (Francisco Ramalho Jr., 1987);

Feliz ano velho (Roberto Gervitz, 1987);

Lamarca (Sérgio Resende, 1994);

As meninas (Emiliano Ribeiro, 1995);

O que é isso companheiro (Bruno Barreto, 1997);

Ação entre amigos (Beto Brant, 1998);

Dois Córregos (Carlos Reichenback, 1999);

Benjamin (Monique Gardenberg, 2004);

A dona da história (Daniel Filho, 2004);

Cabra-cega (Toni Venturi, 2005);

Quase dois irmãos (Lúcia Murat, 2005);

Zuzu Angel (Sérgio Rezende, 2006);

Sonhos e desejos (Marcelo Santiago, 2006);

1972 (José Emílio Rondeau e Ana Maria Bahiana, 2006);

Batismo de sangue (Helvécio Ratton, 2007);

O ano que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger, 2007);

Corpo (Rubens Rewalde Rossana Foglia, 2008);

Em teu nome (Paulo Nascimento, 2010).

Individualmente, aplicamos a cada obra a técnica de pesquisa análise fílmica. Analisar um filme, antes de tudo, é transcrever imagens e sons em formato de linguagem escrita. É natural que nesse processo alguns elementos cinematográficos não sejam descritos, tais como a posição da câmera, ruídos da trilha sonora, cenário, etc. Enfim, será apenas o fundamental para o exame do pesquisador. Nesse ponto, nos remetemos a outra característica desta atividade, salientada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre análise fílmica: antes de decupar* (1994), os elementos de um filme, é necessário estarem bem definidas para o pesquisador suas hipóteses de trabalho, ou seja, é fundamental estabelecer o que procura no filme antes da análise para depois comprovar ou não a hipótese pensada. Essas questões que aparecem sobre a película podem surgir na primeira vez que o analista a assiste. Neste

momento, até para o espectador com o olhar mais treinado, a narrativa o transporta para um universo de projeções. Por isso é preciso que o estudioso assista ao filme diversas vezes para só depois iniciar seu trabalho. O espectador comum é passivo à narrativa, assiste ao filme sem examinar tecnicamente seus elementos, pois é guiado pelo filme através de um processo de identificação. Enquanto que o analista observa a técnica a partir de um distanciamento emocional com a narrativa e, neste instante, o filme deixa de ser prazer para se tornar trabalho.

Diante dessas observações, percebe-se que a análise fílmica não contém uma fórmula específica de trabalho. É uma atividade subjetiva que varia de acordo com a narrativa e com o que se procura, pois essa metodologia é baseada no princípio de compreensão do filme e, logo, na interpretação dos elementos para a reconstrução do todo. A função do cineasta é *decupar* as imagens, pensar cuidadosamente em cada detalhe para compor a idéia, o sentimento que passará para o espectador. O trabalho do analista é desconstruir este processo para fornecer uma leitura particular da obra. “O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista” (GOLLIOT-LETÉ e VANOYE, 1994, p.15).

A reconstrução do filme é o exercício de interpretação, porém este recurso tem limites: o analista tem que tomar cuidado para não criar uma nova obra, é necessário voltar sempre para o filme para comprovar suas contribuições. Assim, esse exercício compreende dois momentos: decomposição e reconstrução, e eles devem estar em equilíbrio. Marie e Aumont (1993) diferenciam o analista do crítico de cinema que trabalha em jornais diários. O segundo, muitas vezes, é obrigado a escrever seus textos baseados em números de bilheteria, ou ainda, é levado pela emoção no momento da escrita. Enquanto que o analista tem um projeto definido para o estudo do filme, exercita a *decupagem*, estuda o contexto social contemporâneo ao lançamento da obra e, por fim, constrói seu trabalho com referências em dados objetivos.

De acordo com Martine Joly (1996), há algumas ressalvas que surgem a partir da atividade de análise tais como: por que decompor uma imagem que é visível? Será que o autor pensou em tudo isso? e, por fim, se uma obra artística está a serviço da estética, do sensível, por que atribuir a ela uma atividade intelectual? É claro que as pessoas podem sentir o filme, porque, como já foi dito, um filme está na ordem do estético e do

sensível, mas a atividade intelectual disponibiliza um profundo debate sobre a obra, contribui para a construção da memória e faz justiça para aqueles filmes que não tiveram seu devido reconhecimento de bilheteria. Um outro aspecto, que deve ser considerado no trabalho de análise fílmica, diz respeito à imagem não construída gratuitamente. A imagem está submetida a um valor simbólico dentro de uma cultura, num determinado tempo. Ela é uma mediação entre o espectador e a realidade (AUMONT, 2006, p.78). O seu criador pode elaborar estes elementos simbólicos conscientemente ou de forma inconsciente.

(...) se persistirmos em nos proibir de interpretar uma obra sob o pretexto de que não se tem certeza de que aquilo que compreendemos corresponde às intenções do autor, é melhor parar de ler ou contemplar qualquer imagem de imediato. Ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz (JOLY, 1996, p.44).

A partir desse ponto, verificamos outro exercício fundamental para a análise: estudar o contexto histórico do filme, pois não existem obras independentes dos valores simbólicos vigentes naquela determinada sociedade e naquele tempo específico. Isso significa que, segundo Joly (1996, p.62), um filme nunca é desprovido de características de reconhecimento do público, sejam elas de natureza latente ou manifesta. Para esse autor, a publicidade está constantemente em busca da ruptura de expectativas da recepção, mas este veículo já é percebido como inovador. Quando o cinema rompe com o óbvio, causa estranheza, diversão ou aversão à narrativa. As expectativas estão vinculadas ao contexto, no caso do cinema, ao que tem se feito simultaneamente ao filme em estudo. É importante lembrar que nem todos esses elementos do simbólico que representam o cotidiano são retratados conscientemente pelo cineasta. Obrigatoriamente, inserido nessa cultura, o realizador não tem uma visão crítica do todo.

Tendo em vista a técnica de pesquisa análise fílmica, nos cabe compreender nesse processo os limites de representação. Umberto Eco⁹ reconhece que para todo o texto pode haver inúmeras interpretações, mas isso não quer dizer que não se possa “permitir uma leitura qualquer” (ECO, 1999, p.81). E completa: “Depois que um texto foi produzido, é possível fazê-lo dizer muitas coisas – em certos casos, um número potencialmente infinito de coisas – mas é impossível – ou pelo menos criticamente ilegítimo – fazê-lo dizer o que não diz” (ECO, 1999, p.81). Ainda, um texto pode conter significados que estão além da intenção do autor, mas para esta situação ser legítima, é preciso que o leitor reconheça o sentido no próprio escrito.

Eco destaca a necessidade de respeitar os códigos culturais que contextualizam a obra, para uma boa análise não é necessário saber o que se passa na cabeça do autor, mas, no entanto, é fundamental conhecer as convenções culturais que cercam os escritos. Dessa maneira, o leitor estará investigando sobre as intenções da obra (ECO, 1999, p.85) e evitando o erro de *usar* o autor ao invés de *interpretá-lo* (grifo do autor).

Posta a metodologia, é oportuno entender o que seriam filmes históricos. Para Pinel (2000, p. 120) filmes históricos são aqueles em que a ação se desenvolve num passado reconstituído. Portanto, para esse autor, não são propriamente um gênero, pois vários formatos de obras, as dramáticas, as policiais ou mesmo as comédias, podem ter seus enredos enraizados em algum momento do passado. Miriam Rossini (1999) definiu dois tipos de filmes históricos. Um que tem como objetivo retratar a história tal como ela poderia ter sido, buscando o máximo de fidelidade ao acontecimento passado, e um segundo tipo que busca trabalhar com a intensidade psicológica de um personagem dentro de um fato histórico, possibilitando à posteridade um entendimento dos anseios da sociedade de uma determinada época. Pensamos que as duas formas se complementam no exercício de interpretação de uma época passada.

A partir dessas definições reconhecemos todos os filmes do nosso corpus como históricos e, nesse momento, nos cabe mostrar nossos objetivos. São eles:

⁹ No livro *Limites da interpretação*, Eco afirma que a leitura do texto também vale para a fotografia e o cinema.

- 1- Propor uma análise do modo como se constrói a representação da ditadura militar no cinema brasileiro em décadas distintas através de três elementos (tortura, militante da esquerda armada e o militar) e evidenciar suas diferenças;
- 2- Compreender quais os recursos estéticos utilizados para representar a ditadura nos filmes analisados em períodos distintos.

Estudar essas obras promove um diálogo com a história oficial, e possibilita evidenciar as diferentes perspectivas sobre a ditadura militar no passado e no presente. Compreendendo, da mesma maneira, quais dos fatos ocorridos foram reintroduzidos para um debate contemporâneo.

Enfim, auxiliados pelo estudo de Barthes sobre o segundo nível de linguagem do cinema (simbólico), percebemos que a tortura, o militante da esquerda armada e o militar eram uma constância nesses filmes, em especial, nas produções posteriores à Lei da Anistia em 1979. Portanto, nossa questão é estudar as correspondências estéticas entre as obras. Já dissemos em páginas anteriores, que a ditadura militar tem sido interpretada pelo cinema desde o golpe de 1964, no entanto, esses primeiros filmes não traziam claramente os três elementos aqui analisados, ou se havia, era apenas um só: geralmente, o militante da esquerda armada. Como um dos nossos objetivos é estudar a formação estética desses filmes, nos propomos, nesse trabalho, fazer um contraponto entre as narrativas do corpus dessa tese com as produções do Cinema Novo, em especial, as obras: *O desafio* (Paulo Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972). Essa tarefa se justifica no exercício de comparação entre diversos estilos de cinema. Sabemos que o Cinema Novo foi um movimento cinematográfico heterogêneo que reuniu um grupo de cineastas interessados em fazer um cinema que rompesse com que já havia sido feito no Brasil. Nesse trajeto, temos narrativas intimistas, alegóricas, adaptações literárias e históricas e muitas outras que buscaram alternativas aquém do cinema convencional. Portanto, é partindo desse contraponto que iremos analisar os filmes que retratam a ditadura militar. Nesse contexto, podemos evidenciar se houve uma mudança na forma de representação da ditadura militar na filmografia brasileira de 1964 até 2010.

Capítulo 2 – Cinema Novo: a subjetividade com força de protagonista

Temos a tendência de comparar os filmes brasileiros contemporâneos a outros de cunho mais político e social produzidos nas décadas de 1960 e 1970, especialmente as obras inseridas dentro do contexto do movimento de Cinema Novo. Nas palavras de Luiz Zanin Oricchio, referindo-se ao Cinema Novo (2003, p.229): “uma tradição deve inspirar, e não inibir. Cria-se a partir dela, talvez contra ela ou apesar dela. O que é vital, desde que não a tenhamos como peça de museu, fantasma assustador ou parâmetro inatingível em relação aos quais todas as comparações são desfavoráveis”. Por isso, para este tema que essa tese analisa: a representação da ditadura militar no cinema; nos parece impossível ignorar a trajetória estética da cinematografia brasileira, porque a ditadura militar vem sendo representada no cinema desde o seu acontecimento. Portanto, para o desenvolvimento desse trabalho, nos cabe estudar os filmes realizados pelos cineastas do Cinema Novo, pois cremos que é nesse movimento que encontraremos os parâmetros para os estudos da representação da ditadura no cinema.

No primeiro capítulo, já havíamos definido uma distinção da representação da ditadura entre as narrativas do corpus. Há filmes que utilizam o governo militar para marcar uma passagem de tempo (*A dona da história, As meninas, Dois córregos, Besame Mucho, 1972 e Benjamin*). Em outros, o tema é inserido através de uma lembrança de um dos personagens (*Nunca fomos tão felizes, Feliz ano velho, O ano em que meus país saíram de férias e Corpo*). Ou, ainda, existem filmes sobre a ditadura que elegem o governo militar como tema central (*O bom burguês, Pra frente Brasil, Lamarca, O que é isso companheiro, Ação entre amigos, Cabra-cega, Quase dois irmãos, Zuzu Angel, Batismo de sangue e Em teu nome*). Nosso pressuposto é que esses filmes, ao adotarem a linguagem do cinema convencional buscando serem descritivos e didáticos, acabam pecando pelo enfraquecimento estético que pode não atingir uma ressonância política e social junto ao espectador. Mesmo as imagens de tortura, ao se tornarem sistemáticas, perdem seu caráter polêmico.

Em contraste com esse cinema mais recente, estudaremos, nesse capítulo, o Cinema Novo, pois, conforme Fernão Ramos (2007),¹⁰ esse movimento foi a criação de um cinema militante¹¹ preocupado com uma “ética na estética”. Portanto, passamos a entender que o Cinema Novo criou um tipo de cinema fundado em interesses de modificar o Brasil através da arte.

1. Cinema militante

Foi nos anos de 1957-58, que jovens como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo Saraceni e Léon Hirszman se encontravam para discutir os problemas do cinema brasileiro em bares de Copacabana (GLAUBER, 1981, 15). Poucos anos mais tarde, a maioria deles começou a fazer cinema, alguns viraram críticos. Glauber dá os nomes¹²:

¹⁰ Para Ramos (1987, p.393), basicamente a história do cinema brasileiro nas décadas de 1960-70 coincide com os percursos do Cinema Novo, ainda que ele reconheça as exceções como é o caso do cineasta Walter Hugo Khouri.

¹¹ De acordo com Vicent Pinel (2000, p.142), cinema militante é aquele filme que retrata uma situação injusta dentro de um contexto político. Nas palavras do autor: “O filme militante é parte de uma luta com uma característica política, social ou ideológica, e retrata uma situação considerada injusta para denunciar abertamente” (No original: *Le film militant s’inscrit dans une lutte à caractere politique, social ou idéologique, et rend compte d’une situation estimée injuste pour la dénoncer ouvertement*). Ainda, para Pinel, o cinema militante é diferente da propaganda política, pois essa última está vinculada a um partido político, e esse não era o caso do Cinema Novo, porque, embora os cineastas sejam simpatizantes da esquerda, suas obras não estão vinculadas diretamente com um partido político.

¹² Paulo César Saraceni nos narra a formação do Cinema Novo no seu livro *Por dentro do Cinema Novo – Minha viagem*: “Eu e Glauber já tínhamos feito os nossos filmes, o pessoal da revista Metropolitano, Cacá Diegues e David Neves, que moravam na rua da Matriz, em Botafogo, e estudavam na PUC, com Fernando Duarte e Paulo Perdigão, também tinham feito um filme, *Domingo*. Joaquim Pedro estava se preparando para filmar, e Marco Faria também. Tínhamos uma página prometida no suplemento cultural de maior sucesso no Brasil. Não dava para esperar mais, íamos tentar.

(...) Onze horas da noite estávamos no Alcazar, esperando o texto de Miguel Borges. Havia um ar de coisa histórica. Miguel Borges começou: - Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-música. Queremos cinema-cinema. Aí, eu pulei. Todos estávamos espantados com um começo de manifesto que pretendia reinaugurar o cinema brasileiro. Aquilo era ridículo.

- Vamos ouvir o fim do Manifesto – gritavam.

- Não quero ouvir mais nada – eu disse. - Isto é manifesto dos anos 20, cinema mudo. Pretensioso, nem Eisenstein assinaria. Ridículo. Parece o filho pedindo para o pai: Quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol, não uma bola de vôlei, não uma bola de pólo aquático, não uma bola de tênis, não uma bola de bilhar, não uma bola de pingue-

Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Saraceni, Alex Viany, Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Roberto Pires, Miguel Torres, Mário Carneiro, Miguel Borges, Marcos Farias, Ely Azeredo e David Neves (RAMOS, 1987, p.335). Em novembro de 1962, Glauber publica nas páginas do Metropolitano, um manifesto que estabeleceu as diretrizes do movimento. Oficialmente estava batizado, o nome “Cinema Novo” foi dado por Eli Azeredo em 1961. Conforme Joaquim Pedro de Andrade¹³, havia “uma espécie de vazio cinematográfico” no Brasil naquele tempo. Esse vazio a que Joaquim Pedro se refere dá-se a partir do fim de duas inventivas cinematográficas: os estúdios da Atlântida e da Vera Cruz.

As Chanchadas surgiram nas décadas de 30, 40 e 50, eram comédias que, muitas vezes, faziam paródias de grandes sucessos do cinema americano. A atração de alguns desses filmes estava nos musicais e tinha sua estréia próxima ao feriado de carnaval, outros, apenas apostavam no humor e no simples formato de narrativa: o herói, o vilão e a mocinha. O público conhecia muito bem a irreverência da dupla Grande Otelo e Oscarito, assim como identificava o ator José Lewgoy como o vilão. Na década de 50, esse tipo de filme atingiu sua aceitação máxima de bilheteria, foi vitória para a produtora Atlântida que investia na produção de baixo custo. No entanto, a Atlântida atravessou um período de grave crise econômica, fechando suas portas em 1962, posteriormente reabrindo-as numa tentativa de co-produção estrangeira, mas termina fechando em definitivo no início da década de 1980. A Atlântida também investiu em outros formatos de cinema, numa tentativa dos diretores de produzir um filme que não recorre à paródia como as produções *Luz dos meus olhos* (José Carlos Burler e Alinor Azevedo,1947), *Terra violenta* (Edmond Bernoud e Paulo Machado,1948), *Também somos irmãos* (José Carlos Burler, 1949), *À sombra da outra* (Watson Macedo,1950), mas essas realizações enfrentaram problemas: pouca recepção do público e escassa qualidade técnica.

pongue. Quero uma bola-bola!

Aí, o pau comeu, todo mundo falava ao mesmo tempo. Gritávamos. Miguel não quis mais ler o manifesto. Virou piada. Ficou conhecido como o Manifesto bola-bola. O movimento nasceu em 1959 com um manifesto furado” (SARACENI, 1993, pp.47-48).

¹³ Entrevista concedida a Sylvia Bahiense disponível na caixa com a obra completa de Joaquim Pedro de Andrade em DVD.

Paralelamente ao desfecho da história das Chanchadas, em São Paulo, é fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Esse sofisticado empreendimento visava fazer cinema no Brasil com uma proposta diferenciada dos filmes da Atlântida, como nos mostra Âfranio Mendes Catani: "Produção brasileira de padrão internacional": eis o lema da Vera Cruz. Com filmes de 'alto nível' garantido por diretores e técnicos europeus, a Vera Cruz almejava altos vãos: 'Agora, o Brasil irá correr mundo'" (CATANI, 1987, p.205). Assim seguiu a Vera Cruz produzindo filmes que tiveram reconhecimento em festivais de cinema internacional como *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) no Festival de Cannes, *Sinhá Moça* (Oswaldo Sampaio,1953) em Veneza, que ficou com o Leão de Bronze, *Caiçara* (Adolfo Celi,1950) em Punta del Este e *Santuário* (Lima Barreto,1952), também em Veneza. A temática dos filmes variava do drama a comédias refinadas. Porém, os anos de glamour da Vera Cruz não foram muito extensos. Paralelamente à Vera Cruz, surgem mais três produtoras em São Paulo que, no início de suas atividades, desejavam fazer filmes baratos, mas acabaram por investir em projetos pretensiosos que não tiveram retorno de bilheteria. São elas: Companhia Cinematográfica Maristela (Ltda e S/A), Kino Filmes e Multifilmes S/A.

Em contraste com essas inventivas, o Cinema Novo marca uma ruptura na história do cinema brasileiro. É interessante colocar em evidência uma observação de Joaquim Pedro de Andrade. Segundo esse cineasta,

nós entramos nesse mercado vazio com uma aproximação completamente diferente. Primeiro porque a gente vinha de uma universidade, então nós tínhamos preocupações de ordem cultural, social e política e pensava em cinema sempre como um meio de agir sobre a sociedade, transformar as coisas¹⁴.

Ancorados ao centro desse pensamento, podemos reconhecer que realmente esses jovens freqüentavam cineclubes, centros acadêmicos e universidades. Glauber

¹⁴ Idem

Rocha entrou na Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia em 1959, Léon Hirszman estudou engenharia, Nelson Pereira dos Santos é formado em direito pela Universidade de São Paulo, Joaquim Pedro cursou física na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro e assim poderíamos listar a formação de cada um dos integrantes do Cinema Novo. Esse trabalho minucioso comprovaria a nossa vigorosa convicção de que, em sua maioria, esses cineastas pertencem a uma classe privilegiada da sociedade brasileira. Por esse perfil, eles originam-se do mesmo estrato social dos estudantes universitários que faziam parte do movimento de esquerda armada do Brasil durante o regime militar. Como exemplo dessa aproximação, transcrevemos palavras de Saraceni (1993, p.76), “Fiquei muito comunista. Comecei a ler Lukács, Gramsci, Umberto Barbaro, e a só pensar na revolução. Lia Rosa Luxemburg e Brecht e fazia discursos inflamados para os operários que freqüentavam a Cucina do Luigi”¹⁵. Torna-se compreensivo, agora, o desejo que eles tinham de fazer um cinema que não só mudasse os rumos do cinema brasileiro, mas que o seu alcance artístico pudesse mudar o país. Isso é que vemos no filme documentário de *Cinema Novo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967):

Cinema Novo diante do povo. O contato ainda agressivo é procurado em filmes que tentam descobrir a realidade brasileira, falar de frente ao público formado durante anos por um cinema padrão. Marcado pelo seu tempo, o jovem cinema brasileiro é necessariamente polêmico. A luta apenas começa. Num país como o nosso, tudo está por fazer. Entre nós, uma dor moral e social permanece e aumenta. Num país de conflitos viver significa agir, logo, cinema.

¹⁵ Lugar que Saraceni freqüentava no período em que morou na Itália. Para mais informações consulte SARACENI; Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – Minha Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Esse mesmo modo de pensar também era evidente nos artigos publicados de Glauber no Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, como nos mostra Saraceni:

Aberto, sem nenhum dogma, nenhum preconceito, pedia-se apenas que fosse autoral, sincero, criativo, revolucionário e que olhasse a realidade social e econômica do Brasil com vontade de analisá-la, transformá-la num mundo melhor para todos. Mas que, principalmente, amasse o cinema (SARACENI, 1993, p.118).

Fernão Ramos (1987, pp.355-356) analisa o Cinema Novo do início dos anos de 1960 como um movimento de cineastas orientados por três bases: “a forma de produção, a linguagem e a ética (compromisso com a “verdade” e a “realidade”)”. Nas palavras de Glauber Rocha (1981, p.17), “queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural”. Portanto, o primeiro Cinema Novo criava um movimento cinematográfico propositalmente pensado para ser político.

Cumprе lembrar que nessa época era recorrente o uso do termo “subdesenvolvido” para os países como o Brasil. Desse modo, a esquerda desejava que o nosso país torna-se “desenvolvido”. Dentro desse panorama, sabendo que os cinemanovistas eram da esquerda, descrevemos o estudo de Celso Furtado sobre o subdesenvolvimento brasileiro. Ao entender do historiador Marcelo Ridenti (1993), foi esse sociólogo que motivou a esquerda.

1.1 O primeiro Cinema Novo

Era visível, para Furtado, a incongruência do projeto de tentar progredir o capitalismo nos países subdesenvolvidos à luz dos países desenvolvidos, pois a

disparidade dos contextos históricos e econômicos era enorme. A Revolução Industrial possibilitou, num determinado momento, o desenvolvimento tecnológico, cuja consequência foi o aumento da produção e o barateamento do produto final na mão do consumidor. Mas, o que significou o progresso para os países desenvolvidos, trouxe o agravamento da pobreza e da diferença social para os subdesenvolvidos. As implicações econômicas da América Latina eram a exportação de produtos primários para a Europa e para os Estados Unidos e a importação de produtos manufaturados dos mesmos. Face a crise de 1929, as importações dos produtos industrializados tornou-se escassa e, foi sob esse ditame, que o setor industrial latino americano passou a substituir as importações por um equivalente da industrialização local. No entanto, os produtos locais eram mais caros do que os produtos oriundos de um sistema industrial mais estabelecido, e isso resultou em problema para a economia dos países subdesenvolvidos. Enquanto a tecnologia multiplicou a produção dos artigos manufaturados nos países desenvolvidos e diminuiu os preços aumentando o consumo, nos países de indústria substitutiva, a tecnologia era importada, fator que encarecia ainda mais o produto final. É crucial, portanto, o papel da tecnologia na história da economia dos dois tipos de países antagônicos. Na Europa e nos Estados Unidos, a tecnologia veio para solucionar problemas, ao passo que nos países substitutos, a técnica monopolizou o capital agravando a desigualdade social.

Nos centros urbanos dos países de economia avançada, o capitalismo institucionalizou as diferenças de classes legalizando as greves e os sindicatos porque compreendeu que as exigências por melhores condições de trabalho e aumento de salários reivindicadas pelos trabalhadores insuflava o desenvolvimento tecnológico. Conforme Furtado: “Desta forma, o próprio antagonismo põe em movimento as forças que engendram a sua superação” (FURTADO, 1968, p.11). No processo inverso, as exigências por aumento de salários nos países subdesenvolvidos não podem ser solucionadas dentro do próprio sistema, então se faz necessária a interferência política. Complementa o autor: “Como as atuais classes dirigentes não compreendem a natureza de um tal problema e se abstém da manutenção do *status quo*, aqueles que, na América Latina, lutam efetivamente pelo desenvolvimento, desempenham, conscientemente ou não, um papel revolucionário” (FURTADO, 1968, p.40).

Para contornar o agravamento da crise econômica e social a que se encaminham os países substitutos, seria preciso, à luz da teoria de Furtado, a formação de uma massa heterogênea de classes capaz de construir uma ideologia sólida para implantar o socialismo. De acordo com essa ótica, se essa ideologia não for concisa, recairá sobre um único indivíduo a representação de todo o povo. Daí, não será socialismo, mas uma vulgar implantação de uma política de oportunistas, o populismo.

Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo ficou dividido em dois blocos de influência: União Soviética e Estados Unidos. É evidente que a América Latina ficou sob o comando dos Estados Unidos, o que inferia na sua inquestionável obediência ao modelo econômico de padrão norte americano, podendo se movimentar numa restrita margem de variação tolerada dentro deste sistema. Além desse, havia ainda outro problema. Crescia o número de empresas americanas que vinham se instalar nos centros urbanos dos países latinos. Tais empresas dispunham de uma inigualável autonomia. Ou seja, a necessária interferência política em prol da solução dos problemas sociais e econômicos dos países latinos, encontrava sérios empecilhos e, com isso, agravava ainda mais as desigualdades sociais.

Os países da América Latina eram compostos por um meio urbano burocrático controlado pela metrópole e apoiado pelos senhores do campo, donos de extensas terras administradas por regimes semifeudais. As grandes extensões de terras pertenciam a poucos homens, que sublocavam as mesmas para famílias de agricultores que, por sua vez, trabalhavam nas terras e, em troca, davam cerca de 50% do que produziam para o proprietário. À espreita desse panorama, nasceram alguns blocos urbanos que escapavam do controle da metrópole e valiam-se de um comércio local ascendente. São precisamente estes comerciantes que constituíram a classe média e apoiaram a política de intervenção americana, pois precisavam dos produtos importados para sua própria subsistência, quanto mais variedade de artigos, melhor para os negócios. Furtado reconhece a classe dos senhores como uma elite de conservadores, o dos comerciantes, como a elite liberal. “A rápida integração das economias latino-americanas nas correntes do comércio internacional, ocorrida na segunda metade do século passado, deve-se, em boa medida, à existência desse segmento 'liberal' nas classes dirigentes da região” (FURTADO, 1988, p.54). Daí, repousam todas as fundamentações da esquerda

brasileira que culpam a classe média pelo subdesenvolvimento do Brasil, sendo o Brasil um notório caso de capitalismo substituto.

À luz das considerações precedentes, buscamos entender o encontro do pensamento da esquerda e a representação do Cinema Novo. O pensamento de Furtado analisa as distintas realidades econômicas entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, enfatizando as dificuldades desse segundo grupo. Dessa discrepância, o Brasil vive uma realidade econômica e social em crescente desvantagem que reflete na desigualdade social, na intervenção e formação de governos populistas, na ausência de distribuição de terras e na autonomia das empresas internacionais que se localizam em território nacional. O que devemos entender é que esse modo de pensar faz ecos nos filmes produzidos pela primeira e segunda fase do Cinema Novo. Como já vimos, os cinemanovistas tinham uma preocupação estética amparada por um discurso ético. Conforme Ramos, “é a partir do final de 1962 e início de 1963 que o Cinema Novo adquire sua feição definitiva, mas não só ao nível de sua constituição como grupo, mas também como portador de um discurso próprio” (RAMOS, 1987, p.346).

Assim, nos primeiros anos da década de 1960, os jovens cineastas estavam preocupados em denunciar as discrepâncias entre os dois Brasis: o país do miserável e o país do burguês. Um pouco mais familiarizado com a arte cinematográfica, de acordo com Ramos (1987), nos anos que seguem, este movimento ficou dividido em três momentos distintos. O primeiro era representado pelos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), e *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos). Para o autor, "sua principal marca seria a representação de um Brasil remoto e ensolarado, onde se vislumbram conflitos de cunho político" (RAMOS, 1987, p.348). A segunda fase engloba os filmes: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), e *O bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968). De acordo com Ramos, "Embora tenham entre si a distância de um ou dois anos, estas obras possuem como temática o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964" (RAMOS, 1987, p.358). Na terceira trindade, os cineastas do Cinema Novo, ao contrário dos primeiros anos do movimento, começam a se preocupar com a recepção do público. Em 1965, eles criam a Delfim, empresa que ficava responsável pela exibição dos filmes e financiava parte dos projetos

através da retenção de parte dos lucros das películas exibidas. Então, com o objetivo de atrair o público, utilizaram a alegoria para representar a história do Brasil.

Aqui passamos a analisar as obras que refletem o discurso cinemanovista de “realidade-verdade” e conseqüentemente, a crise do mesmo. No livro *Brasil em tempo de cinema* (1978), Jean-Claude Bernardet transcreve esse momento de transição que Ramos (RAMOS, pp. 357-373) nomeia de “crise ética”. Essa virada no rumo de enfoque de representação do Cinema Novo é ocasionada pelo golpe militar de 1964.

Já mencionamos que no cinema atual sobre a ditadura militar, o personagem que pertence à militância armada é retratado de modo que seus anseios e desejos por um Brasil mais igualitário não aparecem com tanta veemência, pecando, talvez, pela falta de subjetividade. Como, por exemplo, recorreremos ao filme *Zuzu Angel*. Zuzu é uma estilista divorciada, mãe de três filhos e vive uma vida de sucesso profissional. Um dia ela chega em casa. A televisão está ligada anunciando mais um assalto a banco realizado por terroristas. A filha cumprimenta a mãe com um abraço, parabenizando-a pelo sucesso nos negócios. Avisa que um jornal quer entrevistá-la. Sucesso e prosperidade na sua nova coleção são o que as imagens dizem até aqui. Depois, há uma breve elipse mostrando a passagem de tempo: uma mesa pouco iluminada com materiais de costura. É tarde da noite. Zuzu está recortando um molde. O telefone toca. Seu filho Stuart Angel foi preso. A partir de então, ela o procura em todos os órgãos do governo, porém ninguém sabe dele. Um dia, recebe uma carta: Stuart foi torturado e assassinado. É através do olhar dessa mãe que percebemos a crueldade da ditadura instaurada no Brasil em 1964.

Tal construção de personagens, Zuzu e seu filho, reflete um Brasil sob o domínio de um governo repressivo, no qual a liberdade deveria ser um bem inquestionável. No entanto, apesar de Stuart e a namorada mencionarem que lutam pela igualdade social e pelo bem do povo, essas intenções não são mostradas no filme. Assim, esse tipo de representação que prioriza evidenciar a busca de uma mãe pelo seu filho desaparecido na ditadura militar e o medo em que as pessoas sentem em ajudá-la, traz para o debate central, na análise fílmica, o conceito de liberdade. Não há cenas que ilustrem as condições precárias do homem do campo ou o contraste entre a burguesia e o morador de favela, como muito fez o Cinema Novo. Desse modo, grande parte dos filmes sobre a

ditadura militar da atualidade, ao retratar a violência do regime, acaba não enfatizando os motivos que levaram à esquerda armada a lutar.

O autor Daniel Aarão Reis salienta que o projeto nacional-estatista promovido pelo presidente João Goulart, deposto em 1964, causava incertezas para muitos que temiam a transformação do Brasil em Cuba, logo, esses foram favoráveis ao governo militar. Por conseguinte, segundo esse autor, a posteridade dos anos de chumbo trouxe alguns mitos no exercício da revisão histórica. Entre eles, é de que ninguém foi responsável pelo regime, mais do que isso “a sociedade se reconfigurou como tendo se oposto, sempre, e maciçamente, à ditadura, transformada em corpo estranho”. (REIS, 2000, p.71). Disso, talvez, resulta a necessidade da criação de filmes em que se pretende fazer uma revisão histórica canalizando para alguém alhures – militares, intelectuais e políticos – a responsabilidade do governo. Essa pode ser uma maneira encontrada por esta sociedade para exorcizar sua culpa. E completa o autor:

E assim, mesmo que muito pouca gente o soubesse, reatualizou-se no Brasil contemporâneo a figura de Ernest Renan, o grande pensador francês de fins do século XIX que dizia, com agudo senso prático e sem nenhum cinismo, que, freqüentemente, para a boa coesão e harmonia sociais, mais vale construir o esquecimento do que exercitar a memória. (REIS, 2000, p.71)

Ainda, esse mesmo autor identifica dois mitos compartilhados pelos brasileiros nos anos posteriores à ditadura: todos lutaram contra a ditadura e a esquerda lutava pela democracia. Acreditamos que grande parte dos filmes atuais sobre a ditadura militar, ao enfatizar a liberdade com um bem maior e focalizar o absurdo da prática da tortura, acabam por alimentar o segundo mito. É evidente que entendemos que a condenação da violência é uma questão de extrema importância e reconhecemos o mérito dessas obras ao se proporem a retratar isso. Mas, a ausência de ilustração das razões que levaram

jovens a pegarem em armas para lutar contra o regime relega à obscuridade suas paixões motivadoras, enfatizando o mito de que a esquerda apenas lutava pela libertação do regime. Por essa via, o desejo de implantação do socialismo acaba sendo retratado sem a amplitude de seus motivos como fez o Cinema Novo, que destaca a desigualdade social do Brasil daquele tempo.

Ridenti, no texto *Resistência e mistificação armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores* (2004), analisa o significado de resistência no contexto das mistificações que a sociedade brasileira alimenta sobre a oposição à ditadura. Existe uma grande diferença entre “resistência democrática” e “revolução armada”, a primeira inclui parte da “esquerda católica, algumas entidades de classe e movimentos liberais, até mesmo o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que pregava uma ampla frente política para combater a ditadura” (RIDENTI, 2004, p.54). O segundo termo refere-se a um pequeno grupo de guerrilheiros radical que almejava uma revolução socialista através da luta armada. Esse grupo, não nasce com a revolução, pois anterior a 1964, já havia a formação de grupos revolucionários no modelo de Cuba. Para Ridenti, resistência “tende mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação” (RIDENTE, 2004, p.54). No Brasil pós-ditadura, temos a tendência de crer que todos faziam parte do mesmo núcleo que é a resistência democrática. Isso se deve em parte, porque, depois do fim da ditadura, muitos radicais socialistas passaram a compor o quadro dos políticos democráticos e também, com o distanciamento do tempo, um dos mitos sociais que se formou foi o de conferir à esquerda o papel de resistência democrática contra o regime.

Alongamos-nos nessas descrições porque julgamos fundamental ilustrar o retrato do jovem esquerdista nos primeiros filmes dos cinemanovistas para, nos capítulos futuros, compará-los com os filmes mais atuais sobre a ditadura.

Retomando, o Cinema Novo consagrou o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1955), como um marco na filmografia brasileira. Portanto, começamos por ele. Nesse filme, Nelson, influenciado pelo cinema neo-realista italiano, contrapõe duas realidades brasileiras: a do morador de favela da Zona Norte do Rio de Janeiro e o burguês da Zona Sul. A história é focada nos meninos do morro. Para tentar retratar o discurso embutido nessa narrativa, transcrevemos as desventuras de um dos garotos, que

além de precisar vender amendoim para o seu sustento, sua mãe está doente. Por um descuido, um rapaz burguês acaba derrubando a lata de amendoim que cai no mar. Ao avistar o homem deixando a praia, o menino lhe pede dinheiro argumentando ter sido ele o responsável por perder seus amendoins. O homem se recusa a pagar. Outro que passa com um cachorro e comenta a irresponsabilidade os pais deixarem os filhos trabalharem tão pequenos na rua. A dramaticidade da narrativa é ainda mais intensificada quando essa criança morre atropelada. Assim sendo, esse filme vai matizar o discurso dos primeiros filmes do Cinema Novo, o conceito de alienação. Dentro desse quadro podemos citar, por exemplo, *Cinco vezes favela* (1962), filme composto de cinco episódios dirigidos por Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos de Farias, Carlos Diegues, Léon Hirszman.

No curta de Marcos Farias, *Um favelado*, o protagonista é João. João mora numa favela, é desempregado, casado e tem um filho. Pressionado a pagar o aluguel que vence no dia seguinte, pede emprego numa construção civil. Não há vaga. Andando pelas ruas, sente-se tentado a roubar um jornaleiro, mas mantém a integridade e abandona a idéia. Procura um amigo, pede dinheiro emprestado, o amigo diz que não tem, mas propõe um negócio: assaltar. João tragicamente acaba preso.

O argumento do filme *Zé da cachorra*, de Miguel Borges, é apresentado da seguinte forma: uma família que foi despejada chega a uma favela grillhada em busca de auxílio dos moradores locais. Nessas circunstâncias, a conotação de solidariedade e medo é posto em debate. Parte da comunidade apóia a estadia da família, porém, alguns temem a ilegalidade, pois trata-se de uma favela grillhada¹⁶. Paralelo ao problema da família, o dono do terreno quer despejar os moradores. Em marcante contraste, os dois universos sociais são documentados no filme com cenas que intercalam duas realidades sociais distintas, enquanto as famílias sofrem pela falta de moradia, mulheres burguesas se divertem dançando despreocupadamente em suas luxuosas casas.

Em *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, menino precisa recolher da rua gatos para vender a um sapateiro que transforma o couro em instrumentos para o

¹⁶ Ocupação ilegal de terra. A favela no filme tinha um proprietário que a obteve de forma ilegal.

Carnaval. Porém, o garoto termina por gostar mais de um bichano. Mas, a entrega é necessária.

O filme *Escola de Samba – Alegria de viver*, de Cacá Diegues, perpassa pelos bastidores da escola de samba. Dirigentes precisam de dinheiro para a escola e pedem emprestado. Eles não têm como pagar.

No filme de Léon Hirszman, *Pedreira de São Diogo*, às 15 horas serão explodidas 500 quilos de dinamite, isso colocará em perigo a estrutura de uma favela acima do morro. Funcionários conseguem avisar os moradores, que se colocam no morro com o intuito de impedir o acontecimento.



Pedreira de São Diogo

De um simples argumento, *Pedreira de São Diogo* germina num filme, que ao trabalhar com a construção de planos dos personagens em primeira pessoa, compõe juntamente com *Couro de gato*, uma experiência estética superior aos outros episódios de *Cinco vezes favela*. Mas deixando de lado questões de linguagem, nos cabe analisar como o discurso verdade-realidade se constitui nesses filmes. Em todas essas obras mencionadas há o contraste da vida burguesa alienada e a dura vida do favelado. No já citado livro *Brasil em tempo de cinema* (1978), Jean-Claude Bernardet evidencia nesse discurso que proferiu entre os cinemanovistas – a dicotomia entre pobres e ricos - e

também observa a repetição de um tema latente em comum a essas obras: a ausência da representação da classe média. De acordo com esse autor, a intelectualidade brasileira estava concentrada na classe média e essa classe desconhecia a realidade burguesa, de modo que, ao tentar retratar essa última no cinema, acabava tornando-o caricata. Os ricos são pessoas vazias - como o homem que derruba os amendoins - que só se interessam com seu próprio bem-estar. Tomando o filme *Cinco vezes favela* como exemplo, Bernardet analisa também a representação do morador da favela. Há uma evidente construção paternalista: a classe média sobe ao morro para ilustrar as dificuldades do povo.

No cerne desse processo, o Cinema Novo também filmou a seca no nordeste e, num primeiro momento, apontou a religião como uma fonte de alienação para a população. A partir desses temas surgem obras como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Os fuzis* (Rui Guerra, 1963).

Em *Vidas secas* temos a saga de Fabiano e sua família. Filme baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Fugindo da seca, a família de retirantes enfrenta o sertão. Eles se alojam numa fazenda, a qual trabalha e melhora as condições primárias de vida. Mas não tarda, a seca volta e eles novamente precisam partir.



Vidas Secas

Em *Os fuzis*, temos a imagem do sol. Som em *off* de um messias recitando mensagens bíblicas, um trecho de seu discurso : “A terra estava mais seca para que o coração do homem sempre cresça. E ele disse: aquele que tiver maior desespero e sofrer

mais do que eu sofri será o portador de minha vontade e terá quase todo o meu poder”.
Imagens do sertão, chão árido, gado procurando pasto. Ao fim da locução entram os créditos do filme ao som de vozes rezando o Pai Nosso. É uma representação do nordeste brasileiro de 1963, da seca e da fome da população nordestina.

Soldados desembarcam na pequena cidade com o intuito de impedir que os habitantes locais saqueiem um armazém durante o período de seca. Numa cena, homem entra no armazém com o corpo do filho morto em seus braços em busca de um caixote para fazer de caixão. O caminhoneiro conhecido como Gaúcho pergunta do que morreu a criança. O pai responde: de fome. Essa é uma das cenas mais significativas dentro da narrativa, pois dela resulta a indignação do caminhoneiro que acaba roubando a arma do soldado Zé, que estava também no armazém, e num golpe de raiva sai à rua armado e inicia um tiroteio contra os soldados. Gaúcho morre baleado com um tiro nas costas dado por Zé. Zé cai ao chão ao lado do corpo chorando em desespero.

Ao longo do filme, vemos imagens de religiosos rezando ao redor do messias ou cumprindo rituais sagrados que se intercalam com o desenvolvimento narrativo dos personagens centrais. Ao englobar esses elementos diversos, *Os fuzis* torna-se um dramático documento da seca nordestina e impõe-se como uma das principais obras do Cinema Novo.



Os Fuzis

Como vimos, há uma forte tendência dos cinemanovistas, nessa primeira fase, em matizar o contraste entre burguesia e morador de favelada e há também uma

preocupação em mostrar o papel alienador da religião. Para essa tarefa, a escolha estética baseou-se no neo-realismo italiano. Segundo Joaquim Pedro, em *Rio 40 graus*, Nelson Pereira:

(...) Ele soltou realmente as câmeras nas ruas, não quis maquiar a realidade brasileira e nem montar a realidade brasileira de maneira que a deformasse ou apresentasse uma visão menos verdadeira dessa realidade. E procurou temas, procurou um tipo de gente, quer dizer, tirou o cinema do povo, sobre o povo, virou as câmeras para os problemas do povo, do que a gente considerava que era problema do povo brasileiro. Fez no Rio, fez em cenários naturais, fugiu do estúdio. E tinha esse outro tipo de preocupação, via-se nitidamente que o Nelson tinha outro tipo de preocupação que era um problema sério que o país tinha que resolver, que afligia o país e que não aparecia nos filmes brasileiros até então¹⁷.

Para dar sequência aos nossos estudos, vamos analisar a segunda fase do Cinema Novo, onde a ditadura militar tornou-se tema central da narrativa.

2. A ditadura no Cinema Novo – intimismo e alegoria

Bernardet afirma que a representação da classe média ficava ao largo da temática das obras iniciais do Cinema Novo. Frustrada a esperança de transformação social traída pelo golpe militar, o cinema viu-se obrigado a focar o universo do próprio cineasta. Essa é uma das transformações mais significativas para o estudo desse trabalho, pois é a partir da mudança de orientação temática que podemos dialogar com os filmes sobre a ditadura militar produzidos posteriormente a 1979. Filmes como *O desafio*, *Terra em transe* e *Os inconfidentes* fundamentam um discurso de perplexidade do jovem intelectual nos primeiros anos de golpe.

¹⁷ Entrevista concedida a Sylvia Bahiense, encontra-se na caixa da filmografia completa de Joaquim Pedro de Andrade.

O desafio (Paulo César Saraceni, 1965) mostra o personagem Marcelo. Ele está indolente, desanimado. Segundo Bernardet (BERNARDET, 1978, p.129) “o impasse angustiado de Marcelo, não sendo mais fecundado pela evolução social do país, esmorece, transformando-se num desespero apático, eventualmente num ceticismo castrador”. Em *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) vemos uma fusão entre o discurso verdade-realidade que entrava em crise neste momento no Cinema Novo com o retrato da classe média diante do golpe militar de 1964. Na cidade fictícia de Eldorado, o governo populista é derrubado. Um poeta sente-se impotente e a população permanece passiva perante a nova realidade política do país. Na sua prática cinematográfica, Glauber trabalha com a estética do caos: uso de câmera na mão, personagens estão em delírio, berros, descontinuidade narrativa. Pode-se ler esse nível técnico da linguagem como a próprio transe do momento político que os cinemanovistas estavam enfrentando. *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) narra a Inconfidência Mineira, uma apologia aos anos de chumbo da ditadura contada através de um episódio histórico. Nesse filme, Joaquim Pedro apropria-se do tema da perplexidade dos intelectuais perante a ditadura, ilustrando o comportamento dos integrantes envolvidos na conspiração mineira. Assim, ele faz uma dura crítica aos intelectuais contemporâneos ao regime militar.

2.1 O desafio: a incompatibilidade entre projetos pessoais e desígnios da revolução

Analisamos esse filme a partir de duas cópias, a primeira, que teve parte do áudio prejudicado devido aos cortes da censura e, a segunda, se não está completa, está, pelo menos, mais próxima do roteiro original. Nos três primeiros anos dessa pesquisa, só tivemos acesso ao filme cortado e somente no último, entramos em contato com uma cópia mais completa. Cremos que o acesso tardio à versão mais próxima ao original não prejudicou nossos estudos. A nosso ver, mesmo na cópia cortada, reconhecemos *O desafio* como uma narrativa muito peculiar, pois, realizada no contexto do golpe, existe nela a particularidade de registrar o espírito da época tal qual estava sendo vivenciado. Além disso, Saraceni trabalhou com maestria a linguagem técnica, nos proporcionando uma experiência estética que está aquém de um singelo filme histórico.

Conforme Lyotard (2005, pp.219-231), o cinema é a arte dos movimentos, “movimento de todos os tipos, por exemplo: no plano, os dos atores e dos objetos móveis, das luzes, do enquadramento, do foco, na sequência, todos esses movimentos, e, ainda mais, os *raccords* (da montagem); no filme, a *decupagem* em si”. (LYOTARD, 2005, p.219) Faz parte do ofício cinematográfico aprender a utilizar cada um desses movimentos e saber selecioná-los para a composição de um plano. O cinema convencional, que busca a impressão de realidade, organiza a ordem de seus elementos para um tipo de representação do espaço e do tempo facilmente identificável para o público. No entanto, para Lyotard, essa tendência tende a oprimir os movimentos tornando os filmes sempre iguais. Portanto, o autor defende a quebra da identificação:

(...) a boa luz, a boa montagem, a boa mixagem não são boas porque conforme à realidade perspectiva ou social, mas porque são os operadores cenográficos a *priori*, que, ao contrário, determinam os objetos que devem ser registrados na tela e na “realidade”. (LYOTARD, 2005, p.225)

É a partir dessa ruptura com o cinema convencional que o espectador pode sentir a verdadeira emoção. Pois, nesse caso, o filme não oferece elementos de fácil identificação: o público é surpreendido com uma representação que para ele é inusitada. Lyotard reconhece como *acinema* essa quebra na ordem dos movimentos pré-estabelecidos. Portanto, o *acinema* proporcionaria o rompimento do processo de projeção-identificação no cinema convencional.

Movimentos de câmeras, filtros, planos, enquadramentos destacam o elemento propenso à subjetividade, ao sentimento. Ou seja, toda a estrutura do cinema é intencionalmente construída para proporcionar a identificação do espectador com a imagem da tela. Diferente das outras formas de arte, o cinema apresenta uma objetividade no seu material, uma imagem fotográfica e um movimento real, isso proporciona uma impressão de realidade. Sendo assim, a participação afetiva torna-se

mais favorável. “A chamada impressão de realidade é uma verdadeira opressão de ordens” (LYOTARD, 2005, p.220), complementa Lyotard.

Tendo essas considerações em vista, lembramos de imagens de militares a cavalo agredindo manifestantes ou dos planos em que universitários estão pichando em muros a frase: abaixo a ditadura. Dentro da mesma lógica, para a representação dos porões da polícia política, basta a imagem do pau-de-arara para entender que alguém foi ou será torturado. O espectador que está habituado a esses planos, estranha a falta dos mesmos no filme de Saraceni. Em outras palavras, em *O desafio* encontramos uma montagem transparente: campo-contracampo, plano geral, médio, primeiro plano, *close* entre outros elementos, mas isso não o torna um cinema convencional. É a angústia dos personagens que determina o ritmo da montagem. Além disso, ao contrário das imagens acima mencionadas, os planos de *O desafio* podem ser analisados individualmente, eles comportam um teor artístico. Enquanto que o uso das imagens dos policiais a cavalos ou os muros pichados, são mostrados para unir-se a outro plano para compor uma mensagem. Complementa Lyotard:

Nenhum movimento, seja qual for o campo a que pertença, está sendo entregue ao olho/ouvido do espectador somente pelo que é: uma simples diferença estéril em um campo visual/sonoro; ao contrário, qualquer movimento proposto remete a outra coisa, se inscreve no saldo credor ou devedor do livro comercial que é o filme, vale porque rende outra coisa, porque é afinal uma renda potencial e rentável. Portanto, o único movimento verdadeiro com o qual se escreve o cinema é o valor (LYOTARD, 2005, p.220).

As sequências de planos no filme *O desafio* não são construídas por planos comuns a outros filmes. Nesse sentido, elas não têm um valor de significação, que, somadas, dariam um sentido a obra toda. Além disso, os filmes sobre a ditadura, como, por exemplo, *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006) têm um centro fixo de narração que conduz o espectador a interpretar uma única lógica possível. A obra de Rezende foi

esteticamente construída para evidenciar na narrativa a perspectiva da personagem Zuzu Angel. Por outro lado, em *O desafio*, o protagonista Marcelo condensa vários elementos que caracterizavam os jovens simpatizantes da esquerda em 1964. Nesse filme, ao contrário de *Zuzu Angel*, não há uma exigência aparente em representar os personagens com total fidelidade aos fatos históricos ocorridos, tornando a narrativa mais aberta.

Marcelo trabalha numa revista que atualmente não lhe traz motivações. Não visualiza uma boa perspectiva para o futuro. Este estado de desânimo o impede de se relacionar com Ada. Ada é casada com um empresário bem sucedido, mora numa boa casa, tem carro, conforto, boas roupas e filho. Mas, assim como Marcelo, vive sob intenso estado de angústia. Ele se sente impotente diante da nova configuração política do país. Ela, por outro lado, pensa em largar o marido para viver com o amante. Na cena inicial do filme, Ada comenta a beleza do dia ensolarado, porém Marcelo está muito desanimado. Ela não compreende o companheiro, porque também se sente um pouco perdida e “todo mundo se sente assim”, mas Ada dá muito mais importância ao relacionamento do que à política. E já nessa cena, o espectador percebe isto.

Ada e Marcelo estão num carro. Ada dirige o veículo, eles trocam olhares. Marcelo abre um livro da Clarisse Lispector onde o capítulo “A legião estrangeira” está sublinhado e lê. Ada rompe o silêncio (transcrevemos uma parte do diálogo).

Ada: Onde vamos?

Marcelo: Não sei, onde você quer ir?

Ada: Acho que hoje não é um dia bom para estarmos juntos.

Marcelo: Por que? O dia está tão bonito.

Ada: Não é o dia, é você. Você não fez nenhum comentário do que leu. Me parece que tinha tanta ligação com a gente. Tinha tanto sentido. Acho que você está exagerando a respeito da revolução. Às vezes penso que você está até cansado de mim.

Marcelo: Não é isso. Meus sentimentos por você continuam os mesmos, eu que estou diferente.

Ada: Pois é

Marcelo: Mas não da maneira que você está pensando. Estou me sentindo sem perspectiva.

Ada: Por que sem perspectiva? E a revista e o livro?

Essa conversa no carro é intercalada com várias tomadas de paisagem e closes dos personagens. Em seguida, Marcelo conta a Ada que ficou sabendo de incidente com um locutor de rádio. O homem, depois de quinze anos trabalhando na empresa, organizava uma greve, foi demitido e acusado de subversivo. Marcelo interpreta esse ocorrido como um ato de covardia dos colegas que negaram ajuda ao locutor e conclui: “amanhã ou depois todos acharão este tipo de coisa normal. O medo tomando conta de tudo e de todos”.

O casal chega à beira de um lago. Marcelo e Ada estão separados. Ele está olhando o lago com um olhar vago, encostado numa amurada, ela sentada à uma mesa num bar de pescadores. Ada se levanta e se aproxima dele. Ouve-se um pronunciamento de rádio. O radialista lê uma lista divulgada pelo governo com nomes de políticos que serão cassados. Esta nota oficial, transmitida pelo rádio, situa o espectador no tempo histórico da narrativa: início do governo militar. Ada e Marcelo não comentam a notícia, pois os personagens parecem não ouvi-la. É patente que a locução é dirigida para nós espectadores.

Os primeiros oito minutos de narrativa já anunciam o dilema que parece ser o mais evidente: a impossível conciliação entre os anseios individuais e a construção de um projeto social. Essa sequência é longa e o diálogo, entre os dois, é intercalado com planos de movimentação deles na amurada. Na cópia sem cortes no áudio, nos créditos iniciais há um aviso: “Este filme contém fragmentos de diálogo não originais, para repor trechos danificados pela censura da época”. A cena acima descrita é a mesma, porém o diálogo é um pouco mais extenso e explícito (em anexo a transcrição de uma parte que foi dublada).

Marcelo: Nós como os outros estávamos acreditando no processo revolucionário brasileiro. Sabia que mais cedo ou mais tarde nós íamos viver juntos. Tínhamos afinidade, ideais em comum. Você também acreditava numa visão coletiva, segura, linda. Desculpe, estou confuso, misturando tudo, mas é que nossa idéia e nosso amor parecia a mesma coisa, nós estávamos vivendo.

Ada: Nós continuamos vivendo, não adianta a gente se entregar. Agora, mais do que nunca, nós temos que nos unir.

Marcelo (voz dublada): Não, essa porra desse golpe militar que impede da gente estar no mesmo lado.

Em conformidade com as transcrições de fichas de continuidade disponível do acervo da Cinemateca Brasileira, a última frase desse diálogo não existe. Mas, exceto essa parte, notamos que na cópia sem cortes, o restante da cena está fiel a ficha de transcrição.

No emprego, Marcelo conversa com dois colegas sobre a condição de subdesenvolvimento do Brasil, a predominância do sentimento de desânimo em suas vidas, a guerra do Vietnã etc. Um dos colegas de Marcelo cita o mandamento católico como um conselho para enfrentar a situação política a qual vivenciam: “Não nos deixar corromper”.

Ada e o marido, Mário, retornam de uma festa, na qual o homem percebe o aborrecimento da mulher durante o jantar. Ele atribui sua irritação ao cansaço. O marido acha que as obrigações da casa e do filho podem estar cansando Ada e, para recuperar seu humor, ele sugere que ela faça uma viagem. Ada está saturada do artificialismo do universo burguês.

Ada, que estava sentada no sofá ao lado do marido, se levanta e começa a caminhar na frente do marido de um lado para outro. Ela ainda está vestindo os trajes da festa. Do plano médio, focando Ada e o marido no sofá, o quadro muda para um plano mais aberto.

Ada: Preciso ver pessoas inteligentes. (ainda em pé, se aproxima do marido, inclinando-se para ele). Pessoas que tenham um ideal, que fazem alguma coisa. Não suporto mais esta futilidade, essas conversas que não levam a nada. (Ada caminha de um lado para o outro) Essa gente vazia, esse egoísmo. Esta falta de amor. Essa falsidade.

Tudo convencional, tudo sem vida. Parecem todos de um mundo já morto. (Ada está de pé de frente para o marido e de costas para câmera).

Mário responde para ela que não é um mundo morto, é o mundo dele e, inclusive, é o mundo dela. Na mesma seqüência, Ada senta numa poltrona ao lado do sofá. Transparecendo cansaço.

Mário: Ada, eu acho que ultimamente você tem sido muito influenciada por esses seus amigos esquerdistas. Não tenho nada contra eles, acho-os até, às vezes, muito engraçados. Ainda mais agora que perderam o impacto de antes. Mas é preciso que você compreenda uma coisa, a gente pode se dar com eles, conversar, enfim, mas eles lá no lugar deles e a gente no nosso.

Ada se levanta e vai embora, deixa o marido sozinho na sala. Ele a segue até a escada que leva para o segundo andar da casa, onde ela se encontra. Mário prossegue:

Mário: Eu não tenho te acompanhado muito, é uma falta minha, mas você deve compreender que saímos recentemente de uma crise que ameaçava levar tudo neste país por água abaixo. Se não tivesse havido união de nossa gente, nem eu nem você estaríamos hoje aqui. Mas, agora, as coisas andam mais calmas por este lado, e eu terei mais tempo. Enfim, acho que devemos sair mais.

Tendo este diálogo em vista, podemos deduzir que Ada, assim como Marcelo, se opõe aos valores burgueses e está muito insatisfeita com sua participação nesse

universo. Depois dessa seqüência, o filme vai ao encontro de Marcelo. Ele está num show de Música Popular Brasileira com a participação em cena da cantora Maria Bethânia. Trata-se aqui da oposição de dois universos: o artificial burguês, na representação do jantar de Ada e do Marido, e, do espontâneo popular, um show de música e teatro de tablado. Essa cena remete ao que Bernardet já havia nos dito, o universo do jovem de classe média começa a ser retratado no Cinema Novo. Complementa Fernão Ramos:

Em *O desafio* surge, pela primeira vez no Cinema Novo, o próprio mundo do cineasta no centro da ficção que elabora. O resultado final é uma profunda insatisfação, tendo sempre ao lado a idealização (embora aqui de forma mais tênue) do universo do popular como local da espontaneidade e, portanto, da verdade. Cerca este universo (que no filme aparece na forma de um show), um ambiente de completa decadência e exasperação (RAMOS, 1987, p. 359).



Ada – O desafio

Ada se encontra novamente com Marcelo. Ela relembra o primeiro encontro dos dois. Eles estão num apartamento. Fica patente nessa cena a oposição dos amantes. Ada quer ficar se recordando de antigos momentos com Marcelo, pois no presente, ele e sua angústia causam-lhe sofrimento. Marcelo não tem outra preocupação: Como pode

combater as injustiças no país? Ada diz a ele que ontem tentou contar do caso deles para o seu marido e que, depois, ligou para Marcelo, pois estava angustiada com sua falta de coragem. Marcelo não estava em casa, tinha levado um amigo para se exilar na embaixada do Chile.

Marcelo: O que me importa se você falou com seu marido, o que me importa?

Marcelo está em pé na sala do apartamento olhando a casa vizinha através da janela, Ada está atrás dele.

Ada: Marcelo, as coisas, Marcelo. O mais difícil é a gente admitir que as coisas aconteçam. Ficar desesperado não adianta. É bonito ficar desesperado, a gente se sente justo, humano. Mas se esquece de tudo. Você se esquece que estou aqui e preciso de ajuda. Você quer que eu me desespere também?

Marcelo: Quero. Quero que por um minuto você deixe de pensar no seu lado, no seu marido, na nossa vida.

Ada: Não, disso eu não abro a mão. Ninguém deve abrir mão nunca. Você quer sair do seu problema se ferindo e me ferindo.

Marcelo: É isso, você tem razão, você sempre tem razão. Basta, não posso mais ouvir suas ponderações. Você está sentada numa poltrona dizendo o que tem que ser, o que está certo e o que está errado. Fazer mais ainda? Fazer mais ainda? É um pensamento burguês da tua classe, não basta mais criticar a sociedade, é preciso mudar tudo.

Ada: Muito obrigada, Marcelo. Você também, pensamento da minha classe. Nunca pensei que você chegasse a isso.

Marcelo: Eu te segui, Ada. Não posso mais ficar esperando.

Ada: Isso é uma fase de menino, Marcelo. Daqui a alguns anos você vai compreender.

Marcelo: O que eu posso fazer? Se for assim, eu sou um menino. Um menino que acredita que a utopia que vocês vivem cantando pode se tornar realidade se a gente trabalhar para chegar a ela. O menino que já aprendeu a ver claro que os outros tempos já ensinaram a ele que a participação nos bens no seu país pode ser de todos e não de uma minoria que só sabe defender seus interesses. Interesses ganhos de maneira injusta.



O desafio

Depois desta briga, os amantes rompem a relação. O filme segue Ada. A mulher está vagando pelo pátio da sua casa. Olha a piscina, deita numa cama plástica, olha para o horizonte através da grade que separa o espaço da piscina para o resto do pátio. Toda a cena é composta por uma música romântica “A minha desventura” (Carlos Lira e Vinícius de Moraes). Não há dúvidas, ela sofre de amor. Ada entra no seu carro e deixa um bilhete embaixo da porta de Marcelo. O filme segue Marcelo. Ele caminha por uma feira popular como se não houvesse um lugar para chegar. Diferentemente da imagem de Ada, a música que colore o ambiente não é romântica, mas sim, política: “É tempo de arrastão” (Caetano Velloso, Edu Lobo e Vinícius de Moraes). Amor e guerra não são conciliáveis.

É notório que *O desafio* trate sobre dois temas: a impotência diante do golpe militar e a impossibilidade de reconciliação entre o amor e a revolução. Sobre esse

primeiro, Saraceni comenta: “*O Desafio* era um filme temerário. Eu tinha total consciência disso. Um filme político, contra o regime, contra a ditadura. Um filme-guerrilha, que dava ênfase à nossa angústia depois do golpe e previa os tempos que iríamos viver, sabia-se lá até quando” (SARACENI, 1993, p.187).

Acreditamos que os filmes mais recentes sobre a ditadura militar não conseguem retratar tão bem quanto *O desafio* essa angustia que permeou o fim do governo de João Goulart. *São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965), por exemplo, tem a mesma fórmula de *O desafio*. A narrativa também está centrada no personagem principal, Carlos, que vive em estado de angústia. O protagonista percebe a banalidade do cotidiano no trabalho, uma empresa de auto-peças, e nas amantes Ana e Hilda. Ele é demitido da empresa e vai trabalhar na fábrica de um amigo, Arturo. Porém, o amigo lhe causa desprezo, pois visa apenas o dinheiro e, rapidamente, enriquece. Desiludido, Carlos resolve casar com Luciana e formar uma família burguesa. Sufocado pelos valores da classe média, ele decide deixar São Paulo, porém não há outro jeito além de retornar para a mesma cidade.



São Paulo S/A

É comum evidenciar a experiência do golpe militar nas narrativas do Cinema Novo, vimos isso no filme *O desafio*. Assim como o filme de Person, *São Paulo S/A*, situado a margem do movimento do Cinema Novo, também caracterizou o Brasil de 1964 ao mostrar a modernização da cidade de São Paulo. Ainda podemos citar mais

dois exemplos que retratam essa mudança política e social no país, nos referíamos aos filmes *A derrota* (Mario Fiorani, 1965) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).



A derrota

A derrota é um filme surpreendente, pois mostra cenas de tortura em 1965. Um homem é mantido preso num quarto de uma casa. Inúmeras vezes, ele é levado para um estabelecimento para ser interrogado, em algumas dessas sessões, ele é torturado. Mas, os planos de tortura não são tão detalhados como nos filmes mais recentes sobre a ditadura militar. Ele é colocado em uma mesa de madeira. Essa cena é construída em *close up*, primeiro, há a imagem de suas mãos amarradas, depois mostram somente seu rosto com uma expressão de dor e corta para o aparelho de choque. Nessa casa, há diversos policiais/capangas. Ele sobrevive a condições precárias, pouca comida, ambientes sujos. Ele consegue fugir, rouba a arma de um dos capangas, mata alguns homens, mas é capturado no final e acaba sendo enforcado.

O bravo guerreiro narra a trajetória política de Miguel. É um filme repleto de diálogos, chegando a preencher seis páginas de roteiro numa única fala do personagem, Miguel, cena que corresponde ao seu discurso no Sindicato quase ao final da narrativa¹⁸. Além dele, todos os personagens centrais, com exceção de sua esposa, são políticos ou participam do Sindicato. Os diálogos entre eles são extensos. No campo político há uma bipartição: o Partido Nacional e o Partido Radical. Miguel, no momento presente da narrativa, pertence ao Partido Nacional e deseja aprovar o Projeto dos Sindicatos. No entanto, os empresários temem a aprovação desse, logo, o Projeto é modificado

¹⁸ Roteiro disponível no arcevo da Cinemateca Brasileira.

radicalmente. Insatisfeito com o conservadorismo político, Miguel termina o filme com uma arma dentro de sua boca.



O Bravo Guerreiro

Em suma, com o passar dos anos e o fim da censura, pode-se falar abertamente da repressão e da tortura, mas a reprodução das aflições, das dúvidas e incertezas da época não foi relegada à obscuridade graças ao registro numa obra contemporânea ao golpe. Portanto, *O desafio* é uma obra clássica na filmografia brasileira e ele instiga a observar a nossa sociedade no passado, pois cristaliza aspirações de um determinado tempo que hoje se traduz em vestígios históricos. Além disso, percebemos que os movimentos cinematográficos estão desordenados no sentido estudado por Lyotard, ou seja, ele inaugura um tipo de representação da ditadura que não é retomada em obras futuras. Para uma análise mais detalhada desse filme, recorreremos aos estudos De Marc Ferro, Miriam Rossini e Siegfried Kracauer que relacionam cinema e história.

Marc Ferro (1992, pp.13-19) estuda a relação entre “a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história”. Nessa mesma relação, Miriam Rossini (1999) especula o momento em que a racionalidade se tornou a base de todo o saber científico. A autora nos ilustra o marco da corrente iluminista e seu modo de crer num tipo de crescimento progressista e racional dentro da ciência. Coerente a essa lógica racional, a história tomou como fonte apenas aqueles registros construídos com bases racionais,

excluindo, desse modo, matérias ficcionais que se reportavam ao lúdico, à invenção artística, enfim, a toda e qualquer construção baseada na fantasia. “No entanto, é sempre bom lembrar o filósofo Gaston Bachelard que, por seu turno, diz que na base do conhecimento científico, mesmo o mais ‘duro’, encontramos sempre a presença da imaginação criadora”. (ROSSINI, 1999, p. 43)

Por assim dizer, o cinema estava incluso nesse material desvalorizado pela história, entre outras razões que determinam esse fato, Rossini aponta três fatores que marcaram essa depreciação. Primeiro, posto que os primeiros filmes projetados eram exibidos em feiras atraindo um público popular, o mesmo foi ignorado por uma classe intelectualizada, tornando-o uma arte menor. O segundo entrave seria essa “disputa entre um conhecimento objetivo, perpassado pela razão, e outro subjetivo, percorrido pela sensibilidade e pela simbologia típica das linguagens não-verbais” (ROSSINI, 1999, p.44). E por fim, a autora disserta sobre a própria natureza da linguagem fílmica que traz em seu registro uma heterogeneidade de elementos: som, imagem, texto, luz, posição de câmera. Contraponto, dessa maneira, com fontes mais tradicionais de registros como, por exemplo, a escrita.

Os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre empenharam-se em demonstrar que era necessária uma ampliação no conceito de fonte histórica. Ainda que houvesse uma forte resistência ao pensamento desses dois pioneiros, em meados dos anos 60 do século passado, houve uma ruptura no modo de pensar herdeiro do século XIX. Passou-se a admitir uma nova postura científica: a irracionalidade também foi inclusa no real. A convicção de que tudo é explicado pela racionalidade, mito de uma mentalidade progressista, começa a se dissolver (ROSSINI, 1999, pp. 45-46).

Assim, a partir do momento em que a história questiona seus próprios posicionamentos e fundamentos, dando-se conta de que um documento escrito é igualmente tão manipulável quanto as imagens, foi possível abrir-se espaço para o uso do cinema dentro do campo da história, e não apenas para a História Cultural — que é o caso desse trabalho — mas também para a História Social, ou Econômica, ou Política (ROSSINI, 1999, p. 46).

Mais do que uma linguagem que captura a beleza, o cinema é uma ferramenta para o estudo de uma sociedade. Ele evidencia o exotismo do cotidiano, coloca em destaque o real que passa despercebido por nós. Ou, ainda, descobrimos que culturas distantes podem ser semelhantes em alguns aspectos com a nossa. Conforme Rossini:

O meu próprio mundo é percebido como um outro mundo, e um outro mundo também é percebido como sendo o meu. Nos dois casos o cinema me revela que pertencço a um mundo comum, à comunidade humana, portanto. É nesse sentido que se pode falar de experiência humana (ROSSINI, 1999, p.328).

Uma das contribuições mais pertinentes dos estudos de Ferro está no reconhecimento de que o cinema tem um conteúdo visível, assim como outro invisível. “Isso porque um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo, e da mesma forma que escapa a seu censor, escapa também a quem faz a filmagem”, afirma Ferro (1992, p.28). É a partir desse pressuposto, que os historiadores podem se apropriar dos filmes como um material de pesquisa, exatamente como evidenciou a autora Miriam Rossini. Ampliando as possibilidades de estudo, o cinema também deve ser identificado além dos seus elementos filmicos, ou seja, é preciso analisar “no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, a crítica, o regime do governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 1992, p.87). Esse conteúdo que Ferro denominou de invisível, que nada mais é do que os *lapses* do criador, é o verdadeiro conteúdo dos filmes, “e não sua representação do passado, o que é uma evidência” (FERRO, 1992, p.117).

Para Kracauer, ao estudar o cinema só “se pode compreender totalmente sua técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação” (KRACAUER, 1974, p.17). Isso ocorre porque o filme é o produto coletivo. Mesmo que haja um diretor, todos os componentes da equipe são necessários para a realização da obra. Depois, o cinema é um

entretenimento pensado para ser um veículo de massa que chega a uma multidão anônima. A repetição de temas, num conjunto de obras, numa determinada época, demonstra que aquela sociedade está projetando nas telas suas inquietações. É nesse sentido que Kracauer relaciona o cinema como um dispositivo psicológico de uma nação. Nas suas palavras, “o que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurada, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. A persistente reiteração destes temas marca-os como projeções externas de desejos internos” (KRACAUER, 1974, p.20).

Enfim, em *O desafio*, a trama está centrada no personagem principal. Marcelo está desencantado com a política, ele representa muitos indivíduos da esquerda que acreditavam numa mudança social no país. Assim sendo, sua importância está na clara representação do que foi a implantação do golpe militar e de que forma isso impediu o projeto nacional-estatista promovido pelo presidente João Goulart, deposto em 1964, de concretizar o desenvolvimento social do Brasil. Com esse enfoque, se obtém referências bastante evidentes ao governo, principalmente através dos diálogos entre os personagens e pelo uso do recurso da música, que, em muitas cenas, compõe o universo intimista do protagonista. Também há a voz de um locutor de rádio que narra as notícias da época, meio pelo o qual espectador reconhece o momento histórico da narrativa. Além disso, os *closes* de manchetes de jornais que anunciam a recente fuga do presidente deposto, João Goulart. Para a cópia com cortes, é fundamental a presença dessas alusões à política brasileira do momento para a compreensão do estado de espírito do protagonista.

Numa outra conjuntura, a mesma desilusão faz ecos em outras narrativas como em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972)¹⁹.

¹⁹ Esses não são os únicos filmes do Cinema Novo que mostram a desilusão da esquerda perante o golpe militar de 1964. Escolhemos: *O desafio*, *Terra em transe* e *Os inconfidentes* como uma amostragem para fazer um contraponto estético com os filmes do corpus. Mas cabe lembrar de filmes como *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1967). Alfredo, um revolucionário de esquerda que, no momento presente da narrativa, está surdo-mudo e cego, preso numa ilha. Junto com ele está a sua esposa e um casal de amigos e, não bastando suas limitações físicas, a mulher e o amigo planejam matá-lo.

2.2 Terra em transe: a estética da fome chega ao cinema

No livro *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*, Ismail Xavier (1983) estuda a construção do narrador em *Barravento*²⁰ (Glauber Rocha, 1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e os compara com o narrador de dois filmes que não fazem parte do Cinema Novo: *O pagador de promessas*²¹ (Anselmo Duarte, 1962) e *O cangaceiro*²² (Lima Barreto, 1953). Para o desenvolvimento desse estudo, o autor sublinha: “é preciso não confundir a figura do narrador (que pertence à obra, que é elemento a ela interno) com a figura do autor, sujeito empírico responsável pela produção da obra, seja uma pessoa ou um complexo industrial (elemento exterior à obra)” (XAVIER, 1983, p.12). Ainda esclarece Xavier que o narrador é tão imaginário como um dos personagens e o cinema comercial procura tornar invisível o narrador no próprio ato da ação, assim ele não é “palpável, não tem rosto, nem nos deixa qualquer outro traço que não seja o ato mesmo de narrar” (XAVIER, 1983, p.13). Para Xavier, o narrador está na raiz da distinção entre um filme convencional e um filme de cunho

²⁰ O filme conta a história de uma aldeia de pescadores que é liderada pelo mestre na praia de Buraquinho. Nesse lugar, esses homens são explorados pelo dono da rede. Firmino, um dos personagens centrais, é um homem que retorna à aldeia com intenções de mudar a realidade daquela gente, mas, para isso, ele acredita ser necessário acabar com a crença religiosa. Além de Firmino, existem mais três personagens importantes na narrativa: Aruã, Cota e Naína. Aruã e Naína são filhos de Iemanjá, mas é Aruã que deve permanecer virgem para manter salva a aldeia. Cota é a amante de Firmino.

Firmino entende que precisa sabotar as crenças religiosas para fazer com que a população de Buraquinho se revolte contra o patrão, assim, ele rasga a rede de pesca. Sem poderem pescar, os pescadores não entregam os peixes, então como punição, o homem retira o material dos pescadores. Mesmo diante dessa crise, o mestre dos pescadores acredita que Aruã é filho de Iemanjá, portanto ele “pode pescar peixe com uma jangada e ir até o fundo do mar sem se machucar”. Revoltado com a passividade do mestre dos pescadores, Firmino pede para Cota seduzir Aruã para terminar com o feitiço. Quando o filho de Iemanjá perde a virgindade, surge no mar o Barravento, uma grande tempestade, e pescadores morrem nas águas.

²¹ *O pagador de promessa* conta a história do Zé do Burro. Homem simples que pede para Iansã curar seu amigo, um burro. Em troca, ele promete levar uma cruz de madeira, tão pesada como a de Cristo, até o litoral onde há a igreja de Santa Bárbara, que corresponde à Iansã no sincretismo das religiões católicas e afros. Zé e sua mulher caminham sete léguas até a escadaria da Igreja, porém o padre Olavo não permite que ele chegue ao altar até a imagem da Santa Bárbara, pois o Zé tinha feito promessa a Iansã, entidade do Candomblé. Então, Zé fica na escadaria da Igreja esperando uma chance de cumprir o seu trato. Assim, ele se torna um acontecimento na cidade, diversas pessoas procuram tirar proveito da sua fama.

²² Um grupo de cangaceiros, liderados por Capitão Galdino, invade um vilarejo, roubam e raptam a professora Olívia. Olívia se apaixona cangaceiro Teodoro. Maria Bonita, mulher de Galdino, senti ciúmes com a chegada de Olívia, já que ela também é apaixonada pelo Teodoro.

mais experimental. O primeiro tipo de cinema adota as regras de linguagem cinematográfica que o grande público está acostumado aceitar como a *decupagem* natural. O segundo ousa mais na invenção estética, criando um narrador que permite diversas interpretações da narrativa. É por meio dessa perspectiva que Xavier distingue os filmes de Glauber Rocha do filme de Lima Barreto e do Anselmo Duarte:

Com essas características, o discurso de Glauber Rocha afasta-se do didatismo que encontramos, por exemplo, em *O pagador de promessas*, filme que acaba mostrando-se muito mais afinado com certas exigências de clareza próprias aos projetos de “cultura popular” elaborados dentro de um espírito de engajamento político que parece, a princípio, bem distante de uma produtora como a Cinedistri²³ (XAVIER, 1983, p.66).



Deus e o Diabo na Terra do Sol

²³ Aqui reproduzimos uma nota de rodapé que estava nesse mesmo lugar no livro de Ismail Xavier: “É interessante notar o fato de que a adaptação de uma peça como essa de Dias Gomes, mais próxima à esfera ideológica dos Centros Populares de Cultura daquele período, tenha características que se ajustam ao projeto dessa produtora e à sua concepção conservadora de cinema. A mercadoria *O pagador de promessas* mostrou-se capaz de sensibilizar um público de tendências progressistas sem ferir as expectativas de quem somente aí procurava o filme de ‘qualidade’ dentro de uma noção convencional e apolítica do espetáculo” (XAVIER, 1983, p.66)

A fim de ilustrarmos mais amplamente os estudos de Xavier, prosseguimos em suas análises. O casal Manuel e Rosa são os protagonistas do filme *Deus e Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963). O dono das terras, onde mora e trabalha Manuel, é desleal num acordo e acaba roubando gado do casal. Manuel mata o patrão. Os cangaceiros do fazendeiro vão atrás deles e matam a mãe de Manuel. Eles fogem. Sem ter para onde ir, Manuel segue o messias Sebastião contra a vontade de Rosa.

Os fazendeiros da região, temendo o surgimento de uma nova revolta como a de Canudos, contratam Antônio das Mortes para matar o messias e seus seguidores. Antonio extermina os fiéis, deixando vivo apenas Manuel e Rosa. Novamente, Rosa e Manuel estão sem lugar para ficar, então seguem o cangaceiro Corisco. Esse último, também é um sobrevivente: Antônio das Mortes matou o seu bando, que era guiado pelo cangaceiro Lampião. Manuel e Rosa se unem à Corisco e Dadá, esposa do cangaceiro. Antônio das Mortes procura os cangaceiros e mata Corisco e Dadá. Manuel e Rosa, mais uma vez, sobrevivem.

Torna-se agora compreensível como o discurso da “estética da fome” contribuiu para o cinema e, mais precisamente, como ele incide nesse filme de Glauber Rocha. Como observou Xavier, a magnitude estética dessa empreitada é tornar os personagens históricos – Corisco, Lampião, Padre Cícero - em simbólicos. Com isso se obtém uma construção imaginária que não restringe os personagens a uma caracterização fixa. Segundo o autor, cabe observar:

A opção pela figuração simbólica mediatizada transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário que só admite no seu corpo a sobrevivência de fragmentos selecionados, de personagens transfiguradas. Tal imaginário se organiza como estória exemplar, assumindo o estatuto de lenda narrada oralmente por um contador de estórias cujo objetivo, longe da fidelidade ao ocorrido, é a transmissão de um conselho (XAVIER, 1983, pp. 90-91).

Assim como *Deus e o Diabo*, em *Terra em transe* a composição dos planos não se enquadra na caracterização do cinema convencional, os objetos são simbólicos como no teatro. Como se pode ver, a narrativa está repleta de alegorias, essas que são cuidadosamente e amplamente estudadas por Ismail Xavier. Assim, nos reportamos a algumas características.

Conforme Xavier, no texto *Alegoria histórica* (2005), a palavra alegoria significa “*allos* (outro) + *agoreuein* (falar em lugar público) – como um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente, ou manifesta algo para aludir a uma outra coisa”. E, ainda, alegoria é a “idéia de uma lacuna entre o espírito (significado) e a letra (palavra). Ou seja, “a concepção de que um enunciado ou uma imagem aponta para um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo latente” (XAVIER, 2005, p.345). A partir dessa definição, observa o autor que qualquer palavra ou imagem pode significar um sentido não aparente, assim é importante o receptor saber identificar se o uso da alegoria foi ou não intencional.

Portanto, a leitura da alegoria exige do leitor a capacidade de reconhecer as analogias entre o que está sendo mostrado e seu significado. Nesse sentido, mesmo as alegoria históricas, que se pretendem imutáveis, é necessário compreender o contexto particular no qual elas estão inseridas. Ele cita como exemplo a Bíblia, que pretende narrar uma origem. De acordo com o autor: “Essa leitura alegórica revela todo um conjunto de relações, iniciando com a concepção de que uma ‘ordem cósmica’ dá à história humana uma lógica interna, que, por sua vez, orienta uma sucessão de eventos aparentemente desconexos na direção de um fim específico – o *telos*” (XAVIER, 2005, pp.351-352). Esse modo de pensar fez eco na maneira em que a história foi estruturada. Ao invés dela ser tomada como cíclica, em conformidade com os ciclos da natureza, ela foi interpretada como um processo linear progressivo. E, as narrativas ficcionais estão condicionadas da mesma forma, os enredos são direcionados para um fim, o *telos*. Complementa Xavier:

O apelo excessivo à coincidência dentro do desígnio geral que leva à salvação tornar-se um dos traços típicos de ficções providenciais que, mesmo

quando encobertas por um manto de representação realista, revelam seu tom alegórico no modo pelo qual resolvem os destinos finais dos seus personagens (XAVIER, 2005, p.352).

Ainda sobre alegoria, cabe nos reportamos a Walter Benjamin. Na *origem do drama barroco* (1984). Para ele, a alegoria histórica é fragmentada, em outras palavras, ela só existe em ruínas: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilho: essa é a matéria nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p.200). Dessa maneira, a história não é identificada como um contínuo eterno como os textos sagrados, mas ela é um processo que chegará ao declínio. Por assim dizer, outra característica que marca a alegoria é a morte, pois é a morte dos objetos que os transforma em ruínas e são as ruínas que formam a alegoria. Sobre essa questão, Benjamin afirma que a alegoria do drama barroco está fundada na desilusão a qual a sociedade testemunhava devido a Contra-reforma. Diante desse contexto, Xavier relembra a concepção de história para Benjamin e evidencia que o antigo modo de pensar histórico progressivo só é possível para os vencedores da história (XAVIER, 2005, p.352), pois, para os perdedores, ela é uma sucessão de derrotas e sofrimentos. Como os vencidos, o drama barroco ilustra uma história cheia de conflitos, marcada por um estado de exceção absolutista.

Hoje, a alegoria é usada como uma projeção da vida social-econômica mundial. Nesse contexto, o fragmento marca a expressão de uma conjuntura em transição. Conforme Xavier:

As alegorias, frequentemente surgem de controvérsias, conflitos de interpretação, confrontos ligados às lutas por hegemonia num mundo no qual o choque de culturas e a rede de interesses materiais e sistemas simbólicos tendem a produzir uma instabilidade generalizada (XAVIER, 2005, p.378).

Em *Alegoria do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal I* (1993, p.12), Xavier observa que Glauber Rocha inaugurou o uso da alegoria em 1963 com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, obra que marca esse uso estético para retratar os problemas sociais e políticos nacionais. Nesse trabalho, o autor sublinhou o modo como a alegoria se estruturou na filmografia brasileira: formada por fragmentos, ela busca uma totalização ao final da narrativa. E, essa talvez seja a principal característica que distingue o Cinema Novo do Cinema Marginal. O primeiro busca na fragmentação construir a totalidade. O segundo é constituído da mesma forma, mas não conclui a totalização. Em outras palavras, há uma organização teológica das histórias: essas narrativas se estruturam para chegar ao *telos*. Isso fica evidente em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967)²⁴.

Esse filme é o testemunho da agonia do poeta Paulo Martins perante a queda de Vieira, político populista. A história é apresentada como memórias de Paulo Martins, que agoniza depois de ter sido atingido por uma bala. A descontinuidade narrativa, as ‘quebras de eixo’ na montagem, os berros, a música, a marcação teatral ilustram um cenário de delírio, reação ao Brasil político da época.

Primeira cena do filme é a saída de Felipe Vieira do governo. O presidente pede para Vieira renunciar em cinco horas. Ele está em Alecrim, cidade do país de Eldorado. No palácio do governo, Sara, um padre, políticos e militares cercam Vieira. Paulo entra em cena e entrega uma metralhadora para Vieira e pede para ele lutar, mas Vieira não quer ou não pode. A sensação da inconformidade de Paulo é intensificada pelo efeito da câmera na mão. Na sequência posterior a essa, percebemos que se tratava de um *flash back*. No presente da narrativa, Paulo está dirigindo um carro e tem ao seu lado Sara. Ele diz que Vieira era um fraco por ter renunciado. Sara defende o ex-governador respondendo que a resistência provocaria uma guerra, culminando na morte de inocentes. O poeta não concorda com Sara e diz que “pessoas como ele, burgueses fracos, não sabem ou não quiserem lutar”. Nesse instante, Paulo ultrapassa um bloqueio policial e leva um tiro.

²⁴ Xavier divide a sua obra em três partes: filmes teológicos, a crise da teologia e a antiteologia. A partir disso, ele situou *Terra em transe* na crise teológica. Ao nosso ver, ainda é clara uma construção teológica nessa obra.

Já em delírio, ele fala que não é mais possível a “ingenuidade da fé”. Próxima imagem é de Paulo numa duna carregando uma metralhadora, trata-se de um delírio. Em voz *over*, ele fala sobre a admiração que ele sentia por Diaz quando ele era jovem. Diaz, um político de direita, discursava na escadaria do palácio. Prometia não trair, mas, mais adiante na narrativa, Paulo mostra, num programa de televisão, o quanto a promessa de Diaz era vazia. Nessa cena, também percebemos os elementos simbólicos: a riqueza do palácio, a cruz e a bandeira preta que Diaz carrega.



Terra em transe

Em voz *over*, Paulo explica que Diaz estava feliz, pois tinha ganhado as eleições para senador. Eles eram aliados, mas Paulo rompe com ele. Na próxima sequência, Paulo está trabalhando no jornal *Aurora Livre* em Alecrim. Sara entra na redação e mostra a Paulo fotos de crianças miseráveis. Ao ver aquelas imagens, Paulo diz que eles precisavam de um líder político. Essa cena prepara para a seguinte: Paulo, Vieira e Sara estão reunidos. Os três bebem vinho e dão risadas. Os risos dos atores são bem artificiais, sugerindo um tom teatral.

No comício de Felipe Vieira, há uma multidão está subscrito. A câmera caminha em *travelling* na direção das pessoas, assim o quadro revela que há uma roda onde, no centro, está Vieira. As pessoas aplaudem. Vieira discursa, suas palavras confirmam a sua tendência populista. Ele saúda, levanta as mãos, pede para o povo fazer suas queixas, pois tem um homem anotando tudo.

Passada a fase da euforia, Paulo e Sara estão sérios. Paulo narra para Sara que ele bateu num homem que pedia terras para Vieira: “Eu fui lá e bati num pobre camponês porque ele me ameaçou. Podia ter metido a enxada na minha cabeça, mas ele

era tão covarde, tão servil. E eu queria provar que ele era covarde e servil. A fraqueza, gente fraca. Sempre, gente fraca e com medo”. Segue o filme com a imagem de pessoas rezando perante o corpo assassinado do homem que, há pouco, pedia terra a Vieira. Na verdade, o sujeito não tinha agredido Paulo. Paulo pediu para ele parar de pedir terras em respeito ao governador. Ou seja, de fato, Paulo não foi agredido, a intenção dele foi de provocação. Depois da morte do homem, as pessoas rezando confirmam a idéia de passividade que o filme quer mostrar. A esposa chora junto ao corpo do marido e narra como ele foi assassinato. Nesse plano, percebemos claramente a referência ao teatro. Tiros, choro e rezas sonorizam as imagens.

Esposa: Ai, ai, não, eu bem falava pra ele não se meter, parece que foi uma desgraça. A gente vinha voltando de noite por um caminho, ele vinha bem na frente, aí, ele entrou num outro caminho, e logo junto da cerca quando ele foi abrir a cancela, eu ouvi um tiro, um grito, o clarão.



Terra em transe

A esposa termina o monólogo abraçando o corpo e exclamando: “Meu marido”. A câmera na mão acompanha as gesticulações da mulher até o corte do plano. Um homem na multidão toma o primeiro plano da cena. Esse personagem anônimo culpa Vieira pela morte do sujeito, pois foi ele quem não cumpriu as promessas de campanha.

Como se pode perceber, há uma clara referência no filme ao Brasil representado pelo personagem populista, pelo político de direita e pelo intelectual. Além disso, também são mostrados empresários que financiavam o governo. E, todos esses

elementos estão articulados ao enredo. No entanto, tem uma fala de Sara que parece estar deslocada da narrativa, mas ela é muito coerente com o Brasil de 1964:

Sara: Assim é tão fácil.

Paulo: Fácil? Rompendo com tudo e com todos? Sacrificando as mais fundas ambições?

Sara: O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças o meu primeiro cartaz. E eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam. E me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos e me deram choques elétricos. Me seviciaram e me libertaram com as marcas. E mesmo assim, eu levei meus segundos e terceiros e sempre cartazes e panfletos, e nunca por orgulho. E nunca por orgulho, era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos. E se forem essas ambições normais de uma mulher normal. De que outra ambição posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?

É enfática a violência na narrativa de *Terra em transe*. Encontramos a violência policial institucionalizada da ditadura no discurso de Sara, acima mencionado, assim como encontramos outro tipo de violência ao longo de todo o delírio de Paulo. Essa última é associada ao desejo de transformação e inconformidade dos personagens. Ao contrário de Marcelo, de Saraceni, Paulo delira, berra e, no fim, procura o suicídio ao se jogar contra uma barreira policial. E, toda a narrativa é construída para mostrar o fim trágico desse protagonista.

Portanto, nesse instante convém que nos detenhamos no conceito de violência. Como constata Yves Michaud, a definição de violência assume uma amplitude devido à sua natureza perspectivista, para cada lugar e tempo, há um novo conceito de violência. Mas, de todas as possibilidades que enveredam nesse objetivo, nos parece a definição mais precisa “a violência é, portanto, assimilada ao imprevisível, à ausência de forma,

ao desregramento absoluto” (MICHAUD, 2001, p.13). Ou seja, nesse não-conceito identificamos uma característica primordial da violência: a idéia de uma ação que está fora da normalidade aceita pelo censo comum associada ao sentimento de insegurança e ao caos. Lembra o autor que a violência já foi louvada nos anos 60 e autores fizeram apologia ao seu uso como Sorel, em 1905. Entretanto, hoje com a criminalidade e o prenúncio de uma possível guerra nuclear, a violência é vista como algo que “ameaça a ordem social no seu todo”(MICHAUD, 2001, p.13).

É oportuno entender, além do conceito de violência, as condições sob as quais ela é estudada e registrada. Michaud evidencia que a elaboração dos dados estatísticos e os estudos sobre a violência são realizados sempre por um sujeito cuja visão sobre os fatos pode se refletir no resultado final da pesquisa. Dessa maneira, os documentos históricos que registram o grau de violência de um determinado lugar, podem estar acima ou abaixo da realidade conforme o posicionamento do sujeito. Daí, entendemos que nosso imaginário coletivo também está sujeito a um posicionamento. “Os que fracassam ou os vencidos têm toda a chance de cair no esquecimento. Mais ainda, as vítimas, porque não estão mais lá para testemunhar ou porque é perigoso falar delas, perdem o seu lugar na história” (MICHAUD, 2001, p.18). É plausível dizer que essa descrição de Michaud está em sintonia com a nossa construção da memória nacional no cinema, pois há uma necessidade de representação das vítimas, dos exilados, dos desaparecidos, para evitar o esquecimento. “Do mesmo modo, a multiplicação dos desaparecidos nas ditaduras e nos países totalitários mostra que muitos compreenderam que lá onde não há mais vítimas não houve crime” (MICHAUD, 2001, p.18). Aqui gostaríamos de fazer um contraponto. O que é hoje retratado pelo cinema - seqüestros, assaltos -, reduz a violência da esquerda armada brasileira a atos de ‘vandalismo’. No entanto, existia outro tipo de violência, desejada pelos militantes, que correspondia à revolução. É notório a presença dessa última no filme *Terra em transe*, a própria linguagem de berros, quebras de eixos, cenário onírico, traduz, como vimos, o sentimento da esquerda revolucionária.

No entender de Michaud, a violência não é nem perversa nem apaziguadora, ela é uma ferramenta de uso para qualquer fim: “Embora subsistam explosões de raiva cega e de revolta desesperada, a violência, como muitos aspectos da vida social e política, está submetida à racionalização e ao cálculo” (MICHAUD, 2001, p.55). A violência

coloca-se disposta ao estado através das leis, porém em alguns casos como nos regimes totalitários, o estado suspende os direitos jurídicos e aplica uma violência direta contra os seus adversários submetendo a população à ameaça de tortura, assassinato, exílio etc. De acordo com Michaud, a tortura não era praticada pelos governos desde o final do século XVIII até o seu reaparecimento no século XX. Existiam, por exemplo, “execuções maciças”, como da Comuna de Paris no século XIX, mas não havia especificamente a tortura (MICHAUD, 2001, p.57). A tortura se caracteriza por uma prática clandestina, e devido a isso, ela institui uma atmosfera de medo que intensifica o próprio ato em si. Em outras palavras, a tortura é resultado de um tipo de violência que foi institucionalizada pelo governo militar. Traço desse abuso policial, encontramos, ainda que timidamente, no discurso de Sara, “e me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos e me deram choques elétricos”.

O contínuo uso da violência é uma das preocupações de Hannah Arendt. Um problema posto por ela é a imprevisibilidade das tecnologias da violência, pois as conseqüências do seu uso não podem ser previamente calculadas. O Ocidente foi testemunha do emprego exacerbado das tecnologias da violência e, como tal, produziu bombas atômicas, cenário para campos de extermínio, laboratório de armas químicas etc. Portanto, os prodigiosos triunfos da tecnologia de guerra podem trazer irremediáveis conseqüências para a espécie humana, mas mesmo o homem consciente de tal possibilidade mantém a guerra. Arendt acredita que a guerra ainda exista, por ser o único meio que os estados conhecem para impor sua supremacia nos conflitos internacionais.

O perigo é que hoje, complementa Michaud, dispõe-se de uma série de facilidades para comprar armas de todos os tipos, portanto fica mais difícil para os governos controlar a entrada de armamento no país. Os grupos guerrilheiros estão tanto quanto ou mais equipados do que os estados nacionais. Além disso, as guerras e a repressão política é feita por profissionais (engenheiros, médicos, pilotos, técnicos de bases de mísseis, etc) que compõem o quadro da polícia de choque, agentes secretos, marinha, aeronáutica entre outras instituições. O próprio terrorismo perdeu sua áurea heróica: de um guerreiro para o profissional calculista. Daí, talvez, resida o nosso medo a qualquer organização revolucionária. Conforme o autor: “Uma última observação: a profissionalização insinua-se por toda parte, atingiu até mesmo o campo da tortura que,

se suja e sangrenta, tornou-se medicalizada: em vez de queimar as pessoas aos pouquinhos, agora lhes dão choques elétricos ou drogas psicotrópicas sob controle médico” (MICHAUD, 2001, p.47).

Sob todas as barbaridades resultantes da guerra, é notório que diminuem significativamente os conflitos internacionais. No entanto, as revoltas dentro dos estados não cessam. Michaud destaca que a ameaça de uma guerra ultra potente também é uma espécie de violência tão eficaz quanto a guerra propriamente dita nos campos de batalhas. Esse último tipo de violência, comum ao nosso tempo, Michaud nomeou de estratégia da violência. Ao especificar o poder latente da violência, o autor nos permite complementar as análises de Arendt, pois ele vai além dela quando afirma que a natureza desse tipo de violência é racionalizada, projetada e intensificada através da propaganda na mídia. Em suma, a guerra direta travada entre os países, em parte, foi virtualizada e ritualizada e a consequência, além dos catastróficos números de morte, é o clima de terror. Nessas circunstâncias, compreendemos porque os filmes sobre a ditadura priorizam mostrar a violência física efetuada pelos militares durante a ditadura, pois isso reflete um medo contemporâneo, o que veremos com mais detalhe no próximo capítulo.

Por outro lado, *Terra em transe* mostra a violência revolucionária. Assim como os filmes anteriores do Cinema Novo, retratou a violência das precárias condições de vida do homem do campo e do morador de favela. Nesse contexto, Arendt identifica autores que almejam a violência como uma forma de modificar um cenário de instabilidades gerado por políticas sociais. Entre eles podemos destacar Sartre, Engels, Sorel e Fanon. Muitos desses autores servem de inspiração teórica para as revoluções esquerdistas dentro das nações. Os revolucionários acreditavam que a violência se constitui numa força vigorosa e necessária para derrubar o poder dominante.

Para ficar mais clara essa violência revolucionária, recorreremos ao estudo de Arendt sobre as relações das ações violentas com os sentimentos. Em determinados momentos em que o ser humano se sente injustiçado, o ódio pode incorrer nesse sujeito. Nesse caso, o ato da violência é justificado na ação natural do indivíduo de procurar alterar sua sorte, como, por exemplo, o caso de uma vítima que, ao encontrar seu agressor, acaba matando-o mesmo que ações como essa estejam em desacordo com a

ordem vigente da comunidade. Como exemplo disso, lembramos do personagem que pedia terras ao Vieira no filme *Terra em transe*. Após a morte do homem, a raiva da população que berrava por justiça era a representação da inconformidade, do ódio dos homens injustiçados.

Assim, seria ilegítimo dizer que em tais casos, o ato violento descaracteriza o humano, tornando-o um inumano. É no sentido inverso dessa afirmação que a autora argumenta. Ao contrário do que pensa o senso comum, o opositor do racional é a inaptidão do provir do sentimento. Portanto, todo o ato violento racionalizado (projetado, pensado) camufla a real essência do irracional, pois perde o caráter espontâneo gerado pelo sentimentalismo em prol de uma revolta planejada contra o inimigo. Sabemos tanto quanto a autora, o quanto a racionalidade científica, ou melhor dizendo, a irracionalidade da ciência colaborou para o desenvolvimento da violência desenfreada. No que se refere à violência coletiva:

É perfeitamente verdadeiro que, tanto nas ações militares quanto nas revolucionárias, o individualismo seja o primeiro valor a desaparecer, em seu lugar, encontramos uma espécie de coerência grupal que é mais intensamente sentida e que prova ser um vínculo muito mais forte embora menos duradouro, do que todas as variedades da amizade civil ou privada (ARENDR, 1994, p.50).

Arendt afirma que o uso de um tipo de violência, que atua como resposta a um sentimento, se justifica para fins próximos. Em contrapartida, a aplicação da violência racionalizada em projetos cujos fins estão distantes, para Arendt, os meios sobreporão aos fins (ARENDR, 1994, p.58): “Se os objetivos não são alcançados rapidamente, o resultado será não apenas a derrota, mas a introdução da prática da violência na totalidade do corpo político. A ação é irreversível, e um retorno ao status quo em caso de derrota é sempre improvável” (ARENDR, 1994, p.58).

Nessa direção, a violência racionalizada foi amplamente estudada nos filmes sobre a ditadura militar na representação da tortura. Por outro lado, não é nem essa força policial e nem as ações da esquerda armada (seqüestros e assaltos a bancos) que são colocadas em evidência no filme *Terra em transe*. É o “espírito” revolucionário e o subsequente desejo de mudança que são postos em primeiro plano.

Portanto, não é por acaso que recorremos às teorias de Georges Sorel, pois é fundamental para esse trabalho diferenciar a crença na violência como a produtora da sociedade da violência repressiva. Abrigando tal pretensão, trazemos à luz alguns de seus argumentos que fundamentam sua convicção. Segundo Sorel, o ensino jesuítico, do qual somos herdeiros, prega a dicotomia entre o bem e o mal e, entre o justo e o injusto. A idéia de justiça está ligada à crença na teoria da ordem natural das coisas, ou seja, o próprio mundo se organiza de uma forma espontânea e, dessa estrutura, traçam-se os caminhos que convergem para a ação do justo. Assim, o justo estaria de acordo com o mundo, porque ele se ajusta nesta orientação. Dentro desse panorama, lembra o autor, para os capitalistas que entendem a concorrência como algo natural, o justo estaria associado à habilidade competitiva. Mas, no pensamento de Sorel, o curso natural do mundo capitalista só atira o sujeito nas malhas do interesse econômico, tão distinto de qualquer virtude, quiçá a justiça. Portanto, o curso natural do mundo não passa de um ponto de vista, pois a própria história comprova que já existiram diversos mundos, e em cada um deles há um peculiar valor de comportamento. Sustenta os valores burgueses pensar que a justiça está em harmonia com o curso natural de um governo ou de um regime econômico.

No entender de Sorel, até o século XIX, os conflitos eram dentro do estado, caracterizavam-se por disputas internas de adversários que visavam o centro do poder. Mas de forma alguma a intenção era derrubar a máquina estatal. Pois, uma vez vitoriosos, poderiam beneficiar-se da estrutura. A violência do proletariado é diferenciada desses conflitos que ocorreram até o século XIX, visto que a intenção do proletariado é aniquilar em definitivo o sistema público organizado pelo governo burguês. Nas palavras do autor: “Nossa maior originalidade consiste em ter afirmado que o proletariado pode libertar-se sem precisar recorrer aos ensinamentos dos profissionais burgueses da inteligência” (SOREL, 1992, p.53). Ou seja, o trabalhador

para fazer a revolução, deve parar de acreditar no curso natural do mundo e agir por si mesmo.

Ancorado a esse pensamento, evidenciamos em *Terra em transe* um claro desejo de luta contra a passividade do povo brasileiro perante o golpe. Sendo assim, se *O desafio* testemunhou a angústia, *Terra em transe* marca a violência. Para mostrar a corrupção da política, o filme de Glauber Rocha ilustra cenas como a entrevista que Paulo fez com Diaz. Diaz representa o político brasileiro de direita e a estética alegórica, descontínua, que quebra com o processo de identificação do cinema convencional, retrata a agonia e a violência. Vejamos o exemplo.

Diaz está em plano médio, carrega uma cruz com Jesus Cristo e uma bandeira preta. Ele veste um terno. Sobre essa imagem, em créditos brancos está escrito o título: “Biografia de um aventureiro”. Corte para o Diaz caminhando por um jardim. Ele sorri cínicamente. Além da música de Villa Lobos, essa cena é acompanhada pela narração de Paulo: “E atenção senhoras e senhores, vejam como se fez um político. Vejam como um homem, sem nunca ter contato com o povo, pode se fazer grande e honrado nesta terra de Eldorado”. Essa cena mostra o poder de Diaz, mas sob o crivo do olhar satirizado de Paulo. Nos três planos que se seguem, percebemos o quanto é patética a visão que o jornalista tem do político. No primeiro, Diaz está sentado numa estatua, mostrando a força do império, nos dois planos restantes, ele aparece com um revólver terminando sentado, tendo uma vegetação ao fundo a fazendo pose para a câmera. Ele leva a arma com a mão direita ao seu peito. Depois, ainda com a arma na mão, segue em outro plano, ele está sentado num banco desse mesmo jardim, ele sorri enquanto a locução descreve a sua trajetória política marcada por corrupção e traições.

Mas não é só o político de direita que é retratado no filme de Glauber Rocha, o populismo também é criticado. Assim seguimos com o estudo de Sorel sobre este último.



Terra em transe

Perante a ameaça do socialismo, os burgueses passaram a tolerar mais as reivindicações nas greves e começaram a trabalhar em *prol* das melhores condições de trabalho do proletariado para evitar a luta de classe. Porém, depois do consentimento do patrão, ficou visível para o trabalhador que os motivos que os levaram à greve não eram consequências de uma disputa acirrada do mercado competitivo capitalista, mas fruto da ganância de um homem. No centro desse conflito, segundo Sorel, surge a figura do socialista parlamentar²⁵ que lucra com o medo da burguesia e a indignação do proletariado. Esses sujeitos são oportunistas e provocam uma pequena revolta nas massas e, a partir disso, negociam com a burguesia sua participação direta na política em troca do apaziguamento do conflito. Assim, sela-se o vínculo, a população confia naquele que tem prestígio na classe operária e por sua vez, a classe operária acredita que esses homens estão dispostos a ajudá-los. Desse modo, os socialistas parlamentares são semelhantes aos partidos republicanos mais humanistas e não objetivam opor-se às engrenagens do governo. A grosso modo, eles desempenham o papel de mediadores de conflitos sociais. Frente a uma burguesia despolitizada, os socialistas parlamentares ganham novos terrenos que realimenta o sistema, porém dois eventos poderiam de fato abalar a máquina estatal: uma guerra contra inimigos externos e uma violência proletária. A primeira criaria as possibilidades para o surgimento de um grande líder que se instalaria no poder. Na segunda, a burguesia enfrentaria a força da revolução proletária destruindo as políticas humanistas.

²⁵Termo usado por Sorel.

Contra essa sublevação, podemos entender que a conciliação dos socialistas parlamentares modificou o itinerário da doutrina marxista. Marx acreditava que a concorrência capitalista chegaria ao nível de disputa acirrada e haveria uma intensa busca pelo acúmulo de capital e, que, nesse panorama, os burgueses explorariam ainda mais o proletariado. Mas ele não previu que os burgueses acabariam melhorando, em vez de piorar, as condições de vida dos empregados. Marx sustentava que haveria um progresso do capitalismo e, na sua fase áurea, o proletariado tomaria o poder dissolvendo as classes sociais. Mas Marx não havia também previsto a prematura decadência do capitalismo. É Sorel que nos narra todos esses contra-sensos entre a realidade capitalista e as previsões marxistas e diante desse novo contexto, ele defende a revolta violenta do proletariado para, até mesmo, revigorar a energia da burguesia. “A violência proletária entra em cena no exato momento em que a paz social pretende apaziguar os conflitos; a violência proletária encerra os patrões em seu papel de produtores e tende a restaurar a estrutura das classes à medida que estas pareciam confundir-se num marasmo democrático” (SOREL, 1992, p.103).

Nada indica com mais clareza o espírito revolucionário que permeou a época do que as defesas da violência de Jean-Paul Sartre e Frantz Fanon. Escreve Sartre no prefácio do livro *Os condenados da Terra* (2006), de Frantz Fanon, o colonizado tem duas frentes de batalha: uma interna e outra externa. O homem colonizado foi submetido ao papel de indígena pela violência dos repressores europeus. Indígena significa um homem domesticado, desumanizado, transformado em animal hábil para o trabalho. Como seres domesticados, perdem parte do vigor natural devido à subnutrição e o excessivo controle repressivo. Transformados em coisas e amendontrados, estes seres carregam no seu íntimo uma fúria. Essa raiva funciona como um super-ego, ou seja, os indígenas têm medo de se rebelar contra o colonizador e acabam direcionando a sua raiva para os seus iguais. Mas, numa segunda etapa, a fúria transborda e afeta, finalmente, o europeu. É através dessa leitura do livro de Fanon que Sartre consagra a violência como a única maneira viável do colono se restituir novamente como homem ao eclodir a raiva contra a metrópole e instaurando o socialismo. “Se triunfar, a Revolução Nacional será socialista; se seu impulso for detido, se a burguesia colonizada tomar o poder, o novo Estado, a despeito da soberania formal, continuará nas mãos dos

imperialistas” (SARTRE, 2006, p.27). É notório que o discurso de Sartre vai ao encontro do modo de pensar de Furtado, Marighella e os programas de esquerda.

Para Fanon, paira a questão da revolta do colonizado nos países da América Latina, Ásia e África. O autor prega que um dia os colonos irão se rebelar contra os colonizadores através de um ato inevitavelmente violento. Assim, para Fanon, a violência é a única forma disponível para o colono recuperar sua dignidade e reestruturar seus próprios valores em harmonia com a sua realidade e não a da metrópole. A violência já está presente na vida do colono entre as forças repressivas policiais e militares dos colonizadores. O europeu não vê o indígena como um igual, mas como um animal pitoresco. No entanto, o colono não se abala com o julgamento do europeu, pois, logo, ele pegará em armas e neste dia, será o término do imperialismo. Para o colonizador será um assombro, porque parte dos colonos, a burguesia, que vem lucrando com os negócios com a metrópole, transmite uma imagem de passividade e domesticação entre seus iguais.

Ainda que de forma sucinta, Michaud estuda as análises de Arendt sobre a violência e identifica sua violência pura na teoria de Sorel e de Fanon. Pois na busca do proletariado e do colono por condições de vida melhores também está implícita a idéia de violência natural, que constitui uma resposta a um sentimento de ódio, “a violência proletária não busca nada, não quer nada, nem mesmo a derrubada do Estado, mas constitui apenas a afirmação da existência do trabalhador”. Assim é com o colono (MICHAUD, 2001, p.106).

Para nós, cabe entender que existe uma variedade de estudos sobre o tipo de violência, mas, de modo especial, nos é cara aquela que define a violência presente na representação dos filmes sobre a ditadura militar. Nos filmes posteriores ao Cinema Novo, a violência aparece em dois formatos: torturas, censura e força policial; e os seqüestros e assaltos do militantes de esquerda armada. Ou seja, é mostrada uma violência de guerra civil. Tal como aconteceu de fato, nessa disputa, os meios que os militantes tinham para lutar eram muito precários comparados ao arsenal do governo. Assim, os filmes mostram que os revolucionários não venceram e apontam algumas razões dessa derrota.

Nesse caminho, Arendt mostra que o poder é o âmago do governo e a violência, uma mera ferramenta do mesmo, é usada sempre que se tem em vista um objetivo a ser alcançado. A grosso modo, “o governo é essencialmente poder organizado e institucionalizado” (ARENDR, 1994, p.41). O poder deve ser legitimado, mas ao contrário da violência, ele não é justificado. A violência nunca é legitimada e é, sempre, justificada. Uma vez que a legitimidade (o poder) está ameaçada, ela recorre ao passado para se reerguer, enquanto que a justificativa (a violência) alude ao futuro. Logo, a violência para se justificar remete ao objetivo final: esse foi o argumento do regime militar.

Enfim, desde *Barravento*, Glauber Rocha buscou fazer um cinema capaz de dialogar com a realidade política e social do Brasil. Para o cumprimento dessa tarefa, ele optou por uma estética que não permite o uso de um narrador com um centro fixo. Mesmo em *Terra em transe*, o simbolismo das imagens e os fragmentos, típicos da alegoria, permitem uma leitura mais aberta. Agora, passamos para o nosso terceiro exemplo, o filme *Os inconfidentes*.

2.3 Os inconfidentes: revolucionários de formação burguesa sob o comando do medo

Joaquim Pedro de Andrade possui uma temática que se repete ao longo da sua filmografia. Nas palavras do cineasta:

Desde o *Macunaíma*, alias, desde *O padre e a Moça*, mas esse tema apareceu mais claramente em *Macunaíma*, mas espécie de humor dos cachorros que estão comento os outros cachorros, entendeu? Um salve-se quem puder, então, uma espécie de verdade egoísta, irreverente. E isso aparece no *Macunaíma*, mas assim atirado na relação, quer dizer não tem conscientização política desse problema, não tem um problema coletivo colocado, assim ao nível da consciência do que seria um problema geral. É cada um defendendo seu interesse pessoal

diretamente.²⁶ E nos *Inconfidentes*, isso passa para o plano político e no *Guerra conjugal* volta ao plano pessoal.

É interessante constatar o reconhecimento do diretor de que ele faz sempre o mesmo filme. Pois, no seu discurso, fica claro a intenção de retratar o comportamento das pessoas perante uma situação de extrema repressão política (estado de sítio) e como o medo torna-se patente nesses momentos. Joaquim Pedro de Andrade também nos diz que essa temática é anterior ao *Os inconfidentes*, na verdade, ela está presente desde *O padre e a moça* (1966). Mas, a ditadura militar, a nosso ver, começa a ser mostrada mais claramente por ele no filme *Macunaíma* (1969). Por assim dizer, tanto *Macunaíma* como *Os inconfidentes* retratam o Brasil sob o regime do AI5. Em outras palavras, é a reação das pessoas perante a repressão do governo militar que é revelada nessas narrativas, obviamente de forma alegórica. Dessa forma, Joaquim Pedro de Andrade registra como o medo age nas atitudes e escolhas de cada personagem. Nas palavras do diretor, “é um salve-se quem puder”²⁷. Para ficar mais ilustrativo nosso argumento, vamos primeiro identificar a ditadura militar no filme *Macunaíma*.

Macunaíma (1969) é uma adaptação da obra de Mario de Andrade²⁸. No filme, Joaquim Pedro de Andrade atualiza algumas das características do Modernismo, em especial, a antropofagia. Para esse último sentido, trazemos um exemplo.

A cena da feijoada do Gigante ocorre na área externa de sua casa. O feijão está no lugar da piscina. Pedacos de cadáveres bóiam como se fossem ingredientes. No palanque montado na beira da feijoada, há uma mulher que faz o sorteio, cada sorteado

²⁶ Entrevista disponível como bônus na caixa de DVD da obra completa de Joaquim Pedro de Andrade.

²⁷ Entrevista disponível como bônus na caixa de DVD da obra completa de Joaquim Pedro de Andrade.

²⁸ O livro *Macunaíma* (1928) faz parte do Movimento Modernista inaugurado pela *Semana de Arte Moderna* em 1922. Esses artistas articularam uma nova estética literária que pudesse mostrar características peculiarmente brasileiras, dentro desse contexto, temos o **Manifesto do Pau-Brasil** e **Manifesto Antropofágico** de Oswald de Andrade.

é atirado no líquido, e imediatamente, morre. As roupas das pessoas são coloridas, carnavalescas. Macunaíma veste um terno verde e amarelo e tem uma faixa da mesma cor cruzando o seu peito. Nessa cena, o Gigante empurra Macunaíma para um balanço pendurado sobre a “piscina”. Depois de poucas balançadas, o herói consegue trocar de lugar com o Gigante. Dessa forma, Macunaíma fica na espreita: ele mira uma flecha e atira no Gigante enquanto este se balançava sobre a piscina. O Gigante cai e morre desintegrado no líquido.



Macunaíma

A cena final do filme também não deixa dúvidas sobre a influência antropofágica. Macunaíma é abandonado pelos irmãos. Na beira do rio, ele vê uma moça bonita e é tentado a entrar na água, sem saber que se tratava de uma sereia. Macunaíma se atira e na água, aparece o seu casaco verde boiando e manchas de sangue começam gradativamente a cobrir o vestuário. Macunaíma está morto, ao contrário do livro de Mario de Andrade, ele não vira estrela.

Em síntese, afirmou Hollanda (2002, p.61-63), desde a primeira cena do filme é possível observar o retrato intencional do Brasil. Conforme a autora, no nascimento de Macunaíma, o cenário é composto pelas cores verde, amarelo e terra. A mãe do herói faz o parto de pé, sendo assim, entre as pernas do autor Paulo José vestido de mulher sai Grande Otelo. Para reforçar a brasilidade da imagem, o filme inicia ao som da música de Villa Lobos *Desfile aos heróis do Brasil*.



Macunaíma

Pode-se dizer que o tom humorístico não ameniza a proposta crítica do filme. A presença da antropofagia comprova isso. Os personagens vivem num país onde cada uma come o outro. Em síntese, voltamos a nos referir do egoísmo. Nas palavras do diretor:

É necessário denunciar as estruturas moralizantes; os valores ultrapassados que só servem para ocultar uma realidade antropofágica. De fato, em nossa sociedade os homens se devoram uns aos outros. *Macunaíma* trata dessa realidade antropofágica através de um personagem irreverente, que rompe com nossa coerção educativa.

A antropofagia é uma forma de consumo que os subdesenvolvidos usaram de maneira exemplar. Os índios brasileiros, notadamente, logo ao serem descobertos pelos nossos primeiros colonizadores, tiveram a felicidade de escolher o bispo português D. Pero Fernandes Sardinha para comê-lo em ato memorável.

(...) Todo o consumo é redutível, em última análise, ao canibalismo. As relações de trabalho, como as relações entre as pessoas, as relações sociais, políticas e econômicas, soam ainda basicamente antropofágicas. (...) Os novos heróis, à procura da consciência coletiva,

partem para devorar quem nos devora, mas são fracos ainda (HOLLADA *apud* ANDRADE, p.102).

Mas, além da Antropofagia, é comum situarem o filme *Macunaíma* dentro do Tropicalismo²⁹, como faz, por exemplo, o autor de *Tropicália, alegoria, alegoria*, Celso Favareto. O Tropicalismo era um movimento, de sensibilidade moderna, que buscava fazer uma revisão crítica. O objetivo era reformular novas respostas estéticas para a configuração social brasileira após 1964. Essa mudança implica uma transformação, desenhavam-se em obras que tinham, simultaneamente, o arcaico e o moderno; a sátira, o *pop* eletrônico, o grotesco, a retomada da Antropofagia e o carnaval.

Cabe observar também que no Tropicalismo havia a mistura entre cultura erudita e referências à indústria cultural e com isso se obtém, no cinema, o afrouxamento da cisão entre cinema de arte e comercial muito marcado na primeira metade do século XX (XAVIER, 1993, p.21). É notório essa característica nos filmes dos anos 1960, o exemplo mais adequado eram as obras de Godard que “coloca, lado a lado, a referência à literatura mais erudita e a homenagem ao star do cinema clássico, a citação de Borges e o enredo de *science-fiction*, o melodrama folhetinesco de um noir romântico e a discussão filosófica em torno do existencialismo (...)” (XAVIER, 1993, p.21). Mas isso não quer dizer que houve um total extermínio entre as duas fronteiras – cinema comercial e artístico -, pois é justo dizer que o movimento do Tropicalismo na filmografia nacional (Cinema Novo) se constituiu como um cinema de vanguarda. Assim, esclarece Xavier,

²⁹ Embora estejamos em acordo com os autores que relacionam *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade com o movimento do Tropicalismo, em *Macunaíma – da literatura ao cinema* (2002, pp.99-110), Heloisa Buarque de Hollanda traz uma entrevista com Joaquim Pedro de Andrade que afirma não ter sido influenciado por esse movimento. O cineasta diz que, para ele, “a onda tropicalista sempre foi completamente furada como movimento” (HOLLANDA, 2002, p.105). No entanto, mesmo Hollanda encontra características na obra de Joaquim Pedro de Andrade que vão ao encontro das peculiaridades do Tropicalismo.

Face aos protocolos da cultura de massa, de um lado, e a tradição das vanguardas históricas, de outro, tais experiências dos anos 60, requerem um regime de leituras original, atento a seu processo específico. Sua crítica teve como alvo o universo da indústria cultural, mas deixou de lado a utopia da criação de um mundo a salvo da contaminação da mídia (XAVIER, 1993, p.23).

Se no Modernismo havia uma preocupação estética em diferenciar o Brasil da cultura européia e norte-americana; no Tropicalismo desejava-se uma estética nacional para contrapor o contexto da indústria cultural. Conforme Celso Favaretto, o debate sobre a originalidade da cultura brasileira não é mais fortemente marcado pelas questões étnicas. No Tropicalismo, as discussões sobre as peculiaridades brasileiras estão de acordo com o contexto político e econômico, logo, criou-se uma necessidade de enfatizar as formas artísticas locais face aos modelos importados pós 1964 (FAVARETTO, 1995, p.61). Complementa Heloisa Buarque de Hollanda:

A década de 60, por sua vez, retoma em novos termos a proposta modernista de descoberta do Brasil. Em 22, falava-se em independência cultural como em 60 falava-se em independência econômica. A experiência de 22 tentava definir uma nacionalidade: pesquisar suas raízes, descolonizar a cultura brasileira. A preocupação da produção cultural de 60 era, ainda, a descoberta do Brasil, mas agora em termos de sua estrutura social e econômica (HOLLANDA, 2002, p.54).

Retomando nosso propósito, a representação do governo nesse filme é reforçada na cena em que a personagem de Mario de Andrade, a Ci, é mostrada como uma militante de esquerda armada. Ou seja, os personagens comem uns aos outros durante o regime militar. Hollanda, autora de *Macunaíma – da literatura ao cinema* (2002), enfatiza a importância dessa sequência: “A aparição de Ci, de calça *Lee* e metralhadora, jogando braços ensangüentados no meio-fio ao som de Roberto Carlos – *Essa garota é*

papo-firme – Sintetizando, caracterizando e criticando, Ci é a própria paródia *pop* da mulher moderna” (HOLLANDA, 2002, p.76). Macunaíma havia recém chegado à cidade grande e estava completamente estarecido com as grandes máquinas da metrópole. Daí dá-se o encontro com aquela bela mulher que carrega uma metralhadora e troca tiros com policiais.

Os três irmãos estavam caminhando por uma rua movimentada, que no momento, está deserta. Macunaíma desconfia. Logo, entra em cena Ci, armada e correndo em direção a eles. Uma Kombi a persegue. O veículo para. Ci invade a Kombi e mata todos eles. Depois, ela sai com um braço na mão, joga no chão e se esconde numa garagem. Os três irmãos, que assistem a cena, são abordados por três policiais com revólveres, que saem de um carro. Macunaíma mente, diz que Ci correu para outra direção. Os policiais acreditam.

Buscando pensar outro nível de significação, também se destaca em *Macunaíma* a irreverência do personagem principal. Destacando essa característica, gostaríamos de fazer um paralelo entre esse personagem com a de Cacá Diegues, *Xica da Silva*.

O filme *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) é sobre a escrava Xica da Silva e a chegada do novo contratador da coroa portuguesa, personagens e episódios da história brasileira do século XVIII. Tal temática enseja a uma crítica à coroa portuguesa e aos maus tratos sofridos pelos negros nesse período da escravatura.

Na frente do contratador, João Fernandes, Xica da Silva conversando com seu proprietário, admite ser escrava sexual do padrão e do filho. Mostrando partes do corpo onde foi maltratada pelo filho do proprietário, ela acaba ficando nua. Nessa cena, Xica é vendida para João Fernandes e torna-se a senhora da casa. Xica parece se divertir em situações que a colocam como escrava sexual, cenas como a que foi descrita acima, mostram seu desprendimento, uma espontaneidade cativante. Aos poucos, a escrava Xica é transformada numa impiedosa senhora que, no decorrer da narrativa, tem sua personalidade marcada pela ambição e pela cobiça. À medida que Xica vai adquirindo bens materiais, o filme contrapõe suas conquistas ao crescente número de planos em que escravos negros são maltratados. No entanto, Xica concentra-se nos seus próprios interesses.

Assim, tanto em *Xica da Silva* como em *Macunaíma*, a irreverência desses personagens reforça a idéia do egoísmo perante os outros. Entretanto, gostaríamos de enfatizar que no primeiro, a alegria é de um sujeito egoísta, mas que não intenciona fazer mal a ninguém. No segundo personagem, temos uma mulher mais calculista. Vemos claramente essa diferença de caráter no componente sexual desses personagens. Dom Fernandes retorna para Portugal. Acabam-se as mordomias de Xica. Mas é através de seus “dons” sexuais, que Xica reconquista o filho do seu antigo proprietário. Xica tem um jeito especial de fazer sexo e, no filme, essa sua “habilidade” lhe garante benefícios. Fazendo um contraponto com o filme de Joaquim Pedro, o sexo para *Macunaíma* é desprovido de qualquer interesse, a não ser para a satisfação de seu próprio desejo. No termo já percebemos a diferença, *Macunaíma* substitui a palavra sexo por “brincadeira”. Mas dentro do panorama político, vemos o egoísmo de ambos personagens como uma crítica ao comportamento das pessoas durante o regime militar.

Calca-nos nesse momento fazer um breve parêntese. A irreverência, os objetos cênicos coloridos, os berros dos personagens e a referência ao contexto social e político brasileiro são traços de outros filmes alegóricos. Como exemplo, poderíamos citar *Pindorama*³⁰ (Arnaldo Jabor, 1971) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971).

Pindorama é sobre a resistência portuguesa no século XVI, é um filme repleto de planos abertos e tem uma forte marcação teatral. *Como era gostoso o meu francês*, também alegórico, fala sobre a luta dos índios contra os portugueses em torno do ano de 1557, trata-se de uma adaptação da história de Hans Staden. Os índios falam em tupi e são canibais.

Portanto, pode-se intuir que onde houver um momento de forte censura política, o cinema encontra formas de expressar a opressão. Os dois filmes acima mencionados buscaram na história do Brasil um fato histórico que tornasse possível, através dele, representar problemas nacionais contemporâneas. Como vimos, Joaquim Pedro de

³⁰ No livro *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, Guimar Ramos estuda a antropofagia em quatro filmes nacionais: *Triste trópico* (Arthur Omar, 1974), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971) e *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970). Para aprofundar nesse tema recomendamos a leitura dessa obra.

Andrade fez o mesmo. Em *Macunaíma*, ele buscou elementos antropofágicos, numa obra literária, para mostrar o comportamento das pessoas perante a ditadura. Esse tema, caro ao cineasta, é retomado em *Os inconfidentes*. No entanto, nessa última obra, há um acréscimo: o medo.

Na Vila Rica, atual Ouro Preto, entre 1778 e 1779, a coroa portuguesa determinava que a cada ouro encontrado deviam-se pagar vinte por cento do total, imposto que ficou conhecido como o quinto. Com o passar do tempo, o ouro começou a diminuir, mas, mesmo assim, a metrópole criou a Derrama. A Derrama era um imposto diferenciado: cada região de exploração deveria pagar mil e quinhentos quilos de ouros por ano para Portugal. Se a região não conseguisse vencer a quota, soldados da metrópole invadiam as casas e pegavam os pertences dos moradores locais até completar a dívida. Os grandes fazendeiros também não estavam satisfeitos com a coroa portuguesa, eles desejavam a diminuição dos impostos e queriam uma maior participação política no governo. Foi em resposta a esse abuso excessivo, que os poetas³¹, organizaram o movimento que ficou conhecido como a Inconfidência Mineira. Entre os seus ideais, eles almejavam a implantação de um governo republicano no Brasil. Malgrado o movimento, os integrantes tiveram seus bens confiscados, houve julgamentos, prisões, exílios na África e o enforcamento do líder Tiradentes. O que ocorreu foi que Joaquim Silvério dos Reis traiu o grupo, denunciou os companheiros ao governo português em troca de algumas vantagens.

Portanto, foi a partir desse argumento que Joaquim Pedro de Andrade criou o seu filme *Os inconfidentes*. De acordo com Rossini,

A idéia de filmar uma história sobre a Inconfidência Mineira foi estimulada em Joaquim Pedro de Andrade por diversos fatores: as duas experiências na prisão durante a ditadura militar (1966 e 1969); os relatos de ex-guerrilheiros torturados que apareciam na televisão renegando seus ideais; a leitura dos *Autos de Devassa* que voltavam a ser discutidos em função de sua nova edição para comemorar o Sesquicentenário da Independência; a indignação contra a visão oficialista do filme *Independência ou Morte*, 1972, de Carlos Coimbra,

³¹ Além dos poetas participou da Inconfidência Mineira padres, comerciantes e etc.

cooptado pelo governo militar para também ser utilizado naquela comemoração cívica.

Incomodava-lhe, ainda, o tom ufanista daquele início dos anos 70, que escondia seu lado mais cruel – a tortura, a repressão, a falta da liberdade (ROSSINI, 1999, p.261).

Conforme com o que foi dito acima, Rossini (1999, pp.262-263) interpreta *Os Inconfidentes* como um filme que retrata o clausuramento da prisão. As locações do filme são celas, quartos escuros, salas e, mesmo nos ambientes externos, existem muros, florestas e morros que dão a idéia de asfixia (ROSSINI,1999, pp.262). Mas, não foi por acaso que a autora evidenciou esses elementos, entrevistado por Sylvia Bahiense³², Joaquim Pedro de Andrade fala um pouco do próprio filme:

Os Inconfidentes surgiu da necessidade de fazer um filme sobre o problema de como as pessoas se comportavam de baixo da repressão. Era uma espécie de balanço, uma tentativa de balanço, era também uma tentativa de fazer um filme sobre a prisão. E de fazer uma apreciação de valor da atitude da gente ao longo da vida quando a morte se aproxima. Porque *Os Inconfidentes* eram revolucionários em geral de formação burguesa, a não ser o Tiradentes, que era mais popular. E que faziam o movimento revolucionário muito pouco realista até certa altura. E que de repente enfrentaram uma repressão extremamente real, cruel, objetiva, dura. E vários desses revolucionários eram artistas também. Então na verdade o filme (...) (era) uma vivencia de problemas que me interessavam muito de perto, interessavam aos meus amigos e a uma série de pessoas que tinham sofrido um processo de alguma maneira semelhante a esse, que tinham tido reações diferentes. Debaixo dessa pressão os inconfidentes reagiram também de maneira diferente, Tiradentes de uma maneira, alguns poetas de outra maneira (...)

³² Entrevista disponível como bônus na caixa de DVD da obra completa de Joaquim Pedro de Andrade.

Baseado nas palavras do diretor, pode-se intuir que o egoísmo de Macunaíma se deslocou do âmbito privado para o político. Em *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil* (2002) -, Alcides Freire Ramos, compara minuciosamente os documentos do *Auto da Devassa* e o poema de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*; com o roteiro do filme de Joaquim Pedro de Andrade. Miriam Rossini segue os mesmos passos na tese de doutorado *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real* (1999). Desse modo, não iremos traçar esses caminhos já realizados tão seriamente por esses autores, mas nos cabe trazer uma de suas conclusões. Joaquim Pedro de Andrade deslocou partes de diálogos tirados do *Auto da Devassa* do seu contexto para dar sentido a sua intenção: retratar o Brasil político de 1969. Nesse trajeto, podemos exemplificar com duas cenas.

Alvarenga se encontra em casa acompanhado de sua esposa:

Alvarenga Peixoto: Para me livrar da algemas, o que importa o que eu diga. Por escrúpulos no futuro não irei sofrer desde agora. (E continua a falar ao mesmo tempo em que rasga um documento.) Quais os honrados? As mentiras viram lendas. E não sempre a pureza que faz celebridade.

Barbara Eliadora: Como as palavras se torcem conforme o interesse e o tempo.

Alvarenga Peixoto: Talvez um dia se saibam as verdades todas puras, mas já serão coisas velhas. Do tempo passado. Há mais prêmio neste mundo para o mal que para o bem.

Barbara Eliadora: E há também essa paixão da mediocridade que na sombra se prospera. Fechar as janelas, os escaninhos nos móveis, escrever cartas anônimas, apontar os amigos, queimar papéis, enterrar o ouro sonogado, fugir para longe com falso nome.

Alvarenga Peixoto: Que o remorso me persiga ou devo preferir a roda, a brasa, os cavalos, as cordas, os ferros, os repuxões dos cavalos. Eu não creio que a alma padeça tanto como o corpo aberto com chumbo e enxofre correndo pelas chagas. Eu sei como Deus castiga. Direi o quanto me ordenarei o que eu sei e o que eu não sei.

Depois, de joelhos, suplico perdão pelos meus pecados.
Fecho os meus olhos, esqueço.

Barbara Eliadora: E tua glória nesta vida será morrer escondido, podre de pavor e remorso.

Segundo exemplo, o padre Rolim está na prisão sentado numa cadeira no centro da cela. Está sendo interrogado. Parte do diálogo:

Padre: Ninguém faz o mal simplesmente por querer mal. Estes povos que se rebelaram sabendo que faziam o mal deviam ter uma razão para isso. Como, por exemplo, se libertar de uma opressão, o que evidentemente não é o caso do Brasil, não? (Quando o padre menciona o Brasil, ele olha diretamente para a câmera.)

De forma bastante simplificada, vemos com esses exemplos, como os diálogos dos personagens fazem uma crítica ao comportamento dos intelectuais diante da repressão política que estava havendo no Brasil. A interpretação teatral dos atores e os ambientes escuros e sombrios, criam uma sensação de artificialismo e de claustrofobia. Do mesmo modo que *O desafio* e *Terra em transe*, a estética fílmica de *Os inconfidentes* trabalha para a construção de uma subjetividade impar, que não é mais a angústia do universo intimista, nem a violência do desejo de reação. Trata-se do desconforto. A prisão, a punição e o vazio da vida no exílio causam medo e fazem questionar qual seria o nosso próprio comportamento em situação semelhante. Na interpretação de Alcides Ramos:

A experiência da cadeia é encarada pelos roteiristas como *situação-limite*. É o momento no qual as verdades

interiores, os reais traços de caráter teriam de, necessariamente, vir à tona, tendo em vista as imposições externas. Mais exatamente a iminência da morte. É numa situação como essa que se estabeleceram as diferenças (de sentimentos/comportamentos) entre Tiradentes (firmeza de caráter, confissão por convicção política, etc) e os outros (regressão infantil, arrependimento de tipo religioso, etc.) (RAMOS, 2001, p.72).

E, por fim, gostaríamos de comentar duas análises do filme *Os inconfidentes* realizadas por Alcides Freire Ramos (2001). A Primeira corresponde às críticas publicadas sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade o qual nos ocupa. Entre todos os artigos, se destaca a Zulmira Tavares, publicado no **Estado de São Paulo**, 24 de setembro de 1972, no *Suplemento Literário*. Conforme Ramos (RAMOS, 2001, p.87), Tavares assinala que o filme de Joaquim Pedro de Andrade não é para o grande público, pois a interpretação da película exigiria uma alta capacidade intelectual. Por outro lado, Gilda de Mello e Souza afirma que “a força de *Os inconfidentes*, como dos demais filmes de Joaquim Pedro, não é sugerir respostas para todas as perguntas, mas deixar as interrogações abertas, semeando o texto de incertezas” (RAMOS *apud* Souza, 2001, pp.90-91). Nessa última questão, identificamos o reconhecimento da obra aberta. Assim como *Terra em transe*, *Os inconfidentes* têm uma estrutura estética que não orienta para uma única interpretação. Tanto um espectador informado sobre a Inconfidência Mineira, como um mais desatento, é capaz de apreciar a obra, pois, ao nosso entender, ela está organizada para os sentidos. Sendo assim, estamos diante de um filme que reescreve o passado no presente, que para nós, hoje, esse presente já se tornou também em passado. Então, ao assistir *Os inconfidentes* nos dias atuais, poderemos fazer uma leitura da Inconfidência Mineira, da ditadura militar e, como também é possível ler esse filme a partir de uma analogia entre o golpe de 64 e algum aspecto repressivo social e político do país contemporâneo. É lógico, que esse último sentido não foi pensado pelo diretor, mas essa análise se torna coerente se compreendermos o comportamento dos inconfidentes como atitudes humanas transcendentais: o medo. E, no momento que se torna possível essa analogia, *Os inconfidentes* torna-se uma obra aberta às múltiplas camadas de interpretação. Em relação os sentidos que mencionamos, gostaríamos de

complementar com um comentário de Cecília Meireles sobre seu livro *Romanceiro da Inconfidência*:

Nesse ponto descobrem-se as distâncias que separam o registro histórico da invenção poética: o primeiro fixa determinadas verdades que servem à explicação dos fatos; a segunda, porém, anima essas verdades de uma força emocional que não apenas comunica os fatos, mas obriga o leitor a participar intensamente deles, arrastando no seu mecanismo de símbolos com as mais inesperadas repercussões (MEIRELES, 2008, p.24).

Em outras palavras, Meireles diz que, se o historiador deve ficar focado nos documentos, à arte cabe o papel de fazer sentir, e no caso de *Os inconfidentes*, também questionar.



Os inconfidentes

Numa perspectiva já não mais tão aberta, José Carlos Avellar³³, de acordo com Ramos (2001, p.118), alude a um espectador ideal que seria capaz de interpretar *Os inconfidentes* como um filme político de esquerda. Por essa via, “a interpretação de

³³ O artigo de Avellar ao qual Ramos se refere foi publicado em AVELLAR, J.C. O grito desumano. In: *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

Avellar nos leva a pensar que ‘o significado’ de *Os inconfidentes* só poderia ser construído (emocionalmente) pelo espectador brasileiro de 1972”, conclui Ramos (RAMOS, 2001, p.120).

Além do estudo das críticas, Ramos contextualiza *Os inconfidentes*, a partir dos seguintes parâmetros: análise de um possível diálogo entre o filme com as organizações dos partidos de esquerda do período pós 1964 e a relação desses com a luta armada (RAMOS, 2001, p.271). O golpe de 1964 ocasionou reformulações autocríticas no PCB (Partido Comunista Brasileiro). Eles buscavam entender as conjunturas que possibilitaram o golpe militar. Conforme Ramos (2001, pp.273-334), nessas revisões, acreditava-se que a influência pequeno burguês dos dirigentes foi a causa da passividade do Partido do Comunista. Tal afirmação é sugerida no documento publicado pelo PCB em maio de 1965³⁴, como podemos verificar no trecho grifado por Ramos: “Nossas ilusões de classe, nosso reboquismo em relação ao setor da burguesia nacional que estava no Poder, tornaram-se evidentes” (RAMOS, 2001, p.274). Na sequência:

Na raiz de nossos erros está uma falsa concepção, de fundo pequeno-burguês e golpista, da revolução brasileira, a qual se tem manifestado de maneira predominante nos momentos decisivos de nossa atividade revolucionária, independentemente da linha política, acertada ou não, que tenhamos adotado (2001, p.275).

O esforço de tentar compreender o golpe de abril e, conseqüentemente, atribuir as fragilidades do PCB ao pensamento pequeno burguês, se disseminou na esquerda. Isso se deve a crença do Partido de que era possível uma alternativa legal para introduzir mudanças sociais no país através de uma aliança com a burguesia e o governo até o golpe de 1964. Novamente, nos reportamos a um trecho selecionado por Ramos de Daniel Reis Filho:

³⁴ Ver mais sobre isso em RAMOS, Alcides Freire Ramos. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: EDUSC, 2001, pp.274.

Lênin, sem renunciar aos textos sobre a consciência socialista ‘importada’, fazia ataques demolidores à influência ‘nefasta’ da pequena burguesia sobre a revolução em geral e sobre o partido do proletariado em particular. Ao longo de sua vida política, em diversas oportunidades, apontaria à execração geral as características malsãs dos intelectuais pequeno-burgueses: *aversão à disciplina, à organização, instabilidade, falta de determinação e de energia, inconseqüência, tendências sentimentalóides e choramingas, preconceitos elitistas, submissão às modas, gosto pela frase, oportunismo, timidez e vacilação, covardia, tendências estruturais ao anarquismo, ao seguidismo, ao reboquismo*. A pequena burguesia era visceralmente conciliadora, mas podia, a qualquer momento, tornar-se nociva por um desvio oposto: ‘esquerdismo’ – doença infantil do comunismo, a irresponsabilidade eleita como método em política revolucionária³⁵ (RAMOS *apud* REIS, 2001, p.279).

As organizações da esquerda armada que surgem a partir de facções do PCB, também compartilham dessa idéia. Daí, Ramos transcreve diversos segmentos de documentos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971 retirados do livro de Daniel Aarão Reis Filho e Jair Ferreira de Sá, *Imagens da Revolução* (2007). A partir de uma leitura atenta desses escritos, Ramos evidencia o esforço que a esquerda fez para refutar as características burguesas de seus membros. Assim, comprova o depoimento de um ex militante: “Então, porque sou pequeno burguês, tenho que passar por um processo de proletarização, o que significa purgar todas as vestes de pequeno burguês e tornar-me operário” (RAMOS, 2001, p.293). É patente nesse discurso tanto o isolamento social que os militantes dessas organizações passaram na clandestinidade como a necessidade de renunciar aos valores burgueses.

Para fins mais ilustrativos, verificamos que esse discurso também repercutiu em outras obras do Cinema Novo. *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967)³⁶ é um

³⁵ Grifo de Ramos.

³⁶ Trata-se de dois filmes de naturezas diferentes: um é documentário, no caso, *Opinião Pública*, e o outro é ficção, *Os Inconfidentes*. Para nossas análises essa diferença é irrelevante, pois o que

documentário que mostra já nos primeiros minutos de narrativa, seu tema na voz de um narrador em *off*:

Locução: [...] a câmera captou os fatos no momento em que aconteciam, não há atores neste filme. Veremos aqui as pessoas reais, em suas vidas reais, Nossos amigos, vizinhos, contemporâneos, nós, os habitantes comuns de uma cidade da América Latina. Nós, os homens da classe média, a classe que os altos poderes do país costumam chamar de a opinião pública.

Seguimos com dois trechos de locução desse último filme:

Imagens mostram uma fila de jovens se alistando no exército.

Locução: O homem classe média é sempre propriedade de alguém. Hoje se alistam no exército e em breve, serão os homens do escritório, dos departamentos, dos arquivos. Terão crenças, chefes e dignidade. Serão chamados pelos jornais de a opinião pública. E ficarão orgulhosos de cumprir as funções da nacionalidade.

nós é oportuno compreender é que todo o filme, independente do seu gênero, é uma perspectiva de alguém ou de um grupo de pessoas localizados num determinado local e tempo específico. Logo, tanto o documentário como a ficção desempenham o papel de formador de imaginários que auxiliam na construção da memória coletiva. Mas, para deixarmos uma definição, no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Aumont e Marie definem documentário como “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras dadas como reais e não fictícias”. E ficção seria “uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a ações que só existem na imaginação de seu autor e, em seguida, na do espectador”. Perante esses conceitos, permiton-nos outra conjuntura, para nós, documentário é um filme que tenta passar-se por real, já o ficção não tem a mesma pretensão. Hoje sabemos que em ambos há igualmente elementos de realidade e irrealidade. Nesse sentido não há distinção e preferimos crer que a ficção é uma perspectiva particular.

Imagens do cotidiano, banca de jornal, manchetes e rostos.

Locução: A classe média é uma classe perplexa, não tem um sistema de valores criados por uma ação histórica dela mesma. São multidões de indivíduos solitários, de indivíduos iguais que misteriosamente se julgam diferentes. É este seu problema maior, pensam que tem algo a perder, vivem absortos nos tramas da própria insegurança e esquecem que vivem num país assolado pela tragédia da fome e da miséria.

Em suma, para esse filme, o indivíduo da classe média não pensa por si mesmo, é um sujeito volúvel que é sempre induzido pela opinião pública. Portanto, temos duas caracterizações da classe média. Primeiro, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, a classe média aparece como um segmento social que é identificado por valores da qual o intelectual faz parte. Como recém vimos com Ramos, existia um forte discurso dentro das organizações da esquerda que desejava eliminar os valores burgueses dos ativistas. Entre os filmes que já foram analisados como *O desafio*, temos o mesmo sintoma. Marcelo não pode continuar seu romance com Ada, pois ela é burguesa: esposa de um empresário, mora numa boa casa, tem filho e se preocupa com a vida amorosa.

Segundo as narrativas, foi por medo e pelo individualismo que os poetas de *Os inconfidentes* não tiveram uma conduta desejável. Ramos assinala o comentário de Joaquim Pedro de Andrade sobre sua obra: trata-se de um filme sobre os intelectuais de “formação burguesa” e como esses se comportavam diante de um governo repressivo. Uma clara alusão ao que Ramos vem nos dizendo, a debilidade dos intelectuais de esquerda é a postura burguesa. Por essa via, o autor conclui que o militante de esquerda ideal para Joaquim Pedro de Andrade, é o Tiradentes. O herói era prático como deveria ser um guerrilheiro, ao oposto dos poetas, que preferiam os versos à ação. Nas palavras de Ramos:

Para os combatentes/guerrilheiros, o Alferes era a encarnação daquele que, tendo lutado até a última de suas forças, enfrentou com obstinação os avanços da repressão

e, por fim, com o sentimento de que estava cumprindo uma missão, ofereceu sua própria vida em sacrifício pela causa em que acreditara sinceramente (RAMOS, 2001, p.304).

A partir de estudo de testemunhos dos militantes de esquerda armada de como foi à experiência de viver em aparelhos, Ramos (2001, pp.314-324) identifica um discurso muito próximo ao martírio religioso. O isolamento social e físico da clandestinidade, a constante ameaça de ser preso e torturado e a obrigatoriedade de renunciar a valores da classe burguesa, tornaram a vida do militante bastante difícil. Nesse sentido, Tiradentes, de Joaquim Pedro de Andrade, se sacrificou pela causa, pela revolução. No crivo desse olhar, ele é visto como um herói.

Ainda sobre *Os inconfidentes* gostaríamos de traçar um paralelo entre esse filme de Joaquim Pedro de Andrade com um que compõe nosso corpus, *Extremos do prazer* (Carlos Reinchenbach, 1983). O filme de Reinchenbach retoma a questão crítica do comportamento do intelectual diante da ditadura militar. Em 1983, o militante da esquerda armada vai ser assassinado pelo intelectual. Em 1972, existia o Tiradentes que era o ideal do militante da esquerda armada e havia os intelectuais que negaram a revolução em prol de medos e desejos privados. Se pensarmos pelo prisma sugerido da cena final de *Os inconfidentes*, onde os estudantes aplaudem a morte do Alferes, notamos que *Extremos do prazer* tem muito em comum com o filme de Joaquim Pedro de Andrade. O público que assistia ao Tiradentes ser enforcado eram pessoas de 1971 (ano das gravações do filme), entre eles haviam figurantes caracterizados como colegiais. Após a morte do Alferes, Joaquim Pedro de Andrade mostra imagens de comemorações do dia 21 de abril no ano de 1971 em Ouro Preto. Nesses planos documentais, Tiradentes é tomado como um herói. Essa caracterização do cinismo popular não é retomado no *Extremos do Prazer*, mas, da mesma forma, o intelectual mata o militante da esquerda armada.



Extremos do Prazer

Reichenbach narra a estadia de Marcela no sítio de um casal de amigos. Ela interage com cinco personagens que merecem destaque: Ruth, Luis, Ricardo, Ana e Serginho. Ruth é uma militante da esquerda armada que cometeu suicídio (só ao final que ficamos sabendo que ela foi morta pelo marido). Ela é mostrada sempre em imagens de *flash back*. Luis é um sociólogo, ex-professor e foi casado com Ruth, o seu grande amor. Embora ele não tenha sido militante como sua esposa, Luis teve seus direitos cassados e decidiu se exilar durante três anos em Paris. No presente, esse personagem se mostra melancólico e faz questão de viver no sítio, isolado da sociedade. Ricardo é um típico homem burguês, o mais estereotipado entre todos os personagens. Ele também foi convidado pelo mesmo casal de amigos de Marcela para ir para o sítio. Ricardo acha inútil ser culto, como Luis, se não é para ganhar dinheiro. Outra característica que marca sua personalidade é a homofobia. E, por fim, Ana é a filha de Luis e da falecida, Ruth. Ana e seu amigo, Serginho, são jovens e hippies. Eles acreditam que a liberdade começa pelo comportamento pessoal. Pregam o amor livre e, segunda a Marcela, eles não sentem culpa como a sua geração.

Sem dúvida, o filme é superior a esquematização aqui exposta, no entanto, mantemos nossas análises por personagens, pois, metodologicamente, nos parece mais simples de expor nossas questões. O encontro de todos esses indivíduos ocorre no ano de 1983, num cenário longe da cidade, ou seja, esses tipos tão distintos uns dos outros, são obrigados a conviver juntos. Nessa época, já havia a Lei da Anistia e, como podemos perceber no filme, uma análise da sociedade brasileira pós AI5 começa a ser

esboçada. A esquerda armada estava morta, ela se matou, mas em segredo, ficamos sabendo que ela pediu para o intelectual dar o tiro. O intelectual se culpa pela morte da mulher militante. Mas ele ainda é um tipo misterioso e interessante, pois não é gratuitamente que Marcela se encanta pela sensibilidade de Luis. O burguês continua alienado. E, um novo personagem aparece no cenário dos filmes que procuram retratar a ditadura, o hippie. Vejamos exemplos em diálogos.

Luis tem alucinações. Ele vê a sua falecida esposa deitada na cama ao lado. Junto a ela, ele enxerga um antigo companheiro de luta de Ruth. O homem diz:

Militante: Nós envelhecemos, Ruth permaneceu. Você a roubou de mim, professor. Mas, agora, eu a tenho tanto quanto você na memória. Como intelectual você acreditou que apenas observando poderia desempenhar o papel do foco de resistência. Comprou com sua inteligência o afeto de Ruth, mas não sua alma. Nós dois erramos de maneiras opostas. Eu, com minha pressa e as minhas certezas. Você, com suas dúvidas e seu medo. Ela foi nossa vítima, professor, e nos escondemos, porque continuamos vivos.

A cena mostra com clareza o sentimento de culpa, é como se os poetas de *Os inconfidentes* confessassem um “erro”. A cultura dos intelectuais não pode mudar o país, era preciso pensar menos e agir mais.

Em outra cena, Luis, Marcela, Ana e Serginho estão almoçando em frente à casa. Luis e Serginho conversam.

Luis: Esse interesse de vocês pelos ideais libertários, eu acho muito instigante. Confesso que eu sou ainda um daqueles meio obcecado pela objetividade. Continuo meio cartesiano.

Serginho: Não é possível que o teu exílio voluntário e espontâneo não tenha aberto a tua mente.

Luis: Eu ainda acho que os teus valores só tem sentido se vocês conseguissem achar uma espécie de equilíbrio qualquer de valores libertários e o marxismo tradicional. (Infelizmente, a cópia a que tivemos acesso disponível na Cinemateca Brasileira possui uma pequena falha nesse trecho do diálogo, acreditamos ter perdido uma frase.)

Serginho: Marx fez sua maior cagada quando renunciou ao interesse da sua emancipação em favor do interesse do aumento da produção. Encurtou, dessa maneira, o tempo livre. Justamente, aquele que pode ser considerado o tempo da liberdade.

Esse é o único filme de todo o corpus que promove um diálogo entre os intelectuais de esquerda marxista com a geração do amor livre. Ana explica para Ricardo sua maneira de ver a sociedade:

Ana: Não pode ficar alienado da realidade que nos rodeia e incomoda. O que nós somos vem diante de nós. Não é pertencer a nenhum partido, nenhum culto, nenhum *ismo* para adivinhar o que está diante de nós. Tudo que é vivo se impõe com ou sem nossa adesão. As pessoas vivem se alistando ao serviço de coisas mortas.

Ricardo conhece ou já ouviu falar sobre sujeitos como Luis. Ele até admira a sua cultura, mas fica estarecido perante os personagens hippies. Ricardo julga anormal o homossexualismo. Marcela é mais ponderada. Ela ainda se sente atraída pelo o intelectual esquerdista e recusa o convite de fazer sexo simultaneamente com Ana e Serginho, Mas como ela mesma se define, “pertence à geração da culpa”. Enquanto que Ana, “não se alista às coisas mortas”.

Conforme Eron Fagundes³⁷ (FAGUNDES, 1984, pp.14-15), “até, mais ou menos 1983, o que proliferava nas telas em matéria de cinema brasileiro é a pornografia. Ou, em sentido mais amplo, os filmes que tratavam do problema sexual”. Na verdade, o crítico se refere aos filmes que se tornaram conhecidos como Pornochanchadas. Mas, também não podia se negar, como observou Fagundes, que a psicanálise tornou-se uma temática no cinema brasileiro. Na dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da PUCRS, **Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo Khouri** (2007), propomos uma aproximação da psicanálise com o cinema de Khouri, tendo como pressuposto que seu personagem central de dez obras, Marcelo, seria a paródia da psicanálise freudiana. Não objetivamos reproduzir aqui as conclusões desse trabalho, mas nos interessa de modo especial entender que a psicanálise passou a ser tema de alguns filmes do cinema nacional. Entre essas obras, logicamente, encontramos narrativas de péssima qualidade artística, mas também temos obras como as de Khouri, *Extremos do Prazer* e o filme *Mulher objeto* entre outros, que, a nosso ver, não devem ser pejorativamente classificadas como Pornochanchadas.

Vejamos um exemplo, Sílvio de Abreu dirigiu *Mulher objeto* (1981), nos valendo de um dos filmes que é tido como um exemplo de psicanálise no cinema brasileiro. Essa obra narra a história de uma mulher, Regina, que, após dois anos de casada com um rico empresário, resolve procurar uma analista para solucionar o seu problema: ela não sente prazer em fazer sexo com o marido. Regina constantemente tem ilusões e sonhos com outros homens, porém não consegue sentir prazer nem na vida real, nem em seus devaneios. O seu problema determina uma crise no seu casamento. O marido, Hélio, cansado da frigidez da mulher, faz da secretária sua amante e, por fim, decide deixar Regina. Regina continua indo à analista para, finalmente, desvendar seu misterioso trauma. Logo, livre de sua repressão, a personagem encontra ao acaso o ex-marido e mutuamente sentem prazer na relação sexual.

Nesse filme podemos perceber como os personagens se coadunam com os discursos da sexualidade. Na sala da terapeuta, Regina procura no passado a origem de seus problemas presentes. Ela lembra/descobre que, quando menina foi entregue a um orfanato pela mãe – e estaria, nesse fato, a razão de sua incapacidade de sentir prazer.

³⁷ Publicado na **Revista Moviola**, 1984, número 07, pp.14-15.

No entanto, Regina finalmente conhece a liberdade quando descobre a causa de sua repressão.

Num outro exemplo, personagem de Khouri, Marcelo, também faz parte desse mesmo contexto de retomada da psicanálise que é tão bem ilustrado no filme de Sílvio de Abreu em *Mulher objeto*. No entanto, ao contrário da personagem Regina, a perspectiva de Marcelo é outra: ele não sente culpa, nem remorso. Se podemos identificar alguma imagem da psicanálise nos filmes de Khouri protagonizados por Marcelo, esta imagem da psicanálise se constituiria mais como um método para conquistar a autonomia do sujeito. Marcelo determina que a única coisa que gosta de fazer na vida é sexo e, sem mostrar remorso ou culpa, esse personagem tem relação sexual com várias mulheres. Nesse sentido, evidenciamos que as questões sobre a liberdade sexual já eram uma temática comum na filmografia nacional, mas *Extremos do Prazer* é o único filme do nosso corpus que faz a relação do sexo com o fim da ditadura.

Assim, numa outra perspectiva auxiliada por esses exemplos, fica patente a repetição de temas *Mulher objeto*, *São Paulo S/A*, *O bravo guerreiro* e *O desafio*, que comportam personagens que compreendem o vazio dos valores burgueses e procuram o absoluto da vida. No entanto, em *O bravo guerreiro*, as classes não privilegiadas podem ser defendidas por uma ala da esquerda dentro do Congresso. Em *São Paulo S/A* e *O desafio*, o marxismo é entendido como uma solução para os problemas sociais e políticos do Brasil. Já em *Mulher objeto* e *Extremos do prazer*, a psicanálise proporciona o desprendimento da culpa, logo, há uma busca pela liberdade individual, o que não impede a análise dessas narrativas por um viés igualmente político. No entanto, se no filme de Silvo de Abreu a psicanálise é uma caricatura, nos personagens de Reichenbach, Ana e Serginho, encontramos uma tentativa de compreensão do momento político brasileiro presente. É como se esses dois personagens representassem a frustração de um projeto político libertário construído por bases muito racionais. Portanto, é através deles que identificamos uma aproximação com a psicanálise, logo, evidenciamos um discurso político. Para prosseguimos nossos estudos recorreremos às teorias de Georges Bataille.

Bataille (1988) relaciona o trabalho à atividade sexual a partir de algumas críticas que tece acerca do relatório de Kinsey. A primeira reflexão do autor é que esse tipo de relatório trata o sexo como uma coisa. O sexo é visto como uma coisa no momento em que se torna um objeto a ser analisado externamente, como um objeto da ciência. Mas, lembra Bataille, é impossível analisar o sexo sem sentir, sem participar, sem ser cúmplice do ato sexual observado, portanto ele não pode ser taxado como uma coisa. Assim como um bocejo, exemplifica o autor, o sexo contagia o observador, mesmo que este contágio cause repugnância, a atividade sexual sempre envolve.

A segunda razão para que o sexo não possa ser comparado a uma coisa é decorrente das análises da atividade do trabalho. O homem, segundo Bataille, toma o animal como um objeto, uma coisa útil, domesticável, classificável. Sob este aspecto, o animal só é uma coisa porque o homem o reconhece como tal e isso não corresponde à natureza do animal. Porém, continua Bataille, quando estamos trabalhando, produzindo algo para alguém, também estamos na condição de coisa. Dito de outra forma, quando nos humanizamos, desenvolvemos nossa racionalidade e com ela trabalhamos. Entretanto, quando nos animalizamos, nos afastamos do trabalho e nos aproximamos da atividade sexual, ou seja, deixamos de ser coisas.

De acordo com o relatório Kinsey, quanto mais trabalha o homem, menos atividade sexual faz. Só a classe dirigente, que não depende do trabalho, consegue atingir o desempenho sexual de um antropóide (ancestral do homem), que mantinha sete relações sexuais por semana. Lembra Bataille, que um antropóide não precisava de muito tempo na relação para atingir o orgasmo, bastavam poucos segundos. Mas isso também está relacionado com o tempo ocioso de que dispõe o homem. Pessoas que não precisam trabalhar muito mantêm relações sexuais mais duradouras. Então, de acordo com esse relatório, grande parte da energia sexual é desviada para o trabalho.

Mas, um dos motivos que impede o homem de desempenhar seu pleno prazer é a formação do sentimento de culpa. Segundo Sigmund Freud, todos nós somos orientados por dois princípios: o princípio do prazer e o princípio do desprazer. Objetivamos o princípio do prazer e evitamos o desprazer. O princípio do prazer é um princípio econômico: enquanto o desprazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação, o prazer, à sua redução. Freud entendia que nossos atos são determinados pelo prazer ou

pelo desprazer. Nossas ações não são percebidas conscientemente, mas de forma inconsciente, porque, no nosso sistema interior, os estímulos vindos do mundo externo são traduzidos como tensões que aumentam ou diminuem de acordo com a escala do prazer-desprazer. A felicidade, que é a realização do princípio de prazer, não pode ser constante, pois ficaria reduzida a uma felicidade tênue. É preciso alcançar a felicidade plena sob a alternância do prazer e do desprazer.

O sofrimento pode ocorrer em três direções: “de nosso corpo, condenado à decadência e à dissolução (...) do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros” (FREUD, 1969C, p.39). Portanto, estamos muito expostos ao sofrimento. A alternativa que encontramos para amenizar todos estes males é formar uma vida em comunidade para juntos combater a ameaça do mundo natural e poder criar leis para fiscalizar os relacionamentos com os outros. Dessa forma, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade. É quando o indivíduo crê que é feliz apenas por não sofrer algum dano. Sem o princípio de realidade, os homens retornariam a um estado primitivo, livres da civilização, estariam sujeitos à agressividade dos outros, e seria um mundo, segundo Freud, em que os mais fortes fisicamente dominariam os mais fracos. Nas palavras do autor, a

descoberta feita pelo homem de que o amor sexual (genital) lhe proporcionava as mais intensas experiências de satisfação, fornecendo-lhe, na realidade, o protótipo de toda a felicidade, deve ter-lhe sugerido que continuasse a buscar a satisfação da felicidade em sua vida seguindo o caminho das relações sexuais e que tornasse o erotismo genital o ponto central dessa mesma vida (FREUD, 1969C, pp.59-60).

Freud também percebeu que não são só as pulsões prazerosas que a civilização reprime, mas igualmente a pulsão agressiva. Retornando ao princípio de vida, Freud descobriu que uma pulsão tinha como objetivo unir as partes menores em blocos cada

vez maiores, seria a preservação da vida. Numa força contrária, identificou uma pulsão capaz de transformar a unidade num estado anterior, inorgânico. O primeiro, denominou de Eros, o segundo, de pulsão de Morte. Eros é o responsável pela vida em comunidade, devido ao seu objetivo de união. Enquanto que a pulsão de morte volta-se contra o próprio indivíduo com uma força destruidora, por isso ele sofre alguns desvios. A pulsão de Eros, para combater o vigor do outro, desvia a destruição para o meio externo, que se transforma em agressividade para outro indivíduo. Ou modifica a força da pulsão de morte em Instinto Sexual que concretiza as atividades de sadismo. Conforme Freud, “O instinto de destruição, moderado e domado, e, por assim dizer, inibido em sua finalidade, deve, quando dirigido para objetos, proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza” (Idem, p.82).

Para melhor neutralizar a pulsão de Morte, parte dela é introjetada no próprio corpo do indivíduo que o produziu e é transformado em superego, que fiscaliza severamente o ego. Esse é o processo responsável pelo sentimento de culpa. Freud faz ressalvas a esse sentimento: explica que o nome é um equívoco, pois não é exatamente a culpa que impede as pessoas de machucarem umas às outras, mas o medo que estas têm de perder o amor do próximo.

No que diz respeito à teoria freudiana da alteração do princípio de realidade, momento em que a pulsão de Eros e a pulsão de Morte não seriam reprimidas, fazendo com que o homem retornasse a um estado primitivo. Seria um mundo onde os homens estariam sujeitos à agressividade dos outros, onde os fisicamente mais fortes dominariam os mais fracos. A respeito dessa questão, Herbert Marcuse (1968) discorda. Marcuse, em *Eros e civilização – uma crítica filosófica ao pensamento de Freud* faz uma análise sociológica das teorias dos instintos, descritas pela primeira vez por Freud em 1920. Depois de percorrer um longo caminho, no decorrer do qual cria novos conceitos, tais como o de *mais-repressão*, Marcuse chega a novas proposições.

Para Freud, no desenvolvimento natural do homem, ainda na sua infância, os pais e outras instituições educadoras, como a escola, reprimem os desejos de satisfazer o princípio de prazer, criando regras e normas rígidas de comportamento para a criança. Essas proibições, que incluem a impossibilidade de satisfação do incesto, são

transformadas em superego, que, incorporado na psique da criança, o acompanham durante toda a vida adulta.

Segundo Marcuse, na nossa sociedade Ocidental, desenvolveu-se a cultura do *Princípio de Desempenho* e da *Mais-repressão*. Este último constitui as instituições, a formação da família monogâmica, a divisão do trabalho e suas restrições impostas aos nossos instintos naturais. O *Princípio de Desempenho* está relacionado com a estrutura da sociedade visando objetivos econômicos. A organização da sociedade está submetida à estrutura do trabalho. A maioria da população tem que se sujeitar a essa estrutura e produzir, para fazer funcionar este sistema. Restam poucas horas do dia para o lazer, sendo que os instintos do *id* são atemporais, não estão disciplinados para se manifestarem apenas nas horas de descanso. Então os mesmos são reprimidos e a libido é desviada do seu curso natural e transformada em energia para o trabalho. Essa privação do prazer, ou seja, essa falta de realização de prazer durante as atividades do trabalho, para a maioria das pessoas, torna a tarefa árdua e próxima à alienação. Freud demonstra que, se os instintos não fossem reprimidos, os humanos retornariam a um estado primitivo, mas Marcuse analisa a sociedade e debate sobre o destino da mesma.

O autor revela que a pulsão de Morte está a serviço do *Princípio de Desempenho*, porque é a força agressiva dessa que reprime o Princípio de Prazer. Paradoxalmente, quando a sociedade inibe o instinto sexual dos indivíduos, ela está permitindo o aumento da força da pulsão de Morte, porque somente a pulsão de Eros consegue combater os instintos agressivos do primeiro. Ou seja, a civilização, que historicamente se constituiu, formou-se graças às forças agressivas da pulsão de Morte. É notório que a atuação de Eros ainda reside na sociedade, mas fica restrita à sua força de unir as partes menores em blocos cada vez maiores. A civilização exige que a sexualidade seja reduzida ao casamento monogâmico.

Neste estágio da nossa interpretação, em vez de tentarmos reconciliar os dois aspectos contraditórios da sexualidade, sugerimos que eles refletem a íntima tensão reconciliada na teoria de Freud: contra a sua noção do inevitável conflito "biológico" entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, entre sexualidade e civilização,

milita a idéia do poder unificador e gratificador de Eros, acorrentado e corroído numa civilização doente. Essa idéia implicaria que o Eros livre não impede duradouras relações sociais civilizadas que repele, apenas, a organização supra-repressiva das relações sociais, sob um princípio que é a negação do princípio do prazer (MARCUSE, 1968, p.57).

Nesses termos, Marcuse sugere o desenvolvimento de outro princípio de realidade na civilização em que fosse possível um trabalho que não restringisse a força de Eros e, conseqüentemente, a pulsão de Vida combateria a agressividade do Instinto de Morte. Nesse ponto, identificamos os personagens de Ana e Serginho de *Extremos do prazer*. Eles buscam constituir uma comunidade mais livre, sem culpas. Por outro lado, Ricardo tem seu desempenho sexual satirizado ao longo do filme, mas, no que se trata de conseguir dinheiro, ele é o legítimo burguês bem sucedido.

Segundo Marcuse, a perversão é uma manifestação do indivíduo para fugir temporariamente das restrições do Princípio de Realidade. Nessa nova configuração proposta por Marcuse, de um Princípio de Realidade *não-repressivo*, o desenvolvimento da libido passaria por uma transformação e as instituições, que hoje conhecemos, deixariam de existir.

Nas relações sociais, a coisificação reduzir-se-ia à medida que a divisão do trabalho se reorientasse para a gratificação de necessidades individuais desenvolvendo-se livremente; ao passo que, na esfera das relações libidinais, o tabu sobre a coisificação do corpo seria atenuado (MARCUSE, 1968, p.177).

Na sociedade do Princípio de Realidade *não-repressivo* proposta por Marcuse, haveria uma pequena repressão, mas não seria a *mais-repressão*. Permaneceria uma contenção a certos tabus, tais como o complexo de Édipo, que, conforme Marcuse, é um

mecanismo tão natural que logo cedo nos desprenderíamos dele como se fosse a perda de um dente de leite na infância. Nessa nova realidade, as proibições a que o Princípio de Desempenho nos conduziria e suas instituições estariam extintas. A produção, que é o grande objetivo da sociedade atual, e conseqüentemente, a causa do trabalho alienado, deixaria de existir.

Por assim dizer, *Extremos do prazer* nos instiga a investigar a relação da derrota da luta da esquerda armada com a psicanálise. E, como já mencionamos, nenhum outro filme do nosso corpus retomará essa base de comparação. Mas, é interessante constatar que a crença dos ideais políticos racionais, seja da esquerda como da direita, levaram a diversas frustrações que moldaram a representação de Ricardo (caricata burguês), de Luis (o intelectual) e Ruth (militante), culminando nos hippies. Os projetos metanarrativos políticos de ambos as bipartições do poder também serão retomados no filme *Pra frente Brasil*, mas sobre outra ótica. Nesse último filme, o país está em guerra civil.

Enfim, iniciamos com o filme *Os inconfidentes*, e logo dissemos que o *Extremos do Prazer* afirma que o intelectual matou a militante. Como já mencionamos, até aí não há nada de novo no filme de Reinchenbach, os poetas também traíram o Tiradentes e os estudantes bateram palma na sua morte. No entanto, é enfática a representação dos hippies, o amor livre é colocado com uma nova forma de libertação, depois de malgrado o projeto socialista.

Continuando com Bataille, ele observa que a natureza sofre de pressão do crescimento, onde há espaço surge vida. Se numa mata houver uma queimada, em pouco tempo surgirá vegetação no local devastado. No que se refere aos homens, a pressão para o crescimento é condicionada pela comunidade, mas o limite real é determinado pela biosfera. Quando o crescimento chega ao extremo possível, a energia excessiva, que não possui uma função produtiva, é desperdiçada, tornando-se um ônus para a sociedade. A história da civilização humana é repleta de exemplos de improdutividade, que Bataille chama da “parte maldita” da sociedade, tais como as guerras, os eventos esportivos, o luxo, o sexo sem fins reprodutivos, a violência, etc.

É importante lembrar ainda que, para Bataille, a atividade do trabalho reduziu o homem a uma coisa. Nesse sentido, o homem é um objeto, porque produz algo para

alguém, ele é utilitário assim como um animal que transporta carga. Essa condição de coisa, imposta ao homem, faz com que ele procure nos ritos, nos sacrifícios, nas festas e no sexo, a sua intimidade perdida. (relação com a natureza). As festas, por exemplo, proporcionam um momento de transgressão, de improdutividade, de gastos de energia, de vivência do presente sem preocupação com o amanhã. Enfim, põem os homens em contato com o outro, esses mesmos seres que foram separados da natureza. “No final, o princípio de realidade se impõe à intimidade” (BATAILLE, 1973, p.77). A sociedade, no entanto, prefere ignorar essas atividades de transgressão inatas no homem.

No filme *Os inconfidentes*, ainda há uma esperança de adesão dos intelectuais para apoiar os militantes da esquerda. Passados alguns anos, após falhar suas tentativas, a esquerda é retomada no filme de Reichenbach como vencida. Logo, visualiza-se no horizonte um novo tipo de liberdade representado por Ana e Serginho, como se eles fossem a negação dos modelos políticos anteriores. E, ainda é importante observar que *Extremos do prazer* não é um filme maniqueísta, cabe ao espectador interpretar a representação simbólica de cada personagem, de caricato, nos parece ser só o personagem do burguês.

3. Fim do grupo coeso

Enfim, veremos no próximo capítulo que os filmes produzidos a partir de 1979 também retratam a resistência, focando do mesmo modo o medo e o egoísmo das pessoas que não aderiram à luta contra a ditadura. Entretanto, há um deslocamento na representação. A intensidade do personagem de Marcelo (*O desafio*), sua angústia, que caracterizamos como um espírito da época, é transformada em sentimento de impotência diante da ilegalidade da ditadura militar. São histórias que não chegam a refutar por completo os motivos que levaram os revolucionários a lutar, mas também não os priorizam.

Como podemos constatar a veemência do cinema político das duas primeiras fases do Cinema Novo perdeu-se no tempo. O cinema de hoje já não é mais construído e sustentado por discursos apaixonados sobre os ditames éticos e estéticos de um grupo coeso. Também não temos mais um claro inimigo a combater. As leis de incentivo à cultura permitem que o cinema seja feito em vários pontos do país e através do

financiamento privado, salvo as orientações de mercado, não existe uma censura governamental.

Esses filmes mais recentes falam abertamente sobre o regime militar concentrando toda a dramaticidade da narrativa nas cenas de tortura. Os personagens transitam entre o militante e o militar. E os fatos inspirados na história da ditadura militar, no cinema são transcritos de forma descritiva com pouca exploração da linguagem a serviço da subjetividade dos protagonistas. Assim, nos parece que os filmes enveredam para o mesmo caminho, ou seja, apesar da variedade do olhar e do distanciamento do tempo, eles constroem uma rede coerente e complementar da história. Por exemplo, o filme *O que é isto companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) narra o seqüestro do embaixador americano por um grupo da esquerda revolucionário. O objetivo dos seqüestradores é soltar o diplomata em troca da liberação de presos políticos. Esta história ressoa em *Batismo de sangue*, na medida em que retrata o episódio no qual frei Tito foi solto e levado ao exílio, pois seu nome estava na lista dos presos políticos negociados pelos seqüestradores do embaixador americano. Do mesmo modo, podemos ainda citar inúmeros exemplos onde essas narrativas em seu conjunto constroem uma coerência histórica.

Sem dúvida, há esta complementaridade nessas narrativas que se propõem contar a ditadura militar. Os personagens da esquerda não traduzem a tônica dos manifestos revolucionários e, obviamente, isso também não se reflete no modo de fazer esse tipo de cinema. Lembramos do discurso de Glauber Rocha em *Estética da fome* (ROCHA, 1962, pp.03-04):

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

De *Aruanda a Vidas secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para

comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem, de objetivos puramente industriais.

Conforme Ridenti, os militantes da esquerda armada em sua maioria são originários da classe média. Eles não aceitavam a desigualdade social, nem a seca do nordeste, nem a autonomia das grandes multinacionais que se instalavam no Brasil. Daí nos perguntamos, onde está essa força motriz da luta armada no cinema? Mesmo para a representação das cenas de tortura, não há outras maneiras de mostrar a dor? É necessário recorrer a um formato padrão?

Vimos que os personagens de *O desafio* e de *Terra em transe* pertencem à classe média e estão apáticos em relação ao golpe. Ou seja, eles não são militantes da esquerda armada, embora germinem nessa possibilidade, eles não tomaram a decisão de pegar em armas e fazer uma revolução socialista. O jovem da esquerda armada, claramente constituído, só veremos nos filmes posteriores a 1979³⁸. No entanto, gostaríamos de sublinhar alguns pontos.

³⁸ Há outros filmes do Cinema Novo que mencionam a ditadura militar. Como já referimos, é impossível, num momento político repressivo, a arte não dialogar com o governo. Assim, entre tantas outras obras, gostaríamos de lembrar de *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1987). A história é sobre os habitantes da cidade de Cordilheira no ano de 1939, onde, misteriosamente, muitos desses acabam assassinados. Terror, ódio e assassinato permeiam o ambiente da pequena cidade que faz referência aos desaparecimentos de pessoas durante o governo militar. *Ao sul do meu corpo* (Paulo Saraceni, 1982) conta a história de um triângulo amoroso: um casal e um amigo deles, Polydoro. O marido arma um plano para o amigo ficar sozinho, por um final de semana, com sua esposa. A mulher precisa atraí-los. Desse encontro, ela engravida. O amigo se afasta. Anos depois ele fica sabendo que Pedro, é filho dele e morreu lutando contra a ditadura militar.

E, nos *Inconfidentes* entendemos que os revolucionários da Inconfidência eram intelectuais que apoiavam a esquerda. A partir dessa leitura, podemos, então, aproximar essa obra às realizadas a partir de 1979. Apesar da conexão estabelecida entre o filme de Joaquim Pedro e as posteriores obras sobre a ditadura, ainda concluímos que, em *Os Inconfidentes*, o foco principal da narrativa está na questão do comportamento da classe média perante o golpe. Por assim dizer, o comportamento desse segmento da população brasileira precisava ser tratado através de alegorias. E a presença explícita do jovem socialista precisou esperar o fim do AI5.

Agora, seguiremos com o retrato da classe média de 1964-79. Alguns personagens desse meio se rebelaram contra a passividade e resolveram lutar pela revolução. *O Bom Burguês* conta a história de Lucas, um bancário que trabalha no Banco do Brasil e decide ajudar financeiramente a luta armada contra a ditadura. Para isso, ele desvia o dinheiro de contas do banco. Stuart Angel é integrante de um partido da esquerda armada e sua mãe enfrenta o regime para localizar seu corpo. *Em Paula – história de uma subversiva* – como o próprio nome sugere, conta a história de uma militante da esquerda armada. E assim, podemos concluir que o Paulo (poeta de *Terra em transe*) e Marcelo (*O desafio*) resolveram aderir à luta armada.

Nesse contexto, poderíamos dizer que o impasse que cerca os personagens dessa segunda trindade do Cinema Novo acaba se resolvendo. Se eles tinham um dilema a ser resolvido – o que fazer após o golpe de 1964 - é no próprio esvaziamento político do movimento que encontramos a resposta. Nos anos que se seguem, o Cinema Novo apostou na diversidade, trouxe ao cinema adaptações literárias, retrato de fatos históricos, mostrou preocupação com o público e até se aproximou do governo através da Embrafilme para que seus filmes fossem financiados. Fato que levou Antonio Calmon a fazer a afirmação transcrita por Ramos (RAMOS *apud* CALMON, 1983, p. 142): “Eu fico apavorado com a estranhíssima união que está havendo entre um governo conservador e cineastas ditos de esquerda”. Acontece é que os cineastas acreditavam na participação e motivação de um Estado “neutro” para o desenvolvimento do cinema nacional. Na visão de Ramos (1983), foi a partir dessa crença em um Estado neutro que resultou a aproximação do Cinema Novo com a Embrafilme. Mas, isso não quer dizer que os cinemanovistas não fizeram mais filmes interessados em evidenciar os

problemas do país, apenas o caráter coeso do grupo como um movimento político cinematográfico já não existia mais.

Mas, enfim, chegamos à abertura política.

Capítulo 3 – filmografia de 1979 a 2010

Nesse capítulo vamos estudar a representação da ditadura militar nos filmes produzidos após a Lei de Anistia através de três categorias: a tortura, o militar e o militante. Nas análises sobre o guerrilheiro, iremos retomar os filmes do Cinema Novo para fazermos um contraponto com o objetivo de compreender as transformações temáticas e estéticas da representação do governo militar desde 1964 até 2010.

1. Tortura

Ao longo do desenvolvimento desse trabalho, compreendemos que a tortura, nos filmes, é sintoma de uma complexa rede de repressão política que está diretamente relacionada à representação de cenas que envolvem: empresários que financiam os órgãos de repressão, médicos presentes em sessões de tortura, corrupção no sistema judiciário, telefones grampeados, imagens de militantes pichando “abaixo a ditadura”, funcionários do DOPs gravando algum evento e suicídios de militantes de esquerda. Em outras palavras, a tortura é apresentada como um recurso de todo um sistema repressivo instalado e mantido pelo governo militar. Em período recente, os filmes tendem a mostrar como funcionava essa engrenagem do governo destacando, em sua maioria, a tortura.

Notamos que nos filmes do corpus, somente *Lamarca* (1994) apresenta um plano que ilustra a população carente. Na cena mencionada, Lamarca está dentro de um carro, na estrada, e vê a sua frente, uma caminhonete com trabalhadores humildes viajando em condições precárias. Nos demais, a população carente só é citada em diálogos ou nem é mencionada. Assim sendo, buscando pensar o Cinema Novo, veremos que desde 1964, a representação da desigualdade social perde importância nos filmes que também retratam a ditadura. *Terra em transe* ainda mostra as pessoas mais humildes, mas em *O desafio*, por exemplo, a referência só é textual.

Ainda, é patente que os filmes posteriores a 1979, ao priorizar a representação do funcionamento repressivo, não retomam questões que procuram esclarecer como foi que ocorreu o golpe de 1964. Essas produções não refletem sobre as conjunturas que

possibilitaram a implantação do regime e não registram a reação de nenhum segmento da população perante tal acontecimento. Novamente, citamos a subjetividade do personagem Marcelo. Sua angústia é o testemunho do desamparo de um intelectual naquela época. Logicamente, os filmes mais antigos não possuíam o distanciamento no tempo que as narrativas mais recentes têm, eles não podiam adivinhar o futuro e também não havia liberdade de expressão para denunciar o sistema repressivo tão claramente. Ademais, pode-se intuir que havia a necessidade de compreender, naquele momento, os dias próximos ao Primeiro de abril de 1964.

Conforme Carlos Fico (2004, pp.15-67), nos dias de março, havia uma conspiração opositora ao governo de Goulart que envolvia militares, empresários, parlamentares e governadores. Paralelo a isso, as agências Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) faziam uma campanha política, “que afirmava a incompetência do governo e sua tendência esquerdista” (FICO, 2004, p.15). Mas, segundo o autor,

O golpe, porém dependia de iniciativa propriamente militar, e as evidências de que dispomos apontam certa tibieza da parte dos oficiais-generais de fato importantes, que esperavam uma iniciativa marcadamente ilegal de João Goulart para que fosse possível convencer comandantes de grandes unidades militares a marchar sobre o Rio de Janeiro e controlar Brasília (FICO, 2004, p.15).

De acordo com o autor, os primeiros escritos sobre o golpe militar foram as memórias. Na imprensa, Fico reconhece três jornalistas que se opuseram ao golpe: Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves e Edmund Muniz. Com o afrouxamento da repressão política, no governo de Geisel, colaboradores civis também escreveram depoimentos como Luís Viana Filho e Daniel Krieger. O primeiro era chefe da Casa Civil de Castelo Branco e o segundo foi líder do governo no Senado. Nas palavras de Fico, “os livros de Viana Filho e Krieger faziam leitura positiva do governo Castelo Branco” (FICO, 2004, p.24) E, em 1979, em depoimento, dois generais apontaram as

diversidades internas da estrutura militar, são eles: Jayme Portella de Mello -, chefe do Gabinete Militar de Costa e Silva e, depois, secretário geral do Conselho de Segurança Nacional na junta militar que a sucedeu -, e Hugo Abreu - chefe do Gabinete Militar de Geisel.

As primeiras memórias de ex-militantes da esquerda surgiram no final da década de 1970 e início da década de 1980 com os livros de Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis. Ainda sobre a militância, Daniel Aarão Reis analisa o desempenho da esquerda armada durante o regime militar reconhecendo essa como uma “única alternativa aos desmandos da ditadura” (FICO, 2004, p.25). Por outro lado, como bem observa Fico, Aarão Reis enfatiza que é um grande erro supor que os militantes lutavam em favor da democracia, eles, na verdade, esperavam uma revolução socialista. E, por fim, Fico conclui que essa memorialística sobre a ditadura militar foi expandida com o passar dos anos de abertura política.

Na academia, conforme Fico (pp.26-58), existem divergências de opinião. Alguns historiadores defendem que o golpe foi possível porque alguém como Mourão Filho, resolveu tomar a iniciativa. Para outros, a revolução dependia unicamente do desempenho dos militares. Ainda tem os que argumentam que a tomada de poder se sucedeu devido ao “mau funcionamento do sistema de decisões da Presidência da República, do Congresso Nacional ou dos partidos” (FICO, 2004, p.26). Numa linha mais marxista, teóricos entendem que as causas econômicas desestruturaram a superestrutura do país, causando uma crise política. E, enfim, existe uma corrente de pesquisadores que relaciona o golpe com o colapso do populismo.

Em síntese, existem diversas versões históricas que poderiam inspirar uma adaptação artística para o cinema, mas, como consta em nosso histórico, os filmes de ficção realizados após a Lei da Anistia acabaram enfatizando a tortura.

Então, seguimos nossas análises, mas antes deparamo-nos aqui com uma questão que devemos esclarecer. *Pra frente Brasil* é o primeiro filme em que aparecem claramente cenas de tortura atribuídas ao regime militar, mas, isso não quer dizer que, em outras obras, já não tenha sido mostrada a violência do Estado por vias alegóricas ou de forma sugestiva. A esse respeito, nos lembramos de quatro filmes em particular: *A derrota* (Mario Fiorani, 1965), *O caso dos irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967),

Lúcio Flávio – o passageiro da agonia (Hector Babenco, 1977) e *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984).

Na pequena cidade de Araguari, no interior de Minas Gerais, os irmãos Joaquim e Sebastião Naves são acusados de assassinato. Supostamente, eles teriam roubado o dinheiro de um amigo que vendeu a safra de arroz da família e, logo, o teriam matado. Em 1937, ano em que teria ocorrido o crime, o governo brasileiro estava sob o comando da ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas e, para as investigações na pacata cidade de Minas, foi enviado um tenente da linha dura. Os moradores viram Bendito Pereira Caetano, homem que estaria morto, andando pelos arredores de Uberlândia. Mas, o tenente não está interessado nisso, ele pressiona um dos moradores para “desmentir” o seu testemunho e dizer que foi a dona Ana, mãe dos irmãos Naves, que inventou esse depoimento para inocentar os filhos. Resumo da história: Joaquim e Sebastião são barbamente torturados até que eles não agüentam os castigos físicos e acabam confessando um crime que não cometeram. Quinze anos depois, Bendito Pereira Caetano, o suposto morto, aparece na cidade.

O caso dos irmãos Naves foi inspirado em fatos reais. O engano judiciário, as torturas, a forte repressão e o medo coincidem com o contexto brasileiro de 1967. As cenas de violência durante o interrogatório dos irmãos realmente são muito fortes, tão intensas quanto as dos filmes mais atuais sobre a ditadura militar como, por exemplo, *Batismo de sangue*. Enquanto o morador é acuado para mudar o seu testemunho de que teria visto o homem assassinado vivo, o filme mostra planos da tortura que ocorriam simultaneamente nos porões da delegacia. Nessas cenas, o diretor optou por manter o som mudo, recurso que intensifica ainda mais as imagens. Depois de três julgamentos (três vezes a promotoria recorreu), os irmãos Naves são considerados culpados.

A mãe dos Naves diz: “Tiraram minha roupa, me amarraram. Me deram palmadas até não poder mais”. O advogado de defesa, João Alamy Filho, que no início não acreditava na inocência dos irmãos, resolve defendê-los, pois, para ele, “culpados ou não, a tortura está fora da lei”. Entre as imagens de violência, a nosso ver, uma das mais marcantes, é quando os policiais prendem um alicate de ferro na língua de Sebastião e o forçam a correr sendo puxado pelo instrumento. As testemunhas também sofrem do abuso policial e são ameaçadas. Na Sentença de Pronúncia, a esposa de

Joaquim está com medo, por isso ela diz que o marido matou Bendito. As demais testemunhas são policiais que, logicamente, negam a prática de violência no presídio.

Nesse ponto, vemos correspondência com os filmes sobre a ditadura militar. Primeiro, o sistema judiciário é cúmplice da violência institucionalizada pelo Estado. O enfoque que a narrativa dá para o medo e a forma como ele interfere no comportamento das pessoas, também nos são familiares. Mesmo Joaquim e Sebastião, depois de terem sido muito torturados, confessam o envolvimento da mãe no crime que eles teriam cometido. Sem dúvida, *Caso dos irmãos Neves* é um dos filmes brasileiros que denunciam com mais clareza e força um tipo de violência sustentada pelo Estado. Nas palavras do advogado, personagem do filme:

O Estado é constituído para nos servir, a polícia deve nos servir, é essa sua função. Mas essa polícia que aqui está amedrontou, espancou, torturou esses dois homens agora sentados no banco dos réus. Violentou as testemunhas, intimidou o povo dessa cidade, nos ameaçou quando estávamos cumprindo com nosso dever. Essa polícia que não é polícia, mas outra coisa, está querendo agora nos acovardar. Ela julga ser a lei, senhores jurados, mas ela não é a lei. Ela é a violência.

Em *Lúcio Flávio – o passageiro da agonia* também veremos cenas de tortura. O filme conta a história de Lúcio Flávio, um bandido que chefiava uma gangue de assaltantes no princípio dos anos de 1960. Lúcio contava com a cumplicidade dos policiais, em troca, parte do dinheiro roubado, ele entregava para a polícia. No entanto, o policial que apadrinha Lúcio, percebe a formação do Esquadrão da Morte. Nesse novo esquema, Lúcio não tem mais serventia para a polícia.

Memórias do Cárcere é baseado no livro autobiográfico de Graciliano Ramos. Em meados de 1935, o personagem foi demitido. A vizinha, Dona Albertina, o acusa de comunista. Ele é preso e transferido, via marítima, para outro presídio.

Dentro do navio há outros presos políticos, um dos detidos diz: “Senhores estejam à vontade. Vocês terão aqui o que a burguesia sempre deu para o proletariado. Muita merda, muito mijo e uma comida filha da puta. Prazer Soares”.

Esse mesmo homem está reunido com um grupo de presos ao seu redor. Ele está sentado numa rede e fala:

S: Agüentamos por 48 horas esperando que o país inteiro se revoltasse. Até que foi fácil ganhar da polícia e do poder. E a gente logo se lembrou de nomear o governo revolucionário.

Um dos presos responde: E eu que tomei a secretaria do interior e nem sabia que estava lá.

S: E esse menino aqui (aponta para outro preso) nomeado prefeito da capital.

(Todos começam a rir)

Soares continua: Mas esses títulos todos só serviram para aumentar nosso tempo de tortura. A gente apanhou mais que ladrão. (close do pé de Soares com cicatrizes e marcas de tortura. Próximo plano, rosto de Ramos sério olhando para Soares).

Ramos: Mas vocês não queriam eliminar os ricos? Suprimir a exploração do pobre na lavoura e na fábrica?

Soares: Não, não, a gente só queria uma distribuição equitativa da terra. E melhores condições de vida para os trabalhadores, só isso.

Ramos: Para eles isso é roubo. (Todos começam a rir).

Graciliano é funcionário público e pode ir para uma prisão melhor, mas ele não quer ter privilégios. Quando os recém chegados entram na prisão, presos cantam o Hino Nacional. Eles saúdam o escritor. Na prisão, as mulheres cantam: *Cidade Maravilhosa*.

Os presos discutem se devem ou não fazer greve de fome, ensinam uns aos outros português, inglês e marxismo. Novos presos chegam, cantam o Hino Nacional. Os detentos imitam a locução de rádio e informam o que está acontecendo no mundo. Ou seja, o filme retrata o cotidiano dentro de um presídio na ala política. A narrativa também mostra quando os policiais vêm buscar Olga e Elisa para serem deportadas e a solidariedade dos presos: com raiva eles atiram seus pratos contra a porta da prisão.

No final do filme, Ramos está doente. Seus bens foram confiscados e seu cabelo raspado. Ele diz para o diretor da prisão que vai agradecer a hospitalidade escrevendo um livro sobre a prisão.

E, por fim, não podemos deixar de mencionar o filme que já citamos no capítulo anterior, *A derrota*. Essa narrativa também mostra cenas de tortura. Um homem é mantido como prisioneiro em uma casa, além de torturado, ele é assassinado. Tudo indica se tratar de um preso político.

1.1 Paula e O bom burguês: a repressão da ditadura

Paula – história de uma subversiva, que é anterior ao *Pra frente Brasil*, é o primeiro filme sobre a ditadura militar e, embora não apresente cenas explícitas de tortura, a narrativa já mostra o sistema repressivo militar.

Marco Antônio está à procura da filha desaparecida. Nessa busca, ele reencontra um antigo policial do regime militar (DOPS) que continua na ativa (Narcóticos). O desagradável encontro faz reviver em Marco Antônio lembranças de sua antiga amante, Paula, uma militante da esquerda armada.

No passado, Marco Antônio foi cassado, devido ao envolvimento com uma socialista. No filme *Extremos do prazer* (Carlos Reichenbach, 1983), o personagem Luis também foi cassado por ter sido ex-marido de uma militante. Ou seja, esses homens foram punidos por gostarem de uma subversiva. No caso de Marco Antônio, ele também era um “cara da esquerda”, mas não pertencia a nenhuma organização, mas, mesmo assim, ele foi denunciado para a polícia pelos colegas de trabalho. Além da denúncia, o filme tem o mérito de resgatar outro aspecto da memória da ditadura: Marco Antônio faz parte da Comissão de Anistia. Depois dessa obra, a representação da

Comissão de Anistia só será retomada nos filmes longa metragem de ficção em *Zuzu Angel* e com o protagonista de *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010). Nos demais filmes, a anistia é representada pela cena da chegada dos anistiados no aeroporto.

Paula, a militante, no presente da narrativa está morta. Sua figura é mostrada a partir das lembranças do policial e de Marco Antônio. Ela aparece pela primeira vez na narrativa na Universidade junto com um grupo de jovens que fabricam cartazes de protesto. A polícia chega. Marco Antônio, na época, professor da Universidade, arquiteto e integrante do PCB, esconde Paula. A esposa atual de Marco Antônio, Bia, se refere a Paula com a “terrorista”, isso irrita muito o personagem, pois ela é incapaz de compreender a militante. Ela acende um baseado e diz ao marido que a geração dela teve “a droga, o sexo, o homossexualismo, a libertação dos sentidos”, mas eles continuam sem perspectiva.

Traçando um paralelo com *Extremos do prazer*, essa fala retrata, timidamente, a falta de perspectiva da geração pós AI5. Cumpre também lembrar o comentando de Frei Tito. No exílio, depois de ter sido barbaramente torturado, dizia não acreditar mais “nem em Jesus, nem Marx e nem em Freud”. Segundo Frei Betto, essas eram as três correntes de pensamento que permeavam o espírito da época.

Em relação à tortura, ela é sugerida quando mostra um preso ferido que divide a cela com Marco Antonio no passado. Nessa sequência, os presos cantam: “salve, salve os heróis dessa terra querida que é o Brasil...” Após um sorteio, os presos são levados para o interrogatório, que é acompanhado por um empresário que “gosta de ver a cena”.



Paula – história de uma subversiva

O segundo filme sobre a ditadura militar após 1979 é *O bom burguês* (1982). Do ponto de vista de construção de personagem, esse filme comete os mesmos erros de *Paula – história de uma subversiva*. A caricatura e o artificialismo de algumas falas comprometem a qualidade de ambas as obras.

Lucas, um funcionário do Banco do Brasil, resolve financiar o PCB e a organização de esquerda VPR. Para cumprir tal intento, ele desvia dinheiro do banco. Sua irmã é uma militante da VPR e, junto com seus companheiros, ela planeja seqüestrar o embaixador suíço. Como se trata de um filme bastante ingênuo, convém nos determos em alguns detalhes.

Lucas está num banco quando o grupo de Patrícia, sua irmã, assalta a agência. Na ação, os militantes matam um guarda. Patrícia vê o irmão durante o assalto. Ela fica abalada e seus companheiros não são solidários, pois não existem irmãos. Família é um valor burguês. Por tal motivo, Patrícia reclama para Lauro (militante como ela) que não existe liberdade dentro da organização. Sufocada pela repressão dentro do grupo da esquerda, ela procura uma velha amiga, pois o lugar que ela está “é chato e sem graça”. Como se vê, essas palavras expressam a visão ideológica do filme. Os jovens das organizações são retratados como inflexíveis. No entanto, a ausência de domínio da linguagem cinematográfica e a precária composição cênica não sustentam nenhum discurso persuasivo. Nessa mesma linha, quando o embaixador é seqüestrado, vizinhos descobrem a data de aniversário de uma das jovens militantes, e sem desconfiar que a casa abriga um grupo de terrorista, eles invadem o aparelho trazendo comidas e bebidas. O local, onde o seqüestrador está mantido como refém, vira palco de uma festa.

Ademais, é oportuno dizer que os ativistas comentam que um participante da VPR caiu e foi torturado. Outro dado importante é a presença no filme de um personagem empresário, amigo de Lucas, que sustenta a repressão. E, no final, Patrícia se atira na frente de um ônibus para não entregar o irmão.



O bom burguês

Agora, convém que nos detenhamos no filme *Pra frente Brasil*. Dos primeiros filmes longa metragem de ficção sobre a ditadura, esse retrata o tema com mais qualidade e consistência.

1.2 Pra frente Brasil: inventário da violência e da tortura num país sem liberdade

Como veremos, os créditos resumem todo o argumento do filme:

Este filme se passa durante o mês de junho de 1970. Num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desemprego extraordinário no setor econômico. Na política, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra esquerda armada. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão da ditadura.

Seqüestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva de futuro.

Pra frente Brasil é um libelo contra a violência.

O texto inicial mostra a visão do filme: o Brasil estava vivendo uma guerra civil, havia violência nos dois lados – esquerda e direita. Outras narrativas sobre a ditadura também costumam iniciar com letreiros em fundo preto que afirmam que o governo militar, que iniciou em 1964, praticou a tortura. Em seguida, a cena posterior é um *close-up* nas patas de cavalos que mostram militares reprimindo uma passeata ou imagens de arquivo de manifestações. Essas cenas, obviamente, reforçam a violência que permeou o período, no entanto, os créditos de *Pra Frente Brasil* trazem outro sentido. Aqui o pressuposto é de que houve violência no país, mas ela não era só praticada pelos militares. A lembrança do seqüestro remete à guerrilha armada.

Após os créditos, temos a imagem aérea de São Paulo ao som da música tema da Copa do Mundo de 1970. Marta, Miguel e Jofre estão no aeroporto. Jofre tem urgência para retornar para o Rio de Janeiro, então ele parte num vôo anterior ao do irmão e da esposa. Jofre é revistado por um policial e perante aquele desconforto, ele olha em direção ao irmão e a esposa. Jofre beija a mulher através do vidro e brinca com o irmão. No mesmo vôo, embarca Sarmento, um militante de esquerda armada, porém a narrativa ainda não revela isso. Sarmento senta ao lado de Jofre, eles conversam sobre o desempenho do Brasil na Copa do Mundo.

Já no Rio de Janeiro, Sarmento é o primeiro da fila para pegar um taxi e oferece carona a Jofre após perguntar para onde ele estava indo. O radio divulga notícias internacionais, a ordem de prisão de Carlos Lamarca, acusado de roubar armas. Um carro com cinco homens armados começa a seguir o taxi. Sarmento e Jofre não percebem até um dos policiais dizer: “Pare esse carro”. Sarmento saca uma arma e manda o motorista “tocar esse negócio”, “meter o pé”. Há troca de tiros, Jofre não entende o que está acontecendo. Sarmento leva um tiro. O carro da polícia para, logo atrás do taxi. Jofre é arrancado do veículo. A polícia parte com Jofre.



Pra frente Brasil

Na próxima cena, na Cinelândia, ouve-se o som do rádio:

(...) e vem aí mais um campeão de audiência do escrete do rádio... Jorge Cúri. Alô, alô, amigos brasileiros! A seleção brasileira inicia hoje, 3 de junho de 1970, no Estádio Jalisco, na cidade de Guadalajara, no México, a disputa da Copa do Mundo, visando a conquista do tricampeonato, já que o Brasil foi o vencedor em 1958 e 1962... O Brasil joga pelo Grupo (...)

Miguel chega ao escritório onde ele e Jofre trabalham. Todos os funcionários estão na sala de reuniões aguardando o começo do jogo do Brasil. Na televisão, vemos imagens documentais da seleção entrando no campo que reforça a veracidade da história. O locutor está informando à escalação do time, nesse instante, Miguel conversa com seus colegas:

Miguel - As feras do Saldanha. Zagalo não fez nada. Sabe o que eu soube? Tiraram o Saldanha porque ele não quis escalar o Dario. E que o problema foi com o Presidente. É isso aí.

Rubens - E como é que os jornais não disseram nada?

Miguel - Ora, estão preparando guerrilha no Brasil. É! Luta armada. Os jornais dizem alguma coisa?

O diálogo revela que Miguel sabe o que está acontecendo no Brasil, ninguém mais comenta. Depois do jogo, Miguel comemora a vitória brasileira num bar em Ipanema lotado de gente. De lá, ele liga para a casa do irmão. Marta está nervosa, pois, nesse instante, ela descobre que Jofre não está com Miguel no bar. A próxima cena mostra Jofre sendo torturado. Como podemos perceber, a primeira parte do filme evidencia a violência da polícia política da ditadura. Jofre tenta em vão dizer para os policiais que ele não é um subversivo. Amarram seus pés de maneira que sua cabeça fica para baixo, ele está no pau de arara. Ele apanha enquanto é interrogado, depois leva choques. Jofre diz que não é político, logo, os policiais perguntam como ele sabe que aquilo se trata de uma questão política. Eles concluem que se Jofre deduz isso é porque só pode ser um subversivo. São notórios nessa cena os “excessos” previamente anunciados nos créditos iniciais do filme.

Marta recebe em casa uma intimação para Jofre comparecer à delegacia. Em outras palavras, o governo prendeu o sujeito, mas esconde essa informação dos parentes da vítima. Então, cumpre dizer, que o filme mostra as mentiras sustentadas pelos

militares: Lamarca já estava morto quando o rádio anuncia a voz de prisão e, a polícia sabe que Jofre não poderá comparecer à intimação.

Na mesma noite que Marta recebe a polícia, Miguel está com sua amante. Eles estão na cama e se beijam. Parece está tudo bem, mas Mariana pede para Miguel não procurá-la mais. Mariana é militante da esquerda armada.

Buscando pensar o que foi descrito até agora, temos duas representações que gostaríamos de comentar. Primeiro, nessa última sequência, deparamo-nos com um tema que já havia sido retratado no filme *O desafio*: amor e guerrilha não são possíveis. Por isso, Mariana renuncia ao amor de Miguel, assim como Marcelo terminou com Ada. O segundo ponto trata-se da cena de tortura: é a primeira vez no cinema nacional em que estão sendo mostradas imagens explícitas da violência creditadas a polícia militar.

Sobre esse último ponto, recorremos a duas obras de Aristóteles, a *Poética* (2003) e a *Retórica* (2007). Na *Poética*, o autor aponta duas características essenciais da poesia: a imitação e o ritmo. A primeira refere-se a uma propriedade inata do homem que, através dela, da imitação, o indivíduo adquire seus primeiros conhecimentos e experimenta o prazer. (ARISTÓTELES, 2003, p.30) Daí, resulta a explicação de Aristóteles para nosso deleite diante de uma representação de dor. Assistir na arte uma cena que nos causaria repugnância na vida real nos instrui, pois o sofrimento mediado se torna uma ferramenta passiva propícia para o aprendizado. Ainda coerente com os pressupostos aristotélicos, entendemos que melhor será a representação que ousar nos detalhes e nas cores. A segunda característica da poesia também é algo natural do homem e da mesma forma lhe causa prazer. Ele refere-se ao ritmo e à harmonia. Como já vimos, o cinema tem uma linguagem própria composta por elementos heterogêneos que, comparada a outras formas narrativas, esta, devido ao privilégio da junção da imagem, som e movimento, nos parece ser a arte que melhor se apresenta como realidade. Fiel aos ensinamentos Aristotélicos, o cinema convencional favorece os detalhes dos objetos e dos atores e orienta com precisão o ritmo através de uma cuidadosa montagem, cujas trocas de planos são imperceptíveis ao espectador.

Retornando aos filmes em estudo e novamente tomando como exemplo o primeiro filme que mostra cenas de tortura, e um segundo que, de todos os filmes do corpus, parece ser o que mais enfatiza planos de tortura, *Pra Frente Brasil* e *Batismo de*

sangue. Concluímos que esses elementos cênicos não são gratuitos e estão compostos de forma que o compartilhamento da dor e da humilhação são inevitáveis. “Todas as coisas dolorosas e desagradáveis estimulam a compaixão” (ARISTÓTELES, 2007, pp.102-103). No caso de *Pra Frente Brasil*, nossa compaixão com o personagem nos parece maior, pois Jofre é um homem casado, pai de dois filhos, trabalhador, não luta contra o governo e não tem inclinações para a esquerda, ou seja, ele é o protótipo do homem ideal para a sua época. Entretanto, por um engano, ele acaba vítima de intensas torturas. Posto dessa maneira, ele nos inspira compaixão, pois representa qualquer sujeito sem culpa que, ao acaso, é acusado injustamente de ser um militante de esquerda. Conforme Aristóteles: “Deste modo, sentimo-nos piedosos quando o perigo nos circunda. Também somos piedosos com aqueles que se assemelham a nós, seja na idade, no caráter, na disposição, na posição social ou no nascimento, pois, em todos esses casos, é mais provável que venhamos a sofrer os mesmos infortúnios” (ARISTÓTELES, 2007, PP.102-103).



Pra frente Brasil

No caso de *Batismo de sangue*, trata-se de personagens inspirados na vida real que apoiavam os militantes de esquerda, e arriscam suas vidas para lutar pelas causas que consideram justas. Diante desses, a projeção de um espectador apolítico ou de um jovem que não vivenciou os anos de ditadura militar brasileira, pode não provocar compaixão, mas medo. Hoje, a ditadura militar terminou, mas nada nos protege quanto ao infortúnio de um dia sermos torturados por alguém. O exercício dessa possibilidade nos causa arrepios, e, por essa lógica, os personagens que sofrem castigos físicos e

conseguem sobreviver a eles tornam-se uma espécie de heróis. E para aqueles que não resistem como é o caso do Frei Tito, sobrevêm nossa compaixão.



Batismo de sangue

Marta e Miguel procuram sem sucesso Jofre em hospitais, delegacias, no Instituto Médico Legal. Alguns policiais debocham do desaparecimento do marido, insinuando tratar-se de uma traição conjugal.

Marta não acha possível o marido ser procurado pela polícia e, ao mesmo tempo, estar preso. Ela também acha estranho ter ocorrido uma troca de tiros de militantes com a polícia, resultando em duas mortes, e os jornais não terem noticiado: “Eu tenho comprado jornal todos os dias, não é possível que duas pessoas morreram e os jornais não falam nada”, diz ela. Ou seja, *Pra frente Brasil* denuncia a censura nos jornais, o medo que as pessoas sentem em ajudar umas às outras, mesmo se tratando de amigos, e a corrupção no sistema policial e judiciário. Dessa forma, o filme interrelaciona uma série de elementos que neutralizam qualquer ação de Marta. Miguel procura um policial num bar em frente ao lugar onde aconteceu o seqüestro de Jofre. O atendente do bar conta como aconteceu e complementa dizendo que as pessoas não querem saber ou dizer a verdade, porque está todo mundo com medo de ser testemunha, medo da polícia. O policial reprime.

Marta finge que é esposa de Sarmento para reconhecer seu corpo no necrotério. Assim, ela descobre que ele não morreu de acidente, como disseram os policiais, mas foi metralhado. No sindicato, ela também descobre outra mentira: o motorista de taxi

não tinha uma ficha policial suja como disseram. Desesperado, Miguel pede ajuda para o chefe. O chefe (Geraldo) não só nega apoio, como acha mais seguro demitir Miguel.

Enquanto isso, Jofre é torturado. Um dos torturadores chama o colega para assistir o jogo da seleção. Antes de deixar a sala ele diz: “Reza para o Brasil ganhar”. Jofre faz um monólogo. Sozinho na sala de tortura diz que sempre foi apolítico, pai de família, não merece aquilo. Reclama por seus direitos: “Uma coisa dessas não se faz com ninguém”.

Rádio noticia o seqüestro do embaixador alemão e o nome dos quarenta presos que serão liberados. Carlos Lamarca é o principal suspeito de envolvimento no seqüestro. Em outras palavras, a visão do filme é de que o Brasil está em guerra. O telefone de Miguel e Marta estão grampeados.

Numa cena, há o corpo de um homem baleado jogado ao chão. Motorista preso no engarrafamento diz que “isso agora acontece todos os dias”. A vítima é fruto de um tiroteio entre a policia e militantes, após uma organização ter assaltado um banco. Mariana e companheiro pedem refúgio na casa de Miguel. Marta aparece. Zé Roberto, companheiro de militância de Mariana, não quer deixar Marta sair do apartamento por medo que ela os denuncie. Ela diz: “Olha aqui meu amigo, ter problema com os dois lados, eu já estou achando um pouco demais”. Como se verifica, essas palavras Marta expressa o sentimento de guerra civil em que vive o Brasil. Lembramos dos créditos iniciais, “de um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão da ditadura”.



Pra frente Brasil

No mesmo sentido, há cena em que Lucas e a esposa recém chegaram de uma festa com ricos empresários no filme *O bom burguês*. Lucas diz que está cansado e que não gostou da festa. A esposa discorda do marido, acusando-o de ter se divertido muito na ocasião.



O bom burguês

(Lucas está vestindo ainda o terno e está sentado no sofá. A esposa chega na sala.)

Lucas: Acho que nem vou dormir. Daqui a pouco amanhece, tenho banco. Festa comprida, comprida demais.

Esposa: Você parecia feliz .

Lucas: O que?

Esposa: Eu disse que você parecia satisfeito. Feliz com seus novos amigos.

Lucas: E você não?

Esposa: Não seja cretino, Lucas. Você sabe que estou com os nervos arrebitados. Sua irmã e os amigos dela matam, roubam, seqüestram. Eles dizem que fazem isso pelo bem do povo. (Lucas se levanta do sofá brabo e caminha em direção à escada que leva ao quarto). Você rouba, mas você rouba e entrega o dinheiro para o partido.

Lucas: Que parar! Está de porre?

Esposa: Não. Mas e agora seus amigos, seus novos amigos, o Billy e o Thomas. (Lucas desiste de subir as

escadas e caminha em direção à varanda. Não gosta do que a mulher está falando). Roubam, matam, somem com as pessoas, mandam torturar. (Ela vai até a varanda ao encontro dele). Dizem que fazem isso pelo bem da pátria. Ah, o Brasil, pobre Brasil (A mulher sorri). Pobre gente, pobre povo. Quanta gente querendo o bem do Brasil.

Essa breve cena caracteriza uma perspectiva que esses dois filmes mostram da violência. Para complementar, Miguel diz para Mariana: “Você acha certo lutar contra uma ditadura para cair debaixo de outra?” Ou seja, a violência que marca a ira do poeta de *Terra em transe* desaparece e, no seu lugar, surge um questionamento sobre dois sistemas vistos como repressivos para o Brasil: ditadura e socialismo. A esposa de Lucas observa a violência em ambos os lados – direita e esquerda – e compreende que os dois opositores se convertem para a mesma natureza de legitimação: tudo se justifica, pois é para o bem do povo brasileiro. Nesse caminho, tanto um como o outro intencionam instituir a suspensão dos direitos democráticos.

Retornando a *Pra frente Brasil*, a esposa do chefe de Miguel recebe um telefonema anônimo. O interlocutor anônimo diz que há uma lista de empresários³⁹ que serão seqüestrados pelos militantes das organizações da esquerda armada. Novamente, a guerra civil é lembrada.

³⁹ Aqui é interessante fazer um paralelo com o documentário *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009). Esse filme retrata a participação do presidente da Ultragás na formação e manutenção do órgão de repressão da ditadura, a OBAN. Henning Albert Boilesen é empresário, que como muitos outros, financiavam a OBAN, no entanto, ao oposto dos demais que se limitava em apenas dar o dinheiro, Boilesen fazia questão de participar das sessões de tortura. Dessa maneira, através de depoimento de amigos, familiares, militares, ex-militantes e historiadores, o filme mostra a dupla personalidade de Boilesen: para alguns ele era uma pessoa com muito carisma, para outros, era um sádico. Ainda, nesse filme, há uma entrevista com o cineasta Roberto Farias e com o ex-presidente da Embrafilme, Celso Amorin. Em depoimento, Farias admite que ele já tinha ouvido falar de Boilesen na época em que ele fez *Pra frente Brasil*, por isso, não é coincidência o nome do seu personagem que faz o empresário ser Geraldo Braulen. Nessa perspectiva, a lista da esquerda de empresários marcados para serem seqüestrados ou assassinados que é sugerida em *Pra frente Brasil* é baseada em fatos reais. As organizações MRT e ALN assassinaram o Boilesen dia 15 de abril de 1971 e na lista havia ainda mais dois nomes: Pery Igal e Sebastião Camargo.

No entanto, é interessante mostrar uma diferença na caracterização de Geraldo, personagem de *Pra frente Brasil* com o de Boilesen no filme de Chaim Litewski. Geraldo deixa claro em diálogo com Miguel que ele não financiava os órgãos de repressão porque queria, mas porque ele recebia vantagens com aquilo. Já no documentário, os depoimentos sugerem que Boilesen sentia prazer em assistir uma sessão de tortura.

Outra questão que também é enfatizada no filme é o apoio que alguns empresários dão para a repressão em troca de favores. Não é de surpreender, portanto, a cena em que mostram especialistas norteamericanos dando curso de como torturar os subversivos. Muitos empresários reunidos no auditório assistem ao vivo a uma sessão de tortura. Os executivos riem com o berro de uma vítima. E, por fim, a morte de Mariana é intercalada com imagens da Copa do Mundo de 1970.

É fácil mostrar que a obra de Roberto Farias é um filme de denúncia, principalmente porque ele retrata a prática da tortura durante o regime militar. Tratando-se de liberdade, não é surpreendente, portanto, a campanha que a imprensa realizou para a liberação de *Pra frente Brasil* da censura⁴⁰. Num primeiro momento, só foi permitido sua exibição em dois festivais de cinema (Festival de Cinema de Gramado e Cannes)⁴¹, sendo esse filme vetado para a exibição em salas. A **Revista Isto é**, por exemplo, divulgou uma nota com o título “A crise passa, o filme não” mostrando sua indignação pela falta de justificativa do governo para a proibição. E o jornalista complementa dizendo que, finalmente, alguém responsável pela censura justificou a vedação. Para esse último a narrativa tratava-se de um material que “subverte a história” e que teria “baixo padrão moral”⁴² (14 de maio de 1982). Na **Folha de São Paulo**, 28 de março de 1982, aguardando a estréia do filme marcada para abril em São Paulo, o jornalista Orlando Fassoni diz que a obra de Roberto Farias é um teste para medir os limites da abertura política do país. Nesse mesmo artigo, Fassoni entrevista o diretor de *Pra frente Brasil*:

Meu filme não ataca o governo, apenas pretende demonstrar que, quando as ditaduras se instalam e as liberdades desaparecem, a violência é absolutamente automática. Nesse sentido, acho que ele ajuda a exorcizar aqueles tempos negros que nós vivemos. As pessoas que estão hoje empenhadas na abertura política e democrática

⁴⁰ Os certificados de censura e as matérias nos jornais estão disponíveis no site <http://www.memoriacinebr.com.br>.

⁴¹ José Carlos Avellar informa no artigo “Embrafilme retira *Pra frente Brasil* de Cannes”, publicado no **Jornal do Brasil**⁴¹ em 13 de abril de 1982, que o filme de Farias foi retirado do Festival de Cannes.

⁴² Artigo anexo no site <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I01201.pdf>.

resolveram impor essa abertura exatamente porque pensam dessa maneira. Caso contrário, seriam como os personagens que agem no filme. Não são, porém, pessoas a favor da violência, da repressão clandestina e da tortura, e sim, gente que pensa como eu. Meu filme, portanto, é uma peça de abertura, é resultado direto da liberdade de expressão e pensamento que ela nos dá hoje⁴³.

A **Revista Veja** publica dia 31 de março de 1982 uma matéria com o seguinte título: “Um murro na memória”. Logo, segue o olho, “Depois da imprensa, dos livros e dos discos, a abertura política gera seu primeiro filme – *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias”. No corpo do texto, o jornalista comenta que “*Pra frente Brasil* é um teste inédito para os censores desde que foi abolido o critério automático de, na dúvida, proibir qualquer coisa. Não tem uma só cena de nudez – mas tem, pela primeira vez, uma cena com a *Cadeira do dragão*”⁴⁴. O mesmo artigo informa que o argumento do filme de Roberto Farias partiu de uma experiência pessoal do seu irmão e ator no filme, Reginaldo Farias, que, por brincadeira, disse para a esposa que estava armado na fila de embarque no aeroporto Galeão. Reginaldo Farias foi interrogado por causa desse episódio. Mais adiante diz a matéria da **Veja**:

(...) Jofre, como as outras figuras de *Pra frente Brasil*, não sofre dos ataques retóricos de encucação existencial e dos dilaceramentos ideológicos que, na escola clássica do cinema político brasileiro brotado do Cinema Novo, eram considerados indispensáveis à caracterização dos personagens. Esses traços já existiam no primeiro trabalho do gênero, *O desafio*, de Paulo César Saraceni, produção de 1965, que falava de um intelectual em crise com a devastação que o regime de 1964 espalhou entre seus amigos. No fim dos anos 60, essa vertente cinematográfica gerou sua obra prima – *Terra em transe*, de Glauber Rocha e ao mesmo tempo criou o padrão que faria o cinema político brasileiro vítima, não só da

⁴³ Folha de São Paulo, 28 de março de 1982. Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I003.pdf>

⁴⁴ Disponível na página <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I00501.pdf>

censura, como também de sua própria chatice, de seu hermetismo e de sua falta de ação⁴⁵.

No que toca a comparação entre *O desafio*, *Terra em transe* e *Pra frente Brasil*, cremos se tratar de momentos diferentes. Esse artigo disponível no site <http://www.memoriacinebr.com.br/filme.asp>, em que não consta o nome do autor, supõe que os filmes políticos brasileiros seriam marcados pela estética do Cinema Novo. Para essa afirmação, primeiro teríamos que entender o sentido atribuído a filme político. Se esse tipo de cinema é todo aquele capaz de formar uma opinião junto ao público sobre uma realidade social e política, nesse sentido, atualmente podemos supor que temos uma ampla variedade de filmes políticos nacionais. Além dos já citados, *É proibido proibir*; *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos*; *Sonhos roubados* ou ainda podemos citar *Tropa de elite*, que retrata a atuação do BOPE, nunca antes mostrado pelo cinema. Dito dessa maneira, parece que estamos de acordo com uma classificação de valores baseada numa inventividade estética. Mas, isso não é verdade. Nesse capítulo, até o presente momento, estudamos três filmes: *Paula*, *O bom burguês* e *Pra frente Brasil*. Todos adotam uma estética do cinema convencional e, no caso de *Pra frente Brasil*, há um maior domínio de linguagem. Mas, o mais importante, a obra de Roberto Farias ganhou o atributo de filme de denúncia, por isso, histórico. Curiosamente, o artigo da **Revista Veja** que estamos citando, menciona que o filme de Francisco Ramalho Jr, *Paula - história de um subversiva*, é o primeiro a apresentar a tortura, mas como foi pouco visto e não apresenta cenas explícitas, *Pra frente Brasil* é reconhecido como pioneiro. É não é só nesse artigo: parece unânime o reconhecimento de que a obra de Farias é “o primeiro filme brasileiro a mostrar a tortura e o assassinato de um preso político”⁴⁶(LEITE, Veja, 16 de fevereiro de 1983, pp.3), Unanimidade que ignora *Paula* e *O bom burguês*.

Em relação ao conteúdo, Roberto Farias diz em entrevista:

⁴⁵ Disponível na página <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142100502.pdf>

⁴⁶ LEITE, Paulo Moreira. *O cinema da coragem*. Revista Veja, 16 de fevereiro de 1983, pp.3-4. Artigo disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142101701.pdf>

Procuo, de uma maneira suave, fazer uma crítica às pessoas de classe média que, naquele período, faziam questão de ficar à margem de tudo o que ocorria. Mas é uma crítica muito leve porque, no fundo, estas pessoas demonstraram uma grande sabedoria: elas sobreviveram⁴⁷.

Em tom mais crítico, José Carlos Avellar escreve no **Jornal do Brasil** dia 17 de fevereiro de 1983, no artigo intitulado “Memória do medo”, “os personagens de *Pra frente Brasil* são obrigados a reagir emocionalmente e se envolver emocionalmente com questões que, até então, fingiam não ver”⁴⁸. Em vista das críticas, o filme é elogiado como uma denúncia da repressão, ou seja, é uma narrativa contra o regime, mas a percepção de uma guerra civil, onde há violência nos dois lados, parece que não é compartilhada por esses artigos. Cabe observar um trecho de uma matéria não assinada, publicada na **Veja**, dia 14 de abril de 1982⁴⁹ com o título “A comunidade ganhou”. “(sublinhamos) O extenso ataque que o porta voz do Ministério do Exército, general Octávio Resende, fez ao filme na terça feira passada – ‘ele apresenta como heróis os sequestradores’. No filme, de fato, há terroristas pincelados apenas como jovens idealistas”. Nessas palavras reside uma oposição ao militarismo da esquerda. Ancorado nesse debate, uma matéria do **Jornal Zero Hora**⁵⁰, 8 de abril de 1982, traz um depoimento de Farias: “Meu filme, assim como eu, não é radical e não tem qualquer ligação com grupos revanchistas. É um filme sério, que tem como objetivo principal o combate à violência”. Dada essa declaração, pode-se intuir que a questão central de *Pra frente Brasil* é denunciar a tortura no regime militar sem, com isso, fazer uma defesa da revolução armada. Ao longo da matéria, também há uma entrevista de Gustavo Dahl, na época, presidente da Associação Brasileira de Cineastas. Segundo Dahl: “os cineastas

⁴⁷ Entrevista de Roberto Farias concedida à Paulo Moreira Leite no artigo intitulado *O cinema de coragem*. Revista *Veja*, 18 de fevereiro de 1983, pp.3-4. Artigo disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I01701.pdf>

⁴⁸ Disponível na página <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I01801.pdf>.

⁴⁹ Disponível na página <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I01102.pdf>.

⁵⁰ Disponível na página <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I008.pdf>.

brasileiros estão espantados com a atitude da Censura que está marginalizando um filme de excelentes valores culturais e históricos que, em nenhum momento, assumiu caráter político”.

O processo de liberação foi acompanhado pela imprensa e, para mantermos o debate, reproduzimos um trecho de uma reportagem da **Revista Isto é** publicada dia 22 de dezembro de 1982⁵¹, com o título “Vitória da negociação”. Conforme essa nota, no acordo de liberação, Roberto Farias se comprometeu nos créditos iniciais a “esclarecer que a história do filme se passa numa época difícil, em que a luta política foi radicalizada de lado a lado. Enfim, comprometeu-se a deixar explícito que todo o enredo era coisa do passado” (Isto é, 22 de dezembro de 1982). Isso explicaria a frase “de um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão da ditadura” incluída nos créditos iniciais do filme, mas as palavras do personagem Miguel para Mariana: “Você acha certo lutar contra uma ditadura para cair debaixo de outra?”, provavelmente, não foram incluídas no roteiro por ordem da censura.

O artigo também informa que Roberto Farias foi entrevistado pela personagem Santinha Rivoredo, interpretada por Eva Tudor, na novela de Janete Clair, *Sétimo sentido*. No enredo, Farias falava sobre o seu filme policial político. Ou seja, a grosso modo, *Pra frente Brasil* foi uma bandeira da liberdade de expressão.

Para manter o debate sobre a censura no cinema brasileiro, vem à tona o filme *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1983). Mesmo se distanciando do nosso corpus, por se tratar de um documentário, é oportuno falar, ainda que brevemente, desse filme, pois ele é o testemunho da censura na filmografia brasileira na época do regime militar.

Cabra marcado para morrer conta a história de outro filme. Entre os anos de 1962 e 1964, a equipe de Eduardo Coutinho, patrocinada pelo CPC da UNE, desejava contar a trajetória do sindicalista João Pedro Teixeira. No entanto, as filmagens foram interrompidas por tropas do exército dia 31 de março de 1964. Coutinho reinicia as filmagens anos mais tarde e, nessa retomada, ele narra como seria o filme sobre João

⁵¹ Disponível na página <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I030.pdf>.

Pedro Teixeira e a intervenção da ditadura. Além disso, Coutinho mostra o destino de cada personagem no início da década de 1980.

É patente no filme que o foco central da narrativa é evidenciar a carência da população. Uma favela, homem e um cachorro caminham numa rua. Música ao fundo ‘é um país subdesenvolvido, subdesenvolvido’. Cenas de um rio ao fundo da favela, mulher está na beira do rio, porco come ao seu lado. Meninos caçam caranguejo do mar.

Voz do narrador: Abril de 1962, essas imagens foram filmadas durante uma UNE-Volantes, uma caravana da União Nacional dos Estudantes que percorreu o país para discutir a reforma universitária. Com estudantes viajam membros do CPC, Centro Popular da Cultura da UNE que pretendiam estimular a formação de outros centros de cultura nos estados. A imagem da miséria contrastada com a presença do imperialismo.

Imagens de pessoas em uma feira popular e ao fundo do quadro dois prédios: um da Texaco e outro da Esso.

Essa era uma tendência típica da cultura naquele tempo. Como demonstra essa música, a canção do Subdesenvolvido, um clássico do CPC” (Permanece música de fundo).

Voz do integrante do CPC e membro da equipe de filmagem:

(...) Depois de passar por Pernambuco, a UNE-Volante chegou a Paraíba no dia 14 de abril.

Sobre o fundo preto destaque para a manchete de jornal, duas notícias: a primeira, *UNE-Volante sábado em João Pessoa*. Com um movimento de câmera em *travelling* a câmera foca a segunda notícia: *A morte de João Pedro*. O narrador segue explicando que duas semanas antes, João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, tinha sido assassinado. Fundo preto, imagem de um recorte de jornal: *Líder camponês morto numa emboscada com 3 tiros de fuzil*.

Narrador: No dia seguinte de nossa chegada, realizou-se em Sapé, a uns cinquenta quilômetros de João Pessoa, um comício de protesto contra o assassinato (outras manchetes de jornal). Elizabete Teixeira, viúva de João Pedro, compareceu com seis dos seus onze filhos.

Foto de Elizabete com os filhos, todos vestem o preto do luto.

Narrador: Os camponeses se reuniam primeiro na frente da sede Associação de Lavradores Trabalhadores Agrícola de Sapé, mais conhecida como Liga Camponesa. (*Close* na placa da Associação fixada na sede da mesma.)

Nessa época, a Liga de Sapé já era a maior do nordeste com mais de sete mil sócios. A Liga tinha sido registrada em cartório três anos antes como sociedade civil de direito privado. (Imagens de uma caminhonete trazendo trabalhadores.) Como a sindicalização rural era um direito inexistente, na prática os trabalhadores do campo encontraram nas Ligas único meio legal para canalizar suas reivindicações.

Voz do integrante do CPC e membro da equipe diz que “Elizabeth Teixeira tinha 37 anos e João Pedro morreu com 34”. Imagem de Elizabeth em 1962, depois ela com os filhos e camponeses. Corte para um plano geral da praça no momento do comício realizado em 1962.

O narrador retoma: Aumento do forro, trabalho obrigatório e sem pagamento, despejo sem indenização pelas benfeitorias da lavoura, uso da violência pelos grandes proprietários de terra. Na luta contra tudo isso, João Pedro forjou a unidade dos camponeses da região.

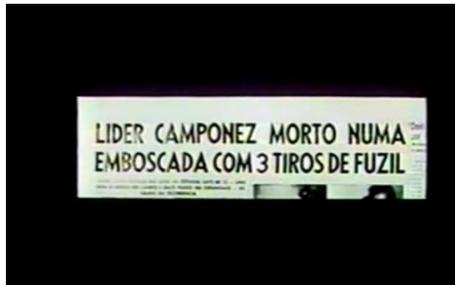
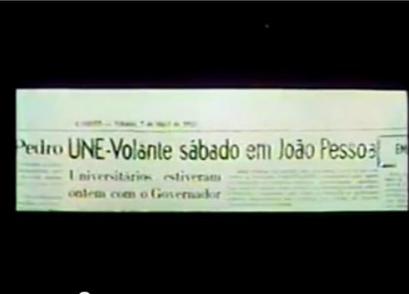
Segue imagens de arquivo do comício de 1962 com detalhes do palestrante e dos ouvintes. Agora, voz do integrante do CPC e membro da equipe: “Foi nesse dia que nasceu a idéia de fazer um longa metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira que se chamaria *Cabra marcado para morrer*”.

Voz do narrador: Produzido pelo CPC da UNE e pelo Movimento de Cultura Popular em Pernambuco o MCPP. O filme teria sido realizado nos próprios locais e com os participantes reais da história. (...) Dois anos depois tudo estava pronto para começar a filmagem (fundo preto, roteiro do filme), mas no dia 15 de janeiro de 1964. (manchete do jornal Correio da Paraíba: *Volta a jorrar sangue na zona conflagrada de Sapé*) houve um conflito perto de Sapé envolvendo de um lado policiais e empregados de uma usina e do outro, camponeses (saí a manchete do jornal em fusão para dois corpos no chão). Onze pessoas morreram no conflito (detalhes dos corpos). A região foi então ocupada pela polícia militar da Paraíba tornando impossível a filmagem no local.

Voz do integrante do CPC e membro da equipe: Na emergência fui obrigado a transferir as locações, encontrei o lugar ideal em Pernambuco no engenho Galileia, onde tinha nascido a primeira liga camponesa em 1955. Quando chegamos a Galileia no município de

Vitória de Santo Antão, a uns 50 quilômetros de Recife, recomecemos a preparação da filmagem. Com a autorização da diretoria da Liga e com a colaboração dos trabalhadores, escolhemos as locações e os atores. Em 26 de fevereiro de 1964, quando rodamos o primeiro plano de *Cabra marcado para morrer*, contávamos com um elenco de camponeses que podiam dedicar um tempo de trabalho no filme que lhes pertencia. (Seqüência de planos do filme de 1964.) Eles eram agora donos de suas terras graças a uma luta de quatro anos que culminou na desapropriação de Galileia (Plano de João Mariano atuando em 1964). João Mariano, que fazia o papel de João Pedro Teixeira, não era de Galileia. Depois de ter sido expulso de um engenho que trabalhava na cana (corta a imagem para uma estrada onde uma família caminha filmada em 1964), ele tinha ido morar na Vitória de Santo Antão. De religião protestante como de João Pedro, João Mariano foi contratado juntamente com cinco de seus filhos. Sobre essas imagens mostrando a volta da cidade para o campo da família Teixeira, iriam ser colocados os letreiros de apresentação do filme (família atravessa a estrada em direção a uma trilha de terra).



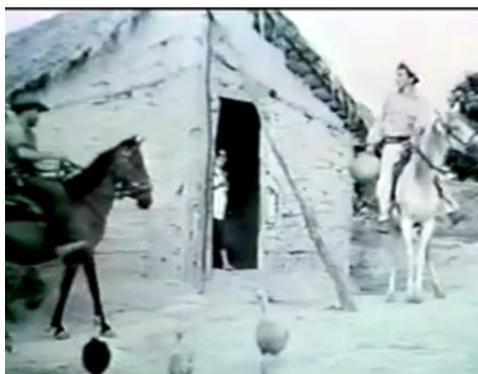




Do projeto original de filmar com as personagens reais da história só restou a participação de Elizabete Teixeira tendo seu próprio papel. (Câmera na rua revela uma janela em plano médio com Elizabete.) Ela foi com a equipe da Paraíba para Pernambuco.

Imagem do filme de 1964, João Pedro sai do celeiro montado a cavalo, parece calmo e carrega um pote de barro. Elizabete com um filho no colo e mais dois ao seu redor, o segue. Um camponês que está a pé e outro a cavalo se aproximam deles. Esse último diz algo a João Pedro que o faz atirar com raiva o pote de barro no chão que acaba se quebrando. O homem a cavalo e João Pedro correm juntos e saem de quadro.

Narrador: Também foram presos alguns membros da equipe, mas a maioria conseguiu fugir para o Recife e depois chegar ao Rio de Janeiro. (Repetições do mesmo plano, porém percebe-se que são *takes* diferentes.) Equipamento de filmagem, negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem, tudo foi apreendido. (Em quadro o documento do negativo levado ao laboratório, close nas datas de envio: 15 e 17 de março de 1964). Mas a maior parte do negativo filmado foi salva, porque já tinha sido enviada para o laboratório do Rio de Janeiro para ser revelada. Sobraram também oito fotografias de cena guardadas por um membro da equipe. (Sobre o fundo preto aparecem três fotografias das filmagens, João Pedro sendo preso.)



Cabra marcado para morrer

Retoma as imagens que abriram o filme. Colorido, equipe mexendo num projetor de cinema.

Voz do integrante do CPC e membro da equipe de filmagem: Fevereiro de 1981, dezessete anos depois voltei a Galileia para terminar o filme de modo que fosse possível. (Vegetação verde, ao fundo uma casa, percebe-se que são imagens feitas em 1981.) Não havia um roteiro prévio, mas apenas a idéia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*.

Através do que foi aqui transcrito percebemos que esse filme concentra diversos temas também retratados pelo Cinema Novo anterior a 1964: imperialismo, miséria no campo, analfabetismo, religião, corrupção política, assassinato sem punição etc. Após o Golpe Militar, além dos problemas sociais descritos acima, a obra nos ilustra a repressão sofrida tanto pelos trabalhadores rurais como pela própria classe artística brasileira da época. Esse filme é um marco de representação da ditadura militar no cinema, pois é notória a substituição da miséria pela repressão em sua temática. Assim, *Cabra marcado para morrer* faz um retrato consistente do Brasil de 1964.

O filme foi tomado pelos militares do exército que chegam a Galileia em torno das oito horas da noite. Pela manchete de jornal publicada na época e mostrada no filme do Coutinho, percebemos as mentiras promovidas pela ditadura que justificavam seus atos. O título era “Material subversivo apreendido”. Segue o corpo do texto: “Armas privativas das Forças Armadas, filmes para a formação agitadora dos camponeses, holofotes para projeções noturnas (o treinamento era intensivo e diuturno), foram apreendidos pelo Exército, no Engenho Galiléia”. Dessa manchete a imagem cortada para o *close* de uma fotografia dos rolos de filmes. Na sequência o narrador diz: “Nessa fotografia, na primeira página no **Diário de Pernambuco**, aparecem latas de filme, tripés, refletores e megafones. Equipamento normal de qualquer filmagem”.

A fotografia começa a ser revelada pela câmera através do movimento de *zoom out*, assim vemos a foto de policiais pegando os rolos de filmes. Essa imagem é substituída por uma nota de jornal intitulada: “Foco de subversão”. No texto diz: “Foi talvez em Galiléia que o Exército apreendeu materiais mais valiosos do maior foco de subversão comunista no interior de Pernambuco, abandonado pelos líderes (...)”. Ao final da nota vê-se: “conclui na 10ª página”. O locutor, antigo integrante do CPC, lê a nota completa. O filme apresenta cenas do filme de 1962 e, depois, retoma o enquadramento para a matéria do jornal que deduzimos ser sua continuação na página dez. Esse jogo, entre trocas de planos das notícias de jornais para cenas do filme, reforça a idéia das mentiras que eram publicadas nos jornais.

Voz do integrante do CPC, membro da equipe do filme, continua lendo o fim da nota:

(...) vermelhos ao lado de mulheres e crianças. Num casebre característico de camponês foi encontrado farto material que acionava um dispositivo de subversão ali montado pelos esquerdistas internacionais sob a proteção do governo estadual, recentemente deposto. Nesse casebre, estava instalado um poderoso gerador destinado a fazer funcionar custosa máquina de projeção cinematográfica. O filme, entre os inúmeros encontrados, que estava sendo levado na semana do golpe, era *Marcados para morrer*. A película ensinava como os camponeses deviam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação, os ‘reacionários’ presos em campanha ou levados a Galiléia, ao interior do Estado. (...) Enquanto isso, um sociólogo pernambucano que pediu para omitir seu nome iniciou a elaboração de um plano a ser aplicado ao referido engenho a fim de ajudar na mais rápida possível recuperação moral e social da sub-raça a que os comunistas quiseram reduzir os camponeses de Galiléia.

O locutor narra a saída da equipe, da qual cinco membros foram presos. Atores do filme de 1962 contam como foi sua experiência durante a repressão da polícia, que culminou em prisões e torturas. Elizabete, perseguida pela ditadura, troca de nome e se refugia na cidade São Rafael, a 300 quilômetros de Sapé. Orientada pelo filho mais velho de Elizabete, a equipe de filmagem consegue localizá-la em 1981. Elizabete reconstitui a história de João Pedro, de seus filhos, da cidade de Sapé e de Galileia. Ao que se refere à ditadura, ela narra em detalhes a perseguição sofrida pela polícia, inclusive sua experiência na prisão quando foi torturada.

Assim, como testemunho, Coutinho mostra como a realidade repressiva da ditadura invadiu e alterou o universo ficcional. Porém, temos que ter em mente que a desigualdade social existente na sociedade brasileira ainda é amplamente retratada no cinema, entretanto, o que evidenciamos é que, raramente, esses problemas sociais são associados a filmes de longa metragem de ficção sobre a ditadura militar. E, quando são, não tem a mesma magnitude dos primeiros filmes do Cinema Novo. Portanto, como já dissemos, essa mudança implica que as narrativas sobre a ditadura estão muito mais interessadas em denunciar a repressão do que ilustrar o projeto socialista da esquerda armada.

1.3 Zuzu Angel: os porões da ditadura revelado num filme didático

Com efeito, a partir do filme de Roberto Farias, os filmes sobre a ditadura militar seguem representando a tortura. Nesse contexto, passamos a evidenciar dois personagens, o torturado e o torturador e, no filme de Rezende, temos a representação mais usual desses.

Conforme Gaspari, o emprego sistemático da tortura durante os vinte e um anos de regime militar foi o parâmetro para medir e classificar as etapas do governo. Segundo esse autor, a ditadura pode ser dividida em cinco períodos: 1964-1967 – Castello Branco exerceu uma “ditadura temporária; 1967-1968 – Costa e Silva procurou governar “num sistema constitucional”; no governo de Medici, 1968-1974, “o país esteve sob um regime escancaradamente ditatorial”; 1974-1979 – Geisel, timidamente, trabalhou para o fim da ditadura; 1979-1985 – Com Figueiredo, finalmente, a ditadura termina (GASPARI, 2007, p.129).

Gregório Bezerra foi amarrado num automóvel e arrastado pela cidade de Recife, depois, foi espancado em público com uma barra de ferro no dia 2 de abril de 1964. Transcreve as palavras de Golbery do Couto e Silva, militar que criou o Serviço Nacional de Informações (SNI), a respeito desses casos de espancamento público. Para Golbery, essas atrocidades eram reações do “calor da hora” que naturalmente iriam se amenizar. Afinal de contas, dizia o coronel que não se fazia revolução sem derramar sangue (GASPARI, 2007, p.133).

No governo de Castello Branco houve três atos institucionais, aproximadamente 500 pessoas foram cassadas e 2000 demitidas. O foco da investida era centrado na caça aos subversivos, enquanto que os corruptos, ainda que descobertos, foram poupados da sanha perversa do governo. O jornal *Correio da Manhã* fez uma campanha com um pedido de conscientização do governo para parar com as torturas. Apesar dessas denúncias, Golbery escreve na Imprensa Geral, relatório do SNI destinado para o presidente Castello Branco, que a prática da tortura não tinha recebido o tratamento devido. Mas, como evidencia Gaspari, essas palavras desapareciam no meio de tantos outros assuntos que pareciam de ordem mais urgente para o governo e, sem dúvida, eram muito mais freqüentes nesses impressos do que a tortura. Como observa o autor, esse descaso pelo tema da tortura é uma das causas da ilegalidade militar que reinou nos anos seguintes.

Outra invetiva contra a tortura foi, a pedido de Castello Branco, a viagem de Geisel para investigar as denúncias de tortura em São Paulo, Rio de Janeiro e no Nordeste. Resultado: Geisel entendeu que ocorreram poucos casos de tortura e que não havia mais vestígio dessa prática. Antônio Carlos Muricy pediu que as investigações não revelassem o nome dos oficiais envolvidos e ninguém foi punido por executar castigos físicos. Para os militares, a campanha do *Correio da Manhã* era um ataque frontal ao regime e não uma campanha contra as torturas, assim “negar a tortura significava defender o regime, denunciá-la ou confirmá-la era atacá-lo” (GASPARI, 2007, p.149).

Dia 25 de junho de 1964 foi fundado o Serviço Nacional de Informações (SNI) por Golbery do Couto e Silva. No Rio de Janeiro, o SNI localizava-se, num primeiro momento até seu crescimento estrondoso, no 13º andar do Palácio do Planalto. Em

1982, cerca de seis mil pessoas trabalhavam no SNI. “Dez anos depois de sua fundação, o SNI de Brasília dispunha de mais de 200 mil metros quadrados. Lá funcionava desde 1971 a Escola Nacional de Informações (ESNI) equipada com um dos maiores laboratórios de línguas do Brasil, academia de tiro subterrânea e uma completa emissora de televisão” (GASPARI, 2007, p.169). Ainda, havia computadores, fábrica de equipamentos de criptografia para trabalho de escuta, contavam com o apoio do serviço secreto da Grã-Bretanha e com a CIA. Em suma, a “ESNI ficou entre os dez mais equipados serviços de informações do mundo (GASPARI, 2007, p.169) e era o único dos serviços secretos que prestava contas diretamente para o presidente.

Enquanto que no mundo eclodiam o movimento de contra cultura, os hippies, o maio de 1968, o *rock and roll* e o comercialização da pílula anticoncepcional, os militares aumentavam sua estrutura repressiva. Justificativa: defesa nacional contra o perigo comunista. Os militares ignoravam a radical transformação social que representavam esses movimentos e mantinham a postura da estrita ordem, censura e disciplina. No Brasil, havia a Bossa Nova, as vedetes como Norma Bengell e Heloísa Paes Pinto, no cinema, o Cinema Novo, na literatura, havia a Gabriela de Jorge Amado, no meio estudantil, os congressos da UNE, enfim, o país estava vivendo uma efervescência cultural. Castello era um homem culto que freqüentava as salas de teatro e tinha o hábito da leitura, planeja reestruturar a democracia, mas diante de tantas manifestações populares, seria preciso permanecer a ditadura, pois o poder não podia ser entregue a este caos social. Para conter o avanço do comunismo nas universidades, o presidente infiltrou policiais nos centros acadêmicos, vetou homenagens a professores como Celso Furtado, que já estava no exílio, entre outras medidas que ilustravam a crescente repressão do regime amparado na legal luta contra os comunistas. No fim, as perseguições tornaram-se tão acirrada, que o governo perseguiu “não só os bruxos, mas também aqueles que denunciavam a caçada” (GASPARI, 2007, p.230).

O fato é que a direita já aplicava seu sistema de terrorismo antes do golpe de 64. Em 1962, o exército invadiu o congresso da UNE a tiros. Em 1963, existia em São Paulo o CCC, Comando de Caça aos Comunistas, e até 1964 foram contabilizados três atentados contra João Goulart. A partir de 1964, a perseguição contra os comunistas tornou-se oficial e havia se institucionalizado no estado, assim criou-se a “linha dura” dentro do próprio exército. Eram oficiais dispostos a aplicar o terrorismo contra a

esquerda. Suas ações englobavam a articulação de assassinatos, incêndio de teatros entre outras ações. O governo não estava de acordo com o radicalismo da linha dura, mas não os punia. Fechava os olhos como fazia para a tortura.

Em meados de 1968, o governo enfrentava as rebeliões dos estudantes, a formação da esquerda armada, a marcha dos cem mil, o retorno da campanha contra as torturas no jornal *Folha da Tarde*, as greves de Osasco e perdera o apoio massivo da classe média. Assim, ele declara o AI5, conhecido como o golpe dentro do golpe.

Uma nova forma de institucionalização do sistema repressivo nasce nas mãos do seu fundador Waldyr Coelho, a OBAN – Operação Bandeirante em São Paulo. Criava-se assim um corpo de polícia política dentro do exército. A sede do Rio de Janeiro ficou ao lado do Dops e contou com a ajuda financeira de algumas figuras do empresariado brasileiro para o combate contra o perigo comunista. Gastão Videgal, proprietário do Banco Mercantil de São Paulo, doou para o projeto a cifra de 500 mil cruzeiros, a Ford e a Volkswagen deram carros, a Ultragás forneceu caminhões e a “Supergel abastecia a carceragem com refeições congeladas” (GASPARI, 2002, p.62).

A exemplo da OBAN, surgiram outras instituições no governo de polícia política como o Centro de Informações do Exército (CIE), o Destacamento de Operações Internas (DOI) entre outros. Mas não era só a polícia política que estava ligada ao exercício da tortura. Também havia os médicos que emitiam laudos de óbitos falsos para encobrir as mesmas, os juízes que acusavam ou inocentavam presos “desaparecidos” (assassinados durante a sessão de tortura), os promotores que desacreditavam as testemunhas que tentavam denunciar os maus tratos e assim por diante.

Pesquisadores anônimos nos anos de 1979 à 1985, desempenharam o papel de coletar documentos do governo para dar voz aos perseguidos na ditadura militar. A integração da tarefa foi motivada pelas razões que o título sugere: *Brasil, nunca mais*. Não são surpreendentes, portanto, as narrativas minuciosas sobre as técnicas de tortura que o livro documenta com base em depoimentos de vítimas do regime. Em vista do estado de exceção, essas descrições têm muito o que nos dizer sobre a violência no Brasil de 1964-1979. Durante o regime havia cursos que ensinavam a prática da tortura aos militares. Conforme BNM, essa “escola” chegou ao Brasil através do policial norte-

americano Dan Mitrione, que ensinava técnicas de repressão policial utilizando-se de mendigos recolhidos na rua nos primeiros anos do regime. Logo, os presos políticos tomaram o lugar dos moradores de rua e tornaram-se cobaias das “aulas” para os militares. O filme *Pra Frente Brasil*, mostra uma dessas “escolas” de maneira muito verossimilhante com os depoimentos trazidos no BNM. Dulce Chaves Pandolfi, 24 anos, cobaia num destes cursos no Rio de Janeiro em 1970:

(...) Na Polícia do Exército, a suspeita fui submetida a espancamento inteiramente despida, bem como a choques elétricos e outros suplícios, como pau-de-arara. Depois de conduzida à cela, onde foi assistida por médico, a suspeita foi, após algum tempo, novamente seviciada com requintes de crueldade numa demonstração de como deveria ser feita a tortura (...) (BNM, 1987, p.32).

Em relação aos métodos de tortura, as ferramentas utilizadas pelos carcerários eram o pau-de-arara, choque elétrico, o afogamento, a cadeira do dragão, a geladeira, o uso de insetos e animais e produtos químicos. Apesar da sua natureza repulsiva, entendemos como indispensável transcrever algumas dessas ferramentas utilizadas na tortura de presos políticos. Todos os trechos de depoimentos que se seguem foram retirados do livro BNM (1987, pp. 34-39) e eles partem de testemunhas reais que foram brutalmente penalizadas com castigos físicos durante a ditadura militar.

Augusto Cesar Salles Galvão, 21 anos, 1970, Belo Horizonte:

(...) O pau-de-arara consiste numa barra de ferro que é atravessada entre punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o conjunto colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado cerca de 20 ou 30 cm do solo. (...)

José Milton Ferreira de Almeida, 31 anos, 1976, Rio de Janeiro.

(...) O eletrochoque é dado por um telefone de campanha do Exército que possuía dois fios longos que são ligados ao corpo, normalmente nas partes sexuais, além dos ouvidos, dentes, língua e dedos. (...)

(..) que foi conduzido às dependências do DOI-CODI, onde foi torturado nu, após tomar banho pendurado no pau-de-arara, onde recebeu choques elétricos, através de um magneto, amarrado um dos terminais do magneto num dedo do seu pé e no seu pênis, onde recebeu descargas sucessivas, a ponto de cair no chão, (...)

Gildásio Westin Cosenza, 28 anos, 1975, Rio de Janeiro:

(...) um magneto cuja característica era produzir eletricidade de baixa voltagem e alta amperagem; que, essa máquina por estar condicionada em uma caixa vermelha recebia a denominação de pimentinha (...)

Leonardo Valentini, 22 anos, 1973, Rio de Janeiro:

(...) O afogamento é um dos 'complementos' do pau-de-arara. Um pequeno tubo de borracha é introduzido na boca do torturado e passa a lançar água (...)

(...) havia também, em seu cubículo, a lhe fazer companhia, uma jibóia de nome Miriam (...)

Marlene de Souza Soccas, 35 anos, 1972, São Paulo:

(...) Despida brutalmente pelos policiais, fui sentada na cadeira do dragão, sobre uma placa metálica, pés e mãos amarrados, fios elétricos ligados ao corpo tocando língua, ouvidos, olhos pulsos, seios e órgãos genitais (...)

José Augusto Dias Pires, 24 anos, 1977, Rio de Janeiro:

(...) que, sendo, de novo, encapuzado, foi levado para um local totalmente fechado cujas paredes eram revestidas de eucatex preto, cuja temperatura era extremamente baixa; (...) que, naquela sala ouvia sons estridentes, ensurdecedores, capaz até de produzir a loucura (...)

Dulce Chaves Pandolfi, 23 anos, 1971, Rio de Janeiro:

(...) que, ao retornar à sala de torturas, foi colocada no chão com um jacaré sobre seu corpo nu (...)

Jussara Lins Martins, 24 anos, 1972, Minas Gerais:

(...) havendo, inclusive, sido jogada uma substância em seu rosto que entende ser ácido que a fez inchar (...)

Esse mesmo livro mostra que os torturadores não faziam distinção entre sexo, classe social e idade (BNM, 1987, p. 45).

(...) Na tarde desse dia, por volta das sete horas, foram trazidos seqüestrados, também para a OBAN, meus dois filhos, Janaina de Almeida Teles, de cinco anos, e Edson Luiz de Almeida Teles, de quatro anos, quando fomos mostrados a eles com as vestes rasgadas, sujos, pálidos, coberto de hematomas (...) Sofremos ameaças por algumas horas de que nossos filhos seriam molestados. (...)

Em relação à formação dos processos judiciais, pessoas que se sentiam vitimizadas pelo governo podiam recorrer à justiça comum até outubro de 1965. Depois dessa data, o Ato Institucional nº2 determinou que a investigação e o julgamento de crimes contra a segurança nacional seriam efetuados pela justiça militar. Foi também atribuído para a justiça militar até crimes denunciados por civis.

Os DOI-CODIs, ou órgãos semelhantes, agiam impunemente. Tinham a sua própria lei. E não respeitavam as do país, nem mesmo os prazos processuais estabelecidos pela própria legislação de Segurança Nacional. As pessoas eram interrogadas encapuzadas. Seus investigadores usavam codinomes ou apelidos e não se identificavam aos presos. Dificilmente haverá pessoas que tenham passado por eles sem terem sido torturadas (BNM, 1987, p.173).

As investigações preliminares, como assim se referiam os agentes do DOI-CODOI aos primeiros dias de captura dos presos, eram realizadas nesses locais. A partir de 1969, o preso não tinha mais acesso a um advogado ou direito a visita de um familiar por tempo ilimitado. Ficava encarcerado e era torturado. Nem mesmo a Justiça Militar era informada corretamente sobre a prisão de um militante, ou seja, a informação da data efetiva da prisão dependia da palavra do carcereiro. Depois do interrogatório preliminar no DOI-CODOI, o preso era encaminhado para o DOPS para oficialmente ocorrerem os interrogatórios. O AI5 proibia a ação do *Habeas corpus*, vedava a comunicação com parentes na prisão e não instituía um tempo limite para a apresentação final do inquérito. Cabia à vontade dos torturadores entregar o preso para a justiça. Consta na lei em vigor em 1968 que os inquéritos policiais deveriam ser realizados na presença de duas testemunhas. Convenientemente, no caso dos presos políticos, as testemunhas eram policiais. Ainda, os interrogatórios não podiam exceder quatro horas consecutivas, no DOI-CODOI, os inquéritos chegavam a completar dezoito horas ininterruptas sem o fornecimento de comida para os presos.

Portanto, é todo esse aparato repressivo institucionalizado pelo Estado que os filmes procuram retratar. Nesse panorama, *Zuzu Angel* nos parece uma narrativa que ilustra mais claramente a tortura. Ao narrar a trajetória de uma mãe que luta para saber o paradeiro do filho e, depois, para localizar seu corpo, Rezende faz várias referências ao sistema repressivo que acabamos de descrever auxiliado pelos estudos de Gaspari. A história começa com Zuzu de luto dizendo: “se eu aparecer morta por acidente, assalto ou qualquer outro meio terá sido obra dos mesmos assassinos de meu amado filho Stuart Edgar Angel Jones”. Numa cena posterior, é tarde da noite. Zuzu está trabalhando. O telefone toca.

Zuzu: Sim?

Voz anônima no telefone: O Paulo caiu.

Zuzu: Como?

Voz anônima no telefone: Presta atenção, minha senhora. O Paulo caiu, procura na PE.

Zuzu: Mas que brincadeira é essa? Olha aqui, eu não conheço nenhum Paulo.

Zuzu desliga o telefone enquanto o homem ainda falava. O telefone toca de novo. Agora, Zuzu entende, seu filho foi preso. O seu trágico destino está traçado, começa sua luta contra os abusos ilegais praticados pela ditadura.



Zuzu Angel

As cenas de tortura são reveladas enquanto Zuzu lê uma carta que ela recebeu dos companheiros do filho. Nela, o militante diz que Stuart foi assassinado. É noite, Zuzu chega em casa e liga a torneira da banheira. Retorna para sala e olha o monte de cartas que tem na mão, uma está sem remetente.

Voz do militante: Minha senhora, esse é para mim um assunto doloroso e sei que deverá ser ainda mais para a senhora. Não é fácil descrever as coisas de forma tão crua, sabendo que com isso estarei destruindo algumas esperanças, que, por mais irrealis que possam ser, sempre permanecerão numa mãe aflita pelo desaparecimento de um ente tão querido. Ainda mais que, nesse caso, tenho uma ligação e um envolvimento emocional específico. A morte do seu filho me diz respeito também.

Zuzu está de pé lendo a carta e perde o equilíbrio. Ao pegar o papel, ela se senta no chão. Desse plano, o filme volta para *flash black* para mostrar como

Stuart foi capturado pela polícia. Depois, volta para o plano, Zuzu continua sentada.

Voz off do militante: Na noite de 14 de maio fui torturado ao lado de Stuart.

Imagens de Stuart pendurado no pau de arara. Ele está levando choques e parece bastante esgotado. Ao seu lado, está o companheiro que escreve para Zuzu. Ele está encapuzado e também está sendo torturado como informa a carta. Zuzu sofre com aquelas palavras, sem dúvida, a atuação dramática da atriz Patrícia Pillar enriquece a cena, pois ela consegue tornar as palavras do roteiro em imagens:

Zuzu vai se desesperando à medida que lê, mas não chora, nem grita, é um desespero físico, como se ela mesma estivesse sendo torturada. Com uma das mãos segura o que resta da carta e com a outra começa a se despir: vai tirando a calça, as meias, a blusa (REZENDE E BERNSTEIN, 2006, p.110).

O filme segue com a locução do militante.

Voz do militante: Durante a madrugada ouvi um grande alvoroço no pátio. Barulhos de carro sendo ligados, acelerações, gritos, perguntas e uma tosse constante de engasgo que se seguia sempre às

acelerações. Consegui, com muito esforço, olhar pela janela e me deparei com algo difícil de descrever.

Imagens das folhas das cartas e roupas estão jogadas ao chão, como se a personagem fosse largando as coisas até o caminho da banheira. Zuzu está dentro d'água.

Voz do militante: Como era hábito após uma sessão de tortura, cortaram a água das celas para aumentar a sede que ocorre depois dos choques. Stuart ficou numa cela ao lado da minha. Percebi que estava em estado precário.

O filme revela a cela do militante sofrendo com o pedido por água de Stuart.

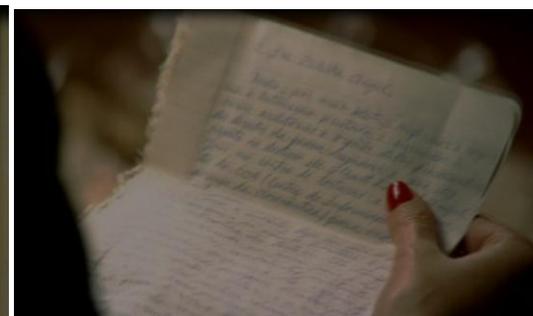
Voz do militante: Tossia sem parar, uma tosse angustiante, que ouvi durante toda a noite. Três frases se repetiam sempre ...

Voz de Stuart: Água. Vou morrer. Tô ficando louco.

Zuzu está submersa na banheira. Stuart é amarrado num carro e arrasto.

Voz do militante: De madrugada, quase ao amanhecer, abriram a cela e retiraram Stuart inerte, certamente já morto.

A água da banheira transborda molhando as folhas da carta largadas ao chão.





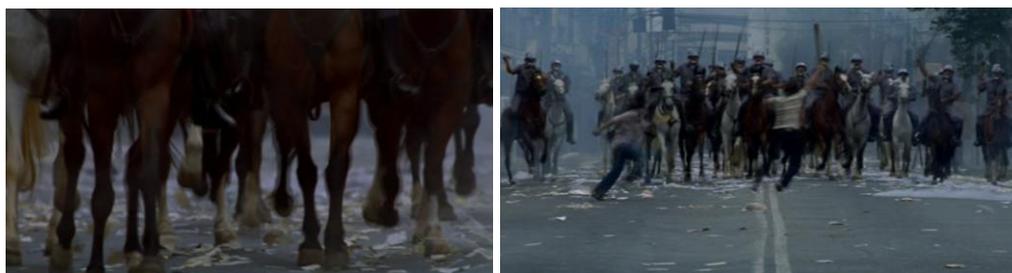


Uma das seqüências mais emblemáticas do filme é esse encontro de Zuzu com o pai de Lamarca. Podemos entender que é a reunião de uma mãe que acaba de saber que seu filho morreu para não denunciar o filho do outro. O pai de Lamarca é sapateiro e trabalha num bairro humilde. Zuzu veste preto, sobe uma ladeira em plano aberto, para, abre uma grade, o plano fecha, chega à sapataria. Encontra um senhor trabalhando numa mesa. Diz o seu nome: “Seu Antônio”. Ele responde amigavelmente: “Pois não?”. Zuzu conta um pouco de seu filho, seu envolvimento com a política. Seu Antônio continua trabalhando com o martelo. Zuzu continua falando sobre Stuart, diz que primeiro recebeu um telefonema, depois uma carta que informou que ele foi torturado. A palavra tortura paralisa seu Antônio, que deixa de trabalhar para olhar para a mulher. Zuzu prossegue dizendo que seu filho morreu, porque não quis dizer o nome, nem o endereço do filho de seu Antônio. O senhor, então, continua a olhar Zuzu, e sua boca está tão contraída que começa escorrer sangue em seus lábios. Zuzu diz que não devia ter procurado seu Antônio. Ambos sofrem a perda de alguém muito querido.



Infelizmente, para a melhor compreensão da dramaticidade dessas cenas descritas era necessário vê-las, mas o que podemos dizer é que o filme de Rezende opta por uma linguagem mais convencional, que ele domina com maestria. Isso refuta, portanto, o equívoco de reduzir toda a filmografia sobre o governo militar realizada posteriormente à Lei da Anistia a filmes convencionais e didáticos, logo, a filmes ruins. Em outras palavras, *Zuzu Angel* é um filme convencional, didático e bom. Por assim dizer, nunca tomamos como demérito uma narrativa assumir uma linguagem mais convencional. A história do cinema mundial está repleta de boas narrativas que agradam ao grande público, no caso dessa pesquisa, destacamos *Quase dois irmãos*, *Zuzu Angel*, *O ano em que meus pais saíram de férias* entre outros. Enfim, sem nos anteciparmos, nos concentramos em *Zuzu Angel*.

Como afirmamos, trata-se de um filme didático que, ao longo da narrativa, os personagens explicam vários fatores da polícia repressiva. Assim, o filme fala sobre a corrupção do sistema judiciário, explica a suspensão do *Habbes corpus* durante o AI5, mostra cartazes que publicam fotos de “subversivos” procurados pela polícia, comuns na época; apresenta cenas de policiais reprimindo uma passeata estudantil, censura na imprensa, retrata um assalto a banco praticado por militantes, explicam o que era uma pessoa apátrida durante o regime, representa o apoio de um intelectual a Zuzu (no caso, Chico Buarque), mostra o conselho de anistia internacional entre outros elementos que marcaram os anos ditadura militar. E, apesar da ampla informação que o filme abarca, os fatos não ficam perdidos, eles estão bem costurados dentro do roteiro. Mas, assim como *Pra frente Brasil* que fez um trabalho próximo de revelação, a visão do filme não é neutra. No conjunto, boa parte do que é apresentado é coerente com o que acreditamos ser uma visão mais global sobre a ditadura hoje. Lembramos do advogado no filme *O caso dos irmãos Naves*, “culpados ou não, a tortura está fora da lei”. A questão não é debater se o comunismo era ou não uma boa escolha, o importante é condenar a tortura. Sendo assim, o filme de Rezende desnuda os caminhos da repressão e mostra como o medo era um sentimento coletivo.



Zuzu Angel

Por outro lado, a lucidez de Zuzu não parece verossímil. Daniel Aarão Reis Filho faz um comentário sobre o livro *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira que é bastante pertinente para nosso contexto. Conforme esse autor:

Em Gabeira, (...) a visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo do exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurge descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Essa atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele (REIS FILHO, 1997, pp.35-36).

No caso, Reis Filho se refere ao artificialismo da consciência do personagem que Gabeira cria de si mesmo no livro *O que é isso companheiro?* e de como essa característica é ainda mais acentuada no filme de Bruno Barreto. Resulta que um personagem como Zuzu, na maneira em que é apresentada no filme, deixa transparecer que a maioria da população era consciente de que os ideais da esquerda eram ingênuo ou inapropriados para o momento e isso não é verdade. Ninguém podia prever com exatidão o fracasso da esquerda armada. Assim, a crítica que Reis faz ao personagem de

Gabeira também se aplica a outros personagens de outros filmes do corpus. Zuzu é um deles. Vejamos um exemplo.

Entre as cenas que representam as lembranças de Zuzu, há uma em que ela chega em casa e é informada pela filha que Stuart passou o dia inteiro no quarto com a namorada. Como mãe zelosa, Zuzu entra no quarto do filho para saber o que se passa. Stuart e a namorada estão sentados numa mesa, estudando.

Zuzu: Stuart, que estória é essa? (Stuart e Sônia estão sentados diante de uma mesa coberta de livros).

Stuart: Que estória o quê?

Zuzu: O que é que vocês tão fazendo aqui trancados?

Stuart: (Stuart aponta a mesa mostrando os livros).
Estudando.

Zuzu: Não tem coisa melhor para fazer, não?

Sônia: Não.

Zuzu: E essa fotografia no jornal?

Stuart: Demos uma lição naqueles porcos imperialistas.

Zuzu: Quem são os porcos, Tuti?

Stuart: O FMI é um deles.

Sônia: USAID ...

Stuart: Mas ontem eles aprenderam!

Zuzu: Aprenderam o quê?

Sônia: Demos uma lição neles. (Zuzu sai do quarto, falando até a sala.).

Zuzu: É, eu ouvi no rádio. Duas vidraças quebradas da Sears e uma do Banco do Lar Brasileiro.

Sônia: (Do quarto Sônia grita e caminha até a sala) É preciso que os gringos saibam que não vão explorar o Brasil impunemente!

Stuart: O povo não aceita! Tivemos total apoio da massa. A insatisfação é profunda!

Zuzu: Santa ingenuidade



Zuzu Angel

Conforme Reis Filho, as pessoas ainda procuram uma verdade única e objetiva para os fatos históricos (REIS FILHO, 1997, pp.101-102), mas a “experiência dos anos 60 é assim, como um quebra cabeças, recusa-se a avaliações definitivas”. Nesse aspecto, os filmes mais recentes são o testemunho dessas diversas perspectivas. No caso de *Zuzu Angel*, parece mais conciliador com o contexto presente, falar sobre a tortura institucionalizada pelo governo militar através de uma personagem precocemente consciente. Por essa via, torna-se compreensível porque no final da década de 1960 e início da década de 1970, o cinema fez um revisionismo do golpe do dia primeiro de abril de 1964. Hoje, nossa catarse reside em outras questões. Após a Lei de Anistia, Reis sublinha que debatemos com três pontos: primeiro, eram “meninos alucinados ou a conciliação de uma sociedade cordial, cansada das lutas que não travou”. Segundo, “eram resistentes heróicos ou a denúncia de uma ditadura com a qual a sociedade não se comprometeu”. E, por fim, eram “revolucionários que se apresentavam como contra-elite ou a desconfiança de uma vanguarda iluminada no contexto de uma sociedade que não se revoltou contra a *sua*⁵² ditadura (REIS FILHO, 1997, pp.35-36).

Tendo essas teorias em mente, o nosso parecer é de que Zuzu começou a narrativa acreditando que os militantes eram meninos alucinados e termina o filme crendo que se tratava de heróis que lutavam pela resistência. Em síntese, para não nos perdemos com outras questões que o filme de Rezende aborda e, que retomaremos com outros filmes, voltamos a analisar a tortura.

⁵² Grifo do autor.

1.4 Estado de exceção: a tortura como prática institucionalizada

O crime contra os direitos humanos é tão enfatizado nessa narrativa por uma única razão: é um absurdo. A tortura foi uma prática institucionalizada pelo Estado durante o regime militar, durante um estado de exceção. No trabalho *Estado de exceção e a vida nula: violência em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*, a autora Susel Oliveira da Rosa (2007) observa que o estado-nação brasileiro nasceu no seio de um estado de sítio quando Dom Pedro declarou a Constituição de 1824 destituindo a Assembléia Constituinte de 1823. A República foi fundada à base das forças militares. Em 1891, já havia um artigo autorizando o estado de sítio, como transcreve a autora (ROSA, 2007, pp.39-40).

Art. 34 Compete privativamente ao Congresso Nacional: Declarar em estado de sítio um ou mais pontos do território nacional, na emergência de agressão por forças estrangeiras ou de comoção interna, e aprovar ou suspender o sítio que houver sido declarado pelo poder executivo ou seus agentes responsáveis, na ausência do congresso.

Art 48 Compete privativamente ao presidente da República: Declarar, por si ou seus agentes responsáveis, o estado de sítio em qualquer ponto do território nacional, nos casos de agressão estrangeira, ou grave comoção intestina (arts. 6, n. 3; n. 21, e art. 80).

Art 80 Poder-se-à declarar em estado de sítio qualquer parte do território da União, suspendendo-se aí as garantias constitucionais por tempo determinado, quando a segurança da República o exigir, em caso de agressão estrangeira, ou comoção intestina (art. 34, n.21).

Salvo pela Constituição¹³, o estado de sítio foi declarado inúmeras vezes no Brasil. Para trazer alguns exemplos, listamos: em 1891 com Deodoro da Fonseca; entre

¹³ Ver mais detalhes em ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e a vida nula: violência em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese de doutorado defendida na Unicamp, Campinas: 2007.

1894 e 1898, com Prudente de Moraes; entre 1910 e 1914, com Hermes da Fonseca; entre 1919 e 1926, com Epitácio Pessoa e seu sucessor Arthur Bernardes, na Revolução de 30, no Estado Novo (1937-1945) e, finalmente, em 1964, com a ditadura militar.

Agamben data o primeiro uso do termo estado de sítio na França, na Revolução Francesa em 1791, depois em 1811 declarado por Napoleão. O uso mais corrente e sua transformação para estado de exceção ocorre após a Primeira Guerra Mundial. É plausível que os governos apliquem o estado de exceção argumentando que existem contextos que a lei não prevê. Mas, atribuir a causa à necessidade é uma ação questionável, pois a necessidade é sempre um argumento de ordem subjetiva. A justificativa jurídica para o seu uso se apoiaria no pressuposto de que a lei tem lacunas, portanto, o estado de exceção estaria na lei localizado nestes espaços. A interrupção da lei com base no caso de necessidade é um princípio exclusivamente moderno. Não existem, na verdade, lacunas na lei, então o estado de exceção baseia-se num fundamento fictício.

1.5 Estado de exceção e a vida nua: a fundação de um absurdo

Segundo Agamben, a guerra civil é um momento em que se observa a suspensão do poder legislativo pelo Estado, como medida preventiva contra o inimigo externo. Nessas circunstâncias, seria mais correto nomear a prorrogação do legislativo como estado de sítio. Essa maneira de se pensar ajusta-se a um sistema democrático, no qual, em determinadas situações de guerra civil, o soberano declara uma medida provisória. Entretanto, de uma natureza temporária, o estado de sítio se transformou, ao longo da história moderna, em uma ferramenta corriqueira e o tempo tornou-se indeterminado. Observa Agamben que “diante do incessante avanço do que foi definido como uma guerra civil”, o uso do estado de exceção tornou-se uma prática constante alterando o sentido e a estrutura das constituições (AGAMBEN, 2003, p.13).

No estado de exceção, o direito constitucional é suspenso por tempo ilimitado e, nesse sentido, Agamben o localiza entre a democracia e o absolutismo. É interessante constatar que, nesse estado, o governo entende que um determinado grupo de homens não possui o privilégio da proteção da nova legislação pronunciada, ou seja, existe um segmento da população cuja vida é nua.

Em vista do conceito de *biopolítica* de Foucault e às análises de Arendt, segundo a qual, na modernidade, a vida privada passou a ocupar o corpo político, Agamben evidencia dois conceitos distintos para a palavra vida no mundo grego. O primeiro seria *zoé*, “que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos”, o segundo seria *bíos*, “que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo” (AGAMBEN, 2004, p.9). Quando Aristóteles e Platão descrevem a vida política ou a vida contemplativa, usam o termo *bíos*, porque a simples vida natural, o *zoé*, não pertence à polis. Fazer política estava centrado na vida qualificada de certos indivíduos, no âmbito da vida pública e não privada. “É em referência a esta definição que Foucault, ao final da *Vontade de saber*, resume o processo através do qual, nos limiares da Idade Moderna, a vida natural começa, por sua vez, a ser incluída nos mecanismos e nos cálculos do poder estatal, e a política se transforma em *biopolítica*” (AGAMBEN, 2004, p.11).

O aparecimento do estado-cidade deve-se a dois substratos da vida: a esfera privada e a esfera pública. Na teoria aristotélica, nem o labor e nem o trabalho eram ofícios merecedores da *bíos*, pois eram atividades voltadas para a produção do útil, o oposto da contemplação que estava acima de qualquer função humana e necessitava da quietude para o seu desenvolvimento pleno. Nessa direção, tudo que era útil e necessário concentrava-se na vida privada. Viver entre iguais e em liberdade era privilégio dos homens que tinham acesso à vida pública. Entretanto, não confundir a igualdade entre esses homens com homogeneização. Ao contrário do que sugere a convivência entre iguais, os homens na vida política marcavam sua individualização através do discurso. A persuasão era o mecanismo usado para marcar a diferença entre os homens. Dessa maneira, o uso da violência era uma atividade pré-política e como tal, ficava restrita ao meio privado.

Buscando pensar a modernidade, Arendt desnuda a diferença entre essa e o mundo grego. Na modernidade, a vida privada e sua atividade econômica invadiram o domínio público e, dessa forma, “a esfera privada da família transformara-se em interesse coletivo” (ARENDR, 1995, p.42). A ascensão da vida privada para a vida pública modificou o significado original dessas duas instâncias, que no mundo grego significava a separação da família do mundo da política. Na era moderna, essa invasão do privado no público vai constituir a formação da esfera social, inexistente na Grécia

antiga, “que não era nem privada nem pública no sentido restrito do termo”, é algo novo (ARENDT, 1995, p.37).

A modernidade inibe as ações de seus membros, normalizando seus atos e contendo, dessa maneira, a espontaneidade da ação. Assim, “o comportamento substitui a ação” (ARENDT, 1995, p.51). A ação é imprevisível, daí repousa a necessidade de controle. Entre essas tentativas de domínio, a mais plausível seria a tirania, que constitui-se em o governo de um só homem, todos agindo em nome de um. Outra alternativa de controle da ação baseava-se na separação entre a concepção da ideia e a aplicação da ação. Ou seja, que haja uma separação entre o saber e o fazer, assim, a ação passa a ser “mera execução de ordens” (ARENDT, 1995, p.235). Essa concepção impera na modernidade, cuja ação passou a ser dividida entre: ideia, saber e execução. No entanto, quando o pensamento se distancia do ato, a ação torna-se fabricação. Assim, a era moderna cria o *homo faber*. Ou seja, o homem que pensa não é o mesmo que executa.

Para melhor ilustrar essa configuração moderna no público, Arendt recorre a Rousseau e sua teoria sobre a intimidade. Para o autor, o homem moderno é incapaz de viver à margem da sociedade, mas paradoxalmente, ele é incapaz “de sentir-se à vontade” na mesma (ARENDT, 1995, p.49). Num outro nível de significação, a sociedade tornou-se uma grande família, não necessariamente composta por entes iguais, onde todos devem compartilhar dos mesmos ideais e agir em interesse comum. É contra a normatização do social que o indivíduo explore sua intimidade e nesse contexto, temos o avanço da poesia, da música e o nascimento do romance. Na grande família do social, os membros devem obediência ao patriarca.

É verdade que o governo de um só homem – o governo monárquico – que os antigos diziam ser a forma organizacional da família, transforma-se na sociedade (como hoje a conhecemos, quando o topo da ordem social já não é constituído pela casa real de um governante absoluto) em uma espécie de governo de ninguém. Mas esse ninguém, o suposto interesse único da sociedade como um todo em questões econômicas e a suposta opinião única da sociedade educada dos salões,

não deixa de governar por ter perdido a personalidade (ARENDR, 1995, p.50).

Com apóio em tais análises, podemos definir a sociedade moderna como aquela que fabrica o *homo faber* e tende a substituir as ações dos membros por comportamentos padrões criados pela mesma. Permitimo-nos, agora, outra conjuntura da modernidade, complementar a essas análises inicialmente abordadas por Arendt. Ainda sob a luz da teoria dessa autora, entendemos a modernidade como a inversão das posições entre a contemplação e a ação. Nesse sentido, os estudos de Arendt encontram uma profunda conexão com a *biopolítica* de Foucault. Para compreender o contexto do *homo faber*, criação moderna, sublinha a autora ser necessário desacreditar no mito que afirma que o homem desenvolveu a tecnologia visando melhores condições de vida na terra, porque, na verdade, os humanos criaram e aprimoraram ferramentas na modernidade não em razão da utilidade, mas o seu oposto: criar por criar, para gerar experimentos na natureza. Ou seja, a mudança de perspectiva que se deu entre a contemplação e a ação culmina nessa característica do homem de produção contínua. No momento em que o indivíduo não crê mais na contemplação como a forma viável de se chegar à verdade, ele passa, então, a produzir com suas próprias mãos a verdade do mundo através da experimentação. É preciso desenvolver ferramentas para que através delas possa ser possível estudar os movimentos da física, química e história dos humanos e da terra. Em última análise, a verdade só pode ser descoberta se ela partir de uma experiência produzida por um homem. Assim produz-se uma inversão na ciência, que antes trabalhava para descobrir o 'o que' e 'por que', na modernidade, se investiga o 'como' veio a existir tal coisa. “E, realmente, entre as principais características da era moderna, desde o seu início até o nosso tempo, encontramos atitudes típicas do *homo faber*: a instrumentalização do mundo, a confiança nas ferramentas e na produtividade de objetos artificiais” (ARENDR, 1995, p.318).

Não é surpreendente, portanto, que os objetos não sejam mais produzidos em razão de sua utilidade, mas em função da felicidade de sua produção. Ou seja, tomamos um exemplo de Arendt: o relógio. Quando o relógio foi desenvolvido não era útil para aquele contexto social saber a hora exata, mas, uma vez criado, tornou-se proveitoso.

Mas não havia como prever no momento de criação do relógio que aquele objeto seria fundamental para o funcionamento da cidade. Em suma, as criações são orientadas pelo processo de produção e não pela utilidade, sendo assim, o julgamento é medido pela “quantidade de dor e prazer experimentada na produção ou no consumo das coisas” (ARENDDT, 1995, p.322).

É como essa vida biológica, acessível na auto-observação, é ao mesmo tempo um processo metabólico entre o homem e a natureza, é como se a introspecção já não precisasse perder-se nos meandros de uma consciência sem realidade, uma vez que encontra dentro do homem – não em sua mente, mas em seus processos corporais – suficiente matéria exterior para ligá-lo novamente a um mundo exterior (ARENDDT, 1995, p.325).

A descrença do *homo faber* fez com que o homem se desligasse do mundo externo e retornasse a si mesmo. Essa mudança implica uma valorização da vida individual cujos primórdios desta tese encontraram-se no cristianismo e na sua estima pela vida humana. Esse sentido atribuído à vida pelos modernos, fez com que houvesse uma nova inversão dos valores dos antigos, lembrando que antes da era moderna valorizava-se o mundo, “pois o que importa hoje não é a imortalidade da vida, mas o fato de que a vida é o bem supremo” (ARENDDT, 1995, p.332). O que impera, portanto, é que o homem que vive na esfera social, como vimos, trabalha para o bem comum e este bem comum hoje está centrado na preservação da espécie humana, por isso, a política volta-se para a preservação do bem individual.

Como se pode constatar, o irrevogável fracasso do processo de produção do *homo faber* proporcionou a introspecção do homem para o seu próprio conteúdo biológico, logo essa valorização da vida e a consciência de que ela é mortal, fez com que os homens voltem-se para si mesmos como um bem supremo. Surgia o *homo laborans*. O cerne desse pensamento, que coloca a vida como o centro do poder, foi o

que permitiu os governos fazerem uso da violência tal como nos mostra Agamben: “o triunfo do capitalismo não teria sido possível, sem o controle disciplinar efetuado pelo *biopoder*, que criou para si, por assim dizer, através de uma série de tecnologias apropriadas, os 'corpos dóceis' de que necessitava” (AGAMBEN, 2004, p.11). Portanto, o fracasso do *homo faber* e o desenvolvimento do *homo laborans* no contexto do *biopoder* resulta na vida nua.

1.6 Vida nua

De forma alguma, o estado de exceção é um caos, porque ele está sempre relacionado com o poder judiciário, mesmo que essa relação esteja fundada na inclusão e exclusão do direito. Para o estado de exceção existir é necessário a norma (o direito), que é suspenso pelo soberano, mas em hipótese alguma é aniquilado. O direito permanece em estado de interrupção. Isto é, a exceção ocupa um lugar que não é nem no direito e nem fora dele, mas num espaço limiar indeterminado entre esses dois estados. Agamben sublinha que, quando na história tentou-se criar um espaço definido para o estado de exceção, gerou-se o campo de concentração, no Brasil, o porão do Dops. Tanto um como outro não são equivalentes ao direito carcerário, pois esse último está incluso no poder judiciário.

O *homo sacer* é aquele que está alheio ao estado de direito e sua vida é, literalmente, nua. Parafraseando Festo, o autor reconhece o termo *homo sacer* como “a impunidade da sua morte e o veto de sacrifício” (AGAMBEN, 2004, p. 81). Agamben indaga-se sobre a razão que leva a estes indivíduos, se não são sagrados, a serem condenados à morte ao invés de serem subjugados pela lei. Abrigando tal pretensão, o autor compreende essa dualidade da vida nua enraizada na condição exclusiva e inclusa do soberano. O soberano era alheio ao estado de direito e quando ele pronuncia o estado de exceção, suspende a lei e, conseqüentemente, é incluído ao sistema. Entretanto, carece ao estado de exceção e ao soberano manter um vínculo com seu estado anterior de exclusão. Assim, a vida nua representa esse estado anterior do soberano, antes de tomar o poder e fundar o estado de exceção. O autor refere-se ao termo *bando*, desse modo, o soberano era banido da lei. Uma vez inserido ao estado de direito, o soberano precisa da vida nua para significar a sua original exclusão. Ou seja, o

soberano precisa de um agente externo no estado de exceção, a vida nua, para representar seu antigo estado de exclusão.

Nos dois limites extremos do ordenamento, soberano e *homo sacer* apresentam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas, no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos (AGAMBEN, 2004, p.92).

Tendo esse conceito como premissa, podemos nos reportar à ditadura militar e sua caça ao comunismo. Nos parece mais plausível que os revolucionários da esquerda representam a exclusão original do regime militar e sua imposição diante da antiga democracia, do que, de fato, eram ameaças reais ao regime. Assim somos levados a reconhecer que esse direito dos militares de sacrificar vidas só foi coerente dentro de um sistema político em que há uma conexão entre vida e poder.

Nesse momento, gostaríamos de fazer uma conexão entre essas exposições teóricas com o discurso militar que prevaleceu na época da ditadura. É sabido que os militares justificavam suas ações repressivas em nome de uma “segurança nacional”. De acordo com Martha K. Huggins (2004, p.198), esse discurso dividia a população entre “os cidadãos de bem” e os “subversivos” e era necessário eliminar o terrorismo da esquerda do país. Portanto, essas ações eram motivadas por ideologias emotivas. Mas, quando a democracia é retomada no Brasil, esses discursos apaixonados perdem o sentido. Huggins entrevistou vinte e quatro homens que, ou torturaram militantes durante a ditadura ou participaram do processo. E, ao entrevistá-los, a autora ficou surpresa com as justificativas que eles traziam para seus atos.

Conforme Huggins, apenas quatro dos entrevistados usaram como argumento para a prática da tortura a “segurança nacional”. Na sua visão, isso ocorreu porque o discurso do passado foi retomado no presente, logo houve uma atualização também em

suas justificativas. Hoje, as ideologias emotivas foram substituídas pela retórica do profissionalismo, baseado numa racionalidade do trabalho bem executado.

Tomado como uma ação racional cientificamente orientada, entende-se que o ‘profissionalismo’ inclui formação especializada em determinado corpo de conhecimentos, rígida divisão de trabalho, hierarquia na tomada de decisões, padrões ocupacionais de nomeação, promoção, demissão e remuneração (HUGGINS, 2004, p.199).

Portanto, “segurança nacional” alude a um sentimento patriótico que, talvez, não tenha mais a mesma força que possuía no passado. Sendo assim, muitos dos entrevistados de Huggins argumentam que praticaram a tortura pois ela fazia parte do seu trabalho, “a tortura e o assassinato era necessários e aceitáveis para desempenhar funções e obedecer ordens” (2004, p.189).

Voltando para as considerações de Agamben também podemos nos questionar do como foi possível a fácil transição do regime democrático para o regime totalitário ao longo da história política brasileira. Conforme o autor, isto ocorre devido à profunda semelhança entre democracia e totalitarismo, que culmina na vida nua. Nesse contexto, o soberano mantém uma íntima ligação com o jurista, com o médico, com o cientista, com o perito e com o sacerdote, trazendo para o centro da política o direito de vida e de morte sobre os corpos. Temos as declarações do Direito Humano como o exemplo mais evidente do *biopoder*. Em suma, a política do *biopoder* só pode emanar de um regime totalitário, que, por sua vez, está associado a vida nua.

Os direitos humanos só são aplicáveis ao cidadão, mas o que é o cidadão? Na Alemanha nazista, por exemplo, quem era ou não era alemão tornou-se uma preocupação de ordem política. No seio da Revolução Francesa, os direitos humanos já traziam uma diferença primordial, havia dois tipos de direitos: um para os agentes ativos, cidadãos legítimos, e outro para os agentes passivos, nesse grupo incluíam-se as

mulheres, crianças etc. A modernidade tem a necessidade de estar constantemente rearticulando a linha que separa quem é incluso e quem é excluído. Ainda sobre a questão do estado-nação, Agamben examina os homens que foram banidos dos estados a partir da Primeira Guerra Mundial, tais como os russos brancos, armênios, búlgaros, hebreus etc.; Esses refugiados tiveram suas cidadanias revogadas, pois não tinham as características do homem digno, assim, fica subjetivo o critério escolhido para classificar alguém como digno ou não de ter cidadania. A arbitrariedade se torna ainda mais perigosa na política do *biopoder*, quando a única regra estável é a existência da exceção.

Depois do evento da guerra, Arendt evidencia o fim dos direitos humanos. Para essa autora, as teorias políticas no século XIX não abrigavam os direitos humanos, e no século XX, os mesmos não tinham um papel central na política, pois subentendia-se que na base do pensamento político de cada nação havia leis similares. Por essa via, bastava ser cidadão, pois este tinha seus direitos elementares garantidos. No entanto, entre as duas guerras mundiais, eclode na Europa uma massa de indivíduos desprovidos de pátria, logo, à margem dos direitos humanos. O problema de maior gravidade, ao ver da autora, não era falta de onde morar, mas a ausência da proteção jurídica. Arendt reconhece que não se tratava de um problema de espaço territorial, mas era, exclusivamente, um problema político. Em nosso contexto, as análises de Arendt procedem da mesma questão que Agamben estuda: a formação da vida nua como consequência do *biopoder*. Na afirmação que prossegue, vemos ainda com mais clareza o reconhecimento da autora da existência do *homo sacer*, “quem está fora dessa teia está fora de toda legalidade (assim, durante a última guerra, os apátridas estavam em posição invariavelmente pior que os estrangeiros inimigos, que ainda eram de certo modo protegidos por seus governos através de acordos internacionais) (ARENDR, 1989, p.327). Tanto Arendt como Agamben enfatizam que os judeus, antes de serem enviados para os campos de concentração e extermínio, perderam seus direitos à cidadania, a margem de qualquer poder jurídico. Como vimos com Arendt, uma das características essenciais à condição humana, é o nosso direito de viver em comunidade, direito esse que foi suprimido dos refugiados.

Nessa conjuntura, as declarações dos direitos humanos inauguram um novo tipo de soberania, a soberania nacional, em substituição à soberania de origem divina do

antigo regime. Mas a “vida, que, com as declarações dos direitos tinha sido investida como tal princípio de soberania, torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana”(AGAMBEN, 2004, p.135). Não é surpreendente, portanto, que nessa transformação dos estados-nações em estados de exceções, que os campos de concentração sejam a cristalização do *biopoder*, lugar, onde efetivamente o poder sobre a vida foi exercido sem mediação.

A questão correta sobre os horrores cometidos nos campos não é, portanto, aquela que pergunta hipocritamente como foi possível cometer delitos tão atrozes para com os seres humanos; mais honesto e sobretudo mais útil seria indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiriam que seres humanos fossem tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito (a esta altura, de fato, tudo tinha-se tornado verdadeiramente possível) (AGAMBEN, 2004, P.178).

A peculiaridade da política do *biopoder* reside na ordem de um soberano que transita no limiar entre o direito e o fato. O campo de concentração é um fato que se transfigurou em direito. Nesse sentido, o campo de concentração é “o próprio espaço político da modernidade”, pois o estado nação, que era definido por três estruturas – território, regras de ordenamento (normas do estado) e o nascimento (cidadania) -, entra em declínio perante a nova política do *biopoder*. É a ruptura do terceiro aspecto do estado, o nascimento, que configura a presença da vida nua no seu âmago. “O estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento, torna-se agora uma nova e estável disposição espacial, na qual habita aquela vida nua que, em proporção crescente, não pode mais ser inscrita no ordenamento” (AGAMBEN, 2004, p.182). No Brasil, o resíduo do estado de exceção concretizou-se tanto nos porões do DOI-CODI, como, hoje, nas favelas, nos presídios e nos viadutos das grandes cidades que abrigam os moradores de ruas.

O filme *Quase dois irmãos* (Lucia Murat, 2005) relata o encontro dos presos políticos com os presos comuns durante a ditadura militar. Dessa forma, a narrativa propõe um diálogo entre a vida nua do passado e do presente mostrando que a antiga divisão entre “cidadãos de bem” e “subversivos” transferiu-se para “cidadãos de bem” e “criminosos marginais”. Assim, através dos personagens Miguel e Jorge, vemos o passado com a representação da força totalitária dos militares e o presente com o tráfico nas favelas brasileiras. O filme se inspira em fatos reais da década de 70, quando houve o encontro na cadeia de presos políticos e o início de formação do Comando Vermelho⁵. Miguel é um jovem preso político de classe média. Jorge é um jovem negro pobre, preso por motivos diversos da política. Anos depois, esses dois sujeitos se reencontram. Jorge se torna um líder do tráfico de uma favela do Rio de Janeiro. Miguel vira deputado. Miguel tem uma filha adolescente que ignora os perigos das favelas tantas vezes evidenciados por sua família e mantém um relacionamento amoroso com um jovem traficante. É através dessa personagem que os universos da classe média e do morador de comunidade se cruzam no presente. No passado, Miguel utiliza o coletivismo da esquerdista para coordenar a ala da cadeia onde estava preso junto com seus companheiros, mas com o decorrer do tempo, o número de presos políticos tornou-se minoria em relação aos presos comuns. E para complicar a vida comunitária de Miguel, chega ao presídio um bandido perigoso, que não tem interesse em obedecer às normas do esquerdista. Para preservar sua própria vida, Miguel pede ao diretor do presídio a separação entre eles (classe média) e presos comuns (pobres). Dentro da própria narrativa, personagens como a mãe de Miguel e um colega de prisão reconhecem os perigos da separação entre as classes e criticam a classe média por ignorar os menos necessitados. E se perguntam se esses privilégios que os mais abastados recebem não resultaram nas mesmas problemáticas que o governo militar alimenta questionando o destino dos ideais igualitários da esquerda.

A narrativa está no tempo presente. Miguel está na prisão visitando Jorge.

⁵ Comando Vermelho é o nome de uma organização criminosa no Brasil nascida entre os anos de 1969-1975. De fato, os fundadores do Comando Vermelho conviveram com presos políticos no início da década de 1970 no Instituto Penal Cândido Mendes, conhecido como o Presídio da Ilha Grande conforme o filme de Lucia Murat. Sua principal característica é a organização e o planejamento de seus assaltos, constituindo um novo tipo de criminalidade no Brasil nos anos 80.

Miguel: Acho que nós dois perdemos.

Jorge: É Miguel, mas tu perdeu bonito. Terno, gravata, de carro oficial com chofer. (Jorge diz esta fala sorrindo, a câmera faz o contra-plano para enquadrar a reação de Miguel. Ao contrário do colega, Miguel está com uma expressão de seriedade).

Miguel: Sabe por que minha filha está correndo este risco? É porque eu ensinei a ela que todos nós nascemos iguais.

Jorge: Não Miguel, tua filha está correndo este risco porque o mundo é assim. (A câmera volta a focar Jorge que já não está mais sorrindo). E tu não consegues entender, meu irmão.



Quase dois irmãos

A próxima seqüência é com Miguel e a filha no carro. O diálogo que segue entre os dois reforça a ideia de fracasso do movimento revolucionário de Miguel enquanto jovem.

Miguel: Eu só queria saber qual é o motivo. Não é pedir de mais, né? O motivo. Por que cargas d'água você faz

questão de viver num bando de homens machistas que se comem uns aos outros. Eu só queria entender.

Filha: Você não vai entender, porque a gente é diferente.

Miguel: É diferente. (Ironiza Miguel)

Filha: É diferente mesmo, você é racista. Você só gosta de coisa de branco, você queria que eles fossem brancos. Por isso que vocês se fuderam. (A seqüência termina).



Quase dois irmãos

Ou seja, a filha diz ao pai que o movimento revolucionário no qual ele lutou e acreditou, falhou porque ele excluía o movimento dos negros, da classe baixa. O que pode ser dito com essas descrições é que o filme sugere que as organizações armadas da esquerda eram compostas, em sua maioria, por jovens de classe média. Embora, eles quisessem lutar pelo bem do povo, a população pobre estava à margem dessa luta. Nesse caso, a reflexão da filha de Miguel está muito bem colocada em relação a outros filmes, pois ela critica nos dias atuais o comportamento da esquerda no passado, ou seja, há aqui um distanciamento do tempo necessário para compreender o que se passou.

Em outra cena, no passado, Miguel propõe a separação entre os presos políticos e comuns, pois os novos códigos de violência corrompem o habitual convívio solidário que havia entre os militantes. Um companheiro de Miguel é contra a sua decisão, outro, apóia.

Aluízio: Não tem mais jeito. Tem que haver uma separação. Tem que ter uma galeria para os presos políticos e outra para os presos comuns. A gente está em minoria e a médio prazo começa a correr risco de vida. Estão cagando na nossa cabeça.

João: A gente não concorda. Isso é uma visão pequeno burguesa de quem está tentando refazer a luta de classe aqui dentro. A gente tem que ganhar os caras nem que seja no método deles.

Aluízio: Isso é utopia.

Miguel: Que método? Você quer eliminar quem não concorda com a gente. É assim que os caras funcionam. Os caras têm uma visão mafiosa do mundo. A gente tem que separar e levar quem concorda com a gente. Se não nós vamos nos fuder, porque a gente é a minoria. A gente vai ficar preso aqui por mais quantos anos?

João: Dez anos.

Miguel: No mínimo. Se o que restar da gente se confundir com os comuns, a gente acaba. Eu concordo com o Aluízio.

Miguel: As organizações armadas acabaram, meu irmão. Somos nós aqui dentro e a ditadura lá fora. Nós somos praticamente o ultimo foco de resistência no país.

João: Companheiros, mais um vez vocês estão tendo a atitude de separar o povo. A gente tem e pode ganhar os caras.

Aluízio: Ganhar os caras? Os caras estão quebrando todas as normas, tão fumando maconha, tão matando gente aqui dentro ...

João: Isso é uma minoria que a gente pode convencer como convencemos todos os outros. Eu sou contra a separação. Vai contra todo um trabalho que a esquerda deste país vem fazendo há mais de 30 anos. Quantos presos comuns nós já ganhamos? Se vocês colocarem em votação, vocês vão perder. Nós somos contra.

Miguel e Aluízio conseguem a formação das duas alas: presos políticos e presos comuns. É mais seguro para eles manterem a distância daqueles por quem eles lutavam. Quando a mãe de Miguel vai visitá-lo na prisão, os policiais pedem para formarem duas

filas: uma, para os parentes dos presos comuns, outra, para os parentes de presos políticos. A mãe de Miguel diz indignada: “Vão acabar igualzinho aos militares”. Ainda para reforçar esta mensagem de que a revolução armada foi um sonho, sonhado por burgueses, Miguel se encontra no hospital, no presente da narrativa, visitando a filha recém estrupada. O som em *off* da voz de Miguel encerra o filme: “Temos todos duas vidas, a que sonhamos e a que vivemos”.

Conforme Huggins, a polícia brasileira foi declarada pela Anistia Internacional como a mais violenta do hemisfério do Ocidente (HUGGINS, 2006, pp.28-32). A autora lembra de dois episódios: quando o Presídio de Carandiru foi invadido por uma unidade de elite da Polícia Militar de São Paulo em 1992 que resultou em cento e onze mortes, e quando nove policiais fora de serviço resolveram jogar seus carros sobre setenta e duas crianças que dormiam na Candelária no Rio de Janeiro em 1993. Também ela enfatiza a atuação do Esquadrão da Morte que continua ativo e patrocinado pela iniciativa privada. O que ocorre, conforme Huggins, é que já havia violência e tortura nos presídios brasileiros antes da ditadura militar, mas após o AI5 essas práticas foram intensificadas. A autora baseou-se no relatório das Nações Unidas publicado no ano 2000 para estudar a violência praticada nos presídios, delegacias e orfanatos brasileiros. Conforme Huggins:

Um jovem no Rio de Janeiro foi surrado na prisão com pedaços de pau por mais de uma hora e, a seguir, jogado no lado mais fundo de uma piscina. Abandonado para afundar ou nadar, o jovem, ferido e fraco, conseguiu nadar de cachorrinho até chegar a salvo no lado raso da piscina, para ser, no entanto, levado de volta por mais três vezes para a água mais profunda, antes que lhe permitissem voltar para sua pequena cela escura. Em outro caso de tortura no Rio de Janeiro, os policiais brutalizaram um homem durante seis horas – alternadamente espancando-o na cabeça e no pescoço e mantendo sua cabeça sob a água até que seus pulmões parecessem estar para explodir (HUGGINS, 2006, p.31).

O filme de Lúcia Murat não trata de todas essas questões, mas ela deixa uma abertura para se pensar sobre a violência e a prática de tortura hoje no Brasil. Portanto, diante de tudo que foi dito, esses filmes sobre a ditadura militar, ao exporem o sistema repressivo do governo, estão, ao mesmo tempo, educando, mostrando e, fundamentalmente, sensibilizando o público para que ele perceba os perigos do Estado. Mesmo os filmes como *Pra frente Brasil*, onde é sugerida a formação de uma esquerda violenta, no final, Miguel e Marta terminam lutando ao lado de Mariana, a militante.

Teresa Pires do Rio Caldeira, em seu livro *Cidade de muros – crime, segregação e cidadania em São Paulo* (2003), estuda a violência e o desrespeito aos direitos civis na democracia brasileira. No entanto, Caldeira afirma que essa violação não existe só no Brasil, trata-se de um problema mundial. Mas, no caso brasileiro, existe uma particularidade: aqui o desrespeito contra os direitos humanos é visto como algo bom (CALDEIRA, 2003, p.344). Nas palavras da autora, “os direitos humanos foram transformados de direitos legítimos em ‘privilégios de bandidos’”.

Caldeira na obra *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo* (2003) cita diversos grupos que agiam em favor dos direitos civis durante a ditadura, tanto para os presos políticos quanto para presos comuns. São eles: políticos de centro e esquerda, Igreja Católica e sua comissão de justiça e paz, associações de civis, Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) etc. Após a Lei da Anistia não havia mais um regime autoritário que violava os direitos da classe média, então esses grupos se concentraram em lutar pelos direitos dos presos comuns. Conforme Caldeira: “Na década de 80, portanto, não foi a ideia dos direitos em si que foi contestada, nem mesmo a ideia dos direitos humanos em geral. Os direitos humanos foram contestados apenas quando associados a presos não políticos” (CALDEIRA, 2003, pp. 345-346).

Sendo assim, a autora nos conta sobre o governo de Franco Montoro no Estado de São Paulo entre os anos de 1983 e 1986. Esse político tentou melhorar as condições dos presídios, criando uma série de medidas que protegiam a dignidade dos presos. No entanto, nessa mesma época, aumentava a criminalidade do Estado, logo, os partidos de oposição colocavam esses dados em evidência. No discurso que proferiu pela oposição a autora destaca um exemplo que circulou no dia 4 de outubro de 1985, ele é parte de

um manifesto da Associação dos Delegados de Polícia do Estado de São Paulo. Transcrevemos abaixo um trecho do texto selecionado por Caldeira:

Os tempos atuais são intranquilidade para você e de total garantia para os que matam, roubam, estupram. A sua família é destruída e o seu patrimônio, conseguido à custa de muito sacrifício, é tranquilamente subtraído. E por que isto acontece? (...) Quantos crimes ocorreram em seu bairro e quantos criminosos foram por eles responsabilizados? Esta resposta você também sabe. Eles, os bandidos, são protegidos pelos tais ‘direitos humanos’, coisa que o governo acha que você, cidadão honesto e trabalhador, não merece (CALDEIRA, 2003, p.347).

A autora buscou o segundo exemplo no artigo publicado na Folha de São Paulo no dia 11 de setembro de 1983 escrito por Antonio Erasmo Dias:

A insatisfação da população quanto à polícia, exigindo inclusive uma atuação sua mais ‘dura’, no que pode ser considerado responsabilidade do governo Montoro, decorre da filosofia alardeada dos ‘direitos humanos’ aplicada de modo unilateral mais em proveito de bandidos e marginais. Filosofia que privilegia o marginal, dando-lhe o ‘direito’ de andar armado, assaltando, matando e estuprando (CALDEIRA, 2003, p.347).

Dessa maneira, a autora mostra como as pessoas que são contra os direitos humanos vêem os problemas dos presídios e da criminalidade através de uma escala de valores baseada em extremos: preto e branco, bem e mal. Assim é fácil perceber que o

discurso contra os direitos humanos transformam o criminoso em simplificações e estereótipos da essência do mal.

Nesse contexto, os discursos que corrompem os direitos humanos caminham numa direção mais radical. De acordo com Caldeira, a população não só apóia como deseja uma atuação mais severa da polícia, pois, no senso comum, acredita-se que, se os policiais forem mais humanitários, haverá aumento da criminalidade (CALDEIRA, 2003, p.349). Ainda, “quando a polícia age de forma violenta, como no massacre de 1992 na Casa de Detenção ou em episódios de execução sumária, uma parcela considerável da população tende a apoiá-la” (CALDEIRA, 2003, p.349). Hoje, os direitos humanos são um assunto internacional e, conforme Caldeira, a imprensa internacional tende a repercutir no Brasil com uma imagem positiva. Assim, progressivamente, a questão dos direitos humanos vem ganhando um pouco mais de respeito entre essa população que ainda apóia a violência e a tortura nos presídios.

Em suma, há filmes que retomam a história da ditadura militar para fazer uma releitura crítica do período repressivo. Dentro do panorama político e social contemporâneo, essas narrativas abordam questões como as minorias e a prática da violência no Brasil atual. *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) mostra que o passado ainda habita o presente e da mesma forma trágica. Trata-se de uma obra reflexiva preocupada em fazer um contraponto entre a polícia repressiva da ditadura e a violência do tráfico atual. A ênfase dessa investigação se volta, assim, para instigar no espectador seu posicionamento ético perante a realidade social brasileira.

Linda Hutcheon, no livro *Poética do Pós-Modernismo* (1988), defende que a arte contemporânea tem como sua característica principal o historicismo e a paródia. Em obra anterior, *Uma teoria da paródia* (1984), a autora procura demonstrar a natureza e a função da paródia na modernidade, elaborando seu conceito a partir da tomada de distância de uma crítica que considera o gênero como uma imitação artística sem originalidade. Hutcheon chama a atenção para a redução de significado que os dicionários costumam fazer em relação à paródia, ao tentar definir esse gênero, tão em voga atualmente, como uma imitação ridicularizada: “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1984, p.17). Desse modo, a autora busca investigar um tipo de paródia

que é “um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, de reexecução, inversão e transcontextualização de obras de arte anteriores” (HUTCHEON, 1984, p.22).

Apropriando-nos dessas considerações, podemos refletir que, atualmente, os filmes *Extremos do prazer*, *Quase dois irmãos* e *O beijo da mulher aranha* retomam a história da ditadura militar não mais com a intenção de contá-la tal como ela aconteceu, mas para fazer uma releitura crítica. Nas palavras de Hutcheon: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1988, p.147). O modo didático como foram elaborados os filmes *Batismo de sangue* e *Zuzu Angel*, por exemplo, demonstram a inexistência da paródia. A história foi estruturada de modo que se torna compreensiva para um espectador desinformado sobre o regime militar. Nesse sentido, esses filmes têm uma ênfase fortemente política para esse tipo de espectador, pois traz uma informação sobre o nosso passado.

Para Hutcheon, verdade e falsidade não são mais os ditames da metaficção historiográfica atual, assim como não há mais um estabelecimento rigoroso entre o autêntico e o inautêntico. Nesse sentido, a rerepresentação do passado na narrativa não tem mais uma finalidade teológica e conclusiva. *Extremos do prazer* (Carlos Reichenbach, 1983), como vimos no capítulo dois, promove um diálogo entre a militância e a psicanálise. Numa outra perspectiva, *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), ao usar a paródia e ao evidenciar a subjetividade dos dois personagens centrais, apresenta uma releitura da ditadura militar. O filme foi baseado no livro homônimo do argentino Manuel Puig. O diretor, também um argentino radicado no Brasil, selecionou para o elenco dois americanos e uma brasileira: William Hurt, Raul Julia e Sônia Braga. Apesar da multinacionalidade da produção, o filme foi feito em território brasileiro e em cena há uma bandeira do Brasil na delegacia que não deixa dúvidas do local onde se passa a história. Dos três elementos que reconhecemos como uma constância nos filmes que retratam o governo, é o personagem do militante da esquerda que melhor será trabalhado para o efeito da paródia na obra de Babenco. Molina é um homossexual afeminado que narra para o colega de cela, Valentin, um filme romântico que se passa na ocupação francesa durante a Segunda Guerra Mundial. Valentin é um socialista que nega os desejos individuais burgueses em nome de um bem

comum da revolução. Ambos estão presos. Amor e política são irreconciliáveis. Dentro dessa história temos uma série de elementos que a caracteriza como intertextual. Portanto, estão presentes na narrativa: discursos sobre as minorias, como os homossexuais; referência a filmes clássicos e ao amor romântico.

Conforme Hutcheon, “a metaficção histórica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o ‘tipo’ tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia” (HUTCHEON, 1988, p.151). Em outras palavras, os personagens de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), Molina e Valentin, não condensam vários elementos que os tornariam simbólicos, eles não representam o estereótipo do homossexual afeminado e o militante da esquerda armada. Os protagonistas são específicos e individuais. Nas palavras de Babenco: “Parece que Puig mostra como é frágil a imagem dada aos rótulos de homossexual e revolucionário. Puig se apodera do rótulo, dos protótipos e vai até as raias de seu limite, para provar quem são de fato”⁵³(Folha de São Paulo, 22/03/1985). Ainda sobre os personagens, Babenco afirma que “(Molina) é uma mulher que tem vergonha de ser mulher” e Valentin “É um guerrilheiro (que) passa a limpo na prisão a validade de ter sacrificado a vida por uma causa na qual ele, como pessoa, fica totalmente anulado”⁵⁴ (Jornal do Brasil, 09/02/1986).

Como uma obra histórica ficcional contemporânea, o filme de Babenco reside nos “múltiplos pontos de vista” (HUTCHEON, 1988, pp.152-153). O diretor do presídio oferece para Molina sua liberdade condicional em troca de informações sobre o Valentin e seu grupo. Molina acaba não denunciando o companheiro, tornando-se seu amigo e amante. Suspeitando da lealdade de Molina, o diretor lhe concede liberdade condicional, assim ele acredita que Molina fará contato com o grupo de militância de Valentin. De fato, Molina marca um encontro com os companheiros de Valentin, a polícia chega e Molina é morto por um tiro. Daí resultam várias dúvidas, citamos duas. Molina sabia que estava sendo seguido pela polícia, então porque foi ao encontro? Valentin sabia que os companheiros iriam atirar em Molina? Escolhemos essa sequência

⁵³ Entrevista concedida para Miguel de Almeida publicada na matéria intitulada de “O beijo de Babenco” publicada na Folha de São Paulo, em 22 de março de 1985.

⁵⁴ Entrevista concedida para Susana Schild publicada no Jornal do Brasil, 09/02/1986.

final apenas como exemplo, mas lembramos que toda a narrativa tem uma duplicidade interpretativa.

Havendo ou não traição, a amizade que se estabelece entre os dois é notória. Aos poucos, a sensibilidade de Molina comove e contagia Valentin e é a partir dessa correlação que o filme mostra as fragilidades dos estereótipos. Segundo Babenco:

Fiz todo possível para sedimentar o clichê nos dez primeiros minutos do filme. Trabalhei em cima do óbvio, do redundante, da caricatura. Porque, se depois de estabelecer uma caricatura, você pode resolvê-la, e suavemente, poderá limpar, fazer emergir as pessoas que vivem por trás das máscaras. O meu objetivo foi, primeiro, impor essas máscaras e, depois, destruí-las. Para então detonar o drama que aflora quando duas pessoas estão desarmadas, nuas, uma diante da outra. O mágico momento de transformação (Jornal do Brasil, 09/02/1986)⁵⁵.

É oportuno dizer que no filme de Babenco não há cenas de tortura, a narrativa apenas a sugere. A nosso ver, essas imagens são desnecessárias, pois a força dramática da obra está centrada na relação dos dois companheiros de cela e no debate sobre a minoria, ou seja, a vida nua. Assim, três filmes do nosso corpus retomam a ditadura militar para a contrapor com outras questões. Com *Extremos do prazer* vimos o diálogo com a psicanálise e com *O beijo da mulher aranha* e *Quase dois irmãos* temos a representação da vida nua. Em suma, o aparelho repressivo da ditadura militar é apresentado nos filmes mais convencionais com o sentido de evidenciar, educar e denunciar um histórico de abusos. Enquanto que as narrativas intertextuais procuram dar forma às minorias, criando, desse modo, um cinema mais subjetivo. Ademais, estes últimos filmes não têm uma clara pretensão de enfatizar os detalhes da história da ditadura militar, não vemos imagens de diretórios acadêmicos, assaltos a bancos, telefones grampeados, etc.

⁵⁵ Entrevista concedida para Susana Schild publicada no Jornal do Brasil, 09/02/1986.

2. O militar

Após 1979, é fato quase indiscutível que o militar, com raras exceções, tem sido representado sempre da mesma maneira. Isso é evidente, por exemplo, no filme *Paula – trajetória de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979). Esse não se destaca por alguma peculiaridade nos personagens da polícia política, pois a constância da representação se aplica ao mesmo, o que difere esse filme dos demais é que nele o policial do DOPS tem um papel quase tão significativo como o do protagonista.

No contexto presente, em 1979, a participação daquele perverso sujeito na busca de sua filha provoca em Marco Antônio um estado de nostalgia e desespero. Apesar de Oliveira não trabalhar mais para o DOPS, seu caráter impiedoso permanece intacto. Ao interrogar um casal procurado pela polícia, pois a menina se parecia com Celinha, Oliveira espanca as vítimas com o intuito de tirar alguma informação, mesmo estando óbvio que foi um engano da polícia, os jovens não sabiam de nada. Assim como essa cena, o filme inclui outras em que se comprova a crueldade do delegado.

Trouxemos esse filme como exemplo, mas poderíamos citar outros como *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1983). Em todos os estabelecimentos policiais a que Marta recorre para tentar descobrir o paradeiro do marido, a ajuda lhe é negada. Efetivamente é da insensibilidade que os personagens militares são constituídos.

Marta, acompanhada do cunhado Miguel, vai à delegacia. O delegado diz a eles que houve um incidente com um táxi no aeroporto envolvendo três sujeitos, dois foram mortos e um, que poderia ser Jofre, estava desaparecido. Marta não entende a relação do marido com aqueles dois sujeitos. E a explicação do policial a deixa mais tensa: “Por coincidência, um cartãozinho do seu marido estava na mão de um dos mortos”. Para Marta, esse fato ainda é muito fraco para qualquer tipo de acusação e pergunta ao delegado se ele não acha o mesmo. O delegado responde: “Sarmento não sabemos quem é, mas o motorista tinha antecedentes criminais - problemas de tóxicos. A senhora sabia que tóxico está ligado até com a subversão?”. Ainda sem entender o que o seu marido tinha em comum com aqueles homens, Marta tenta argumentar. Mas o policial termina dizendo que, se o marido dela fosse inocente, teria comparecido à intimação.

Ana Paula, protagonista do filme *Dois Córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), depois de muitos anos, retorna à propriedade familiar para retirar desabrigados de suas

terras. Na casa, Paula tem recordações do ano de 1969. Ela, uma amiga, Lydia, e uma irmã de criação, Tereza, recebem nessa casa o tio, Hermes, um refugiado político. Embora esse filme não tenha um policial diretamente envolvido na captura de Hermes, há um personagem secundário militar, amante de Tereza. Um sujeito cruel, que trai a esposa e termina por espancar Tereza. Outro militar é o pai de Lydia que, embora não apareça na narrativa é mencionada pelos personagens centrais fazem menção a ele. Numa noite, jogando dama, Tereza e Hermes conversam:

Hermes: Você sabe quem é o pai dela, não é? (Referindo-se a Lydia)

Tereza: Sei que é um homem severo ... rigoroso

Hermes: Cruel ...

Tereza: Não deve ser ... tem uma família tão linda ...

Hermes: Pobre do país se esse homem chegar ao poder. Você já ouviu falar em tortura?

Com esses exemplos, num primeiro momento, propusemos aqui refletir como a violência dos torturadores é banida na nossa sociedade, pois esses sujeitos estão alheios ao convívio social. É o que nos sugere a pluralidade de filmes que canalizam sempre para a mesma caracterização. Numa leitura mais atenta, vimos que o pai de Lydia em *Dois Córregos*, apesar de ser retratado com crueldade, foi capaz de construir uma família e criar uma filha, ainda que mimada e intransigente. Mas, mesmo nesse exemplo, permanece a constante caracterização do militar: um sujeito cruel e impiedoso. Como se pode constatar, o mesmo personagem repete-se em filmes como *Pra Frente Brasil* e *Paula – trajetória de uma subversiva*. Assim, a crueldade assume uma amplitude que incorpora toda a instituição militar. Mas, curiosamente, não temos uma representação dos presidentes militares. Zuzu faz uma pequena citação quando diz que está enviando uma carta para o Presidente Medici para ele não fazer de conta que não está sabendo o que ocorrendo no país.

É a banalidade do mal e sua incoerência que Hannah Arendt descreve na obra *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*, sobre o julgamento em Jerusalém de um ex-membro da SS. Consciente de que estava diante de um dos crimes

mais hediondo da história mundial, Arendt integra à tarefa de relatar os fatos uma interpretação filosófica que busca compreender a crueldade humana face à história.

Adolf Eichmann nasceu na cidade alemã de Solingen em 1906. O pai era o primeiro contador da Companhia de Bondes e Eletricidade de Solingen e funcionário da mesma empresa na Áustria. Tinha cinco filhos, quatro homens e uma mulher. Eichmann era o mais velho e o menos promissor. Deixou a escola secundária sem a concluir, a mesma desistência se repetiu na Escola Vocacional para Engenharia. Sua carreira profissional começou com uma demissão da Companhia de Óleo a Vácuo da Áustria. No segundo emprego, foi trabalhar com o pai, que havia deixado a Companhia de Bondes e Eletricidade para fundar seu próprio negócio, comprou uma companhia de mineração e contratou o filho. Na empresa do pai, Eichmann foi um simples mineiro. Logo, foi trabalhar com vendas na Companhia Oberösterreichischer Elektrobau durante dois anos até que um primo influente de sua madrasta conseguiu para ele um cargo de vendedor na Companhia de Óleo austríaca. Nesse último, ficou por cinco anos e meio. Em 1932 filiou-se ao Partido Nacional Socialista.

Alistou-se como soldado e ficou recluso de 1933 a 1934 num campo de treinamento militar. Entediado com a rotina do campo, resolveu se alistar no Serviço de Segurança da Reichsführer (SS). Entidade fundada por Heirinch Himmler, a SS, era o Serviço de Inteligência do Partido. Em princípio, Eichmann desenvolve funções de baixa importância, fica responsável pelo arquivamento de toda informação relativa à maçonaria que na época era visada por suspeita de envolvimento com comunistas.

O problema era que as coisas eram, novamente, muito tediosas, e ele ficou aliviado quando, depois de quatro ou cinco meses ocupado com a maçonaria, foi transferido para um departamento novo em folha, referente aos judeus. No seu novo posto, Eichmann chefiava, por 12 anos, o Centro de Emigração dos Judeus austríacos. O trabalho destinava-se a fazer a emigração dos judeus que deixavam o país depois de entregar toda a sua fortuna para o governo. Esse foi o verdadeiro começo da carreira que termina na corte de Jerusalém (ARENDR, 1999, p.49).

Nessa passagem de texto que se refere ao início do trabalho de Eichmann na SS, Arendt nos leva para o ponto central de sua inquietação: como um homem tão mediano, privado de um caráter extraordinário, pode ter sido capaz de cometer atrocidades contra a condição humana. Eichmann era acusado de participação da “solução final”, termo que os nazistas usavam para designar a ordem de Hitler para exterminar os judeus

Alongamo-nos na descrição da vida e caráter de Eichmann, pois é através desse sujeito que Arendt fundamenta sua questão. “Este livro, portanto, não trata da história do maior desastre que se abateu sobre o povo judeu, nem é um relato sobre o totalitarismo, nem uma história do povo alemão à época do Terceiro Reich, nem é, por fim e sobretudo, um tratado teórico sobre a natureza do mal” (ARENDR, 1999, pp.308-309). Portanto, muito mais do que nos fornecer respostas, Arendt nos traz mais interrogações. Como pode um homem com vida pessoal, caráter mediano tão extraordinariamente igual a nós, se tornar um assassino? Em que circunstância aflora a mais cruel animalidade do homem?

Não existem respostas mais claras para as questões que são propósito dessa nossa tese do que as análises de Arendt sobre a personificação do mal num homem terrivelmente comum. Suas atribuições ao julgamento de Eichmann nos auxiliam a pensar como os filmes sobre a ditadura militar têm caracterizado a materialização e a institucionalização do mal. Acertadamente, Arendt identifica, no caso do extermínio dos judeus, um tipo de crime que a história mundial não estava preparada para julgar, não havia leis específicas que abrangessem o julgamento de um projeto coletivo de aniquilação de toda uma raça. No caso em questão, a ditadura militar, as justificativas para suas atitudes excessivamente repressivas podem estar pautadas na tentativa do Estado de proteger a nação contra um perigo maior: o comunismo. Não é, desse modo, um crime contra a humanidade no sentido do genocídio, mas foi igualmente uma atrocidade contra a condição humana, ainda que com um número menor de vítimas. Portanto, a contribuição da teoria de Arendt aplicada ao nosso contexto, está na representação do torturador. Parece-nos que o esforço minucioso da autora para particularizar a figura de Eichmann é inexistente nos filmes sobre a ditadura militar quando apresentam os militares. Nossos vilões são mostrados como figuras sem rosto e sem expressividade, são apenas caricaturas.

Assim, o policial político e o torturador aparecem nos filmes figurados sempre da mesma forma: são homens rudes, impiedosos, incapazes de sentir piedade ou se compadecer com o drama de algum familiar de preso político. Com exceção de *O que é isso companheiro?* e *1972*, esses homens não são representados em algum âmbito privado, intui-se pelo grau de perversidade do comportamento deles que não há possibilidade desses sujeitos constituírem família ou, mesmo, prestar algum ato de bondade. Durante as sessões de tortura, eles fazem piadas relacionadas à situação humilhante da vítima, mostrando, desse modo, o cinismo diante das condições atrozadas provocadas pelos mesmos. Geralmente, os policiais políticos vestem terno e gravata, seja para reforçar a veracidade dos personagens baseados nos torturadores reais, ou para mostrar a importância desses para o regime militar, ou ambos os casos. Tais construções cinematográficas do torturador marcam de forma incisiva nosso imaginário sobre esses sujeitos tão distintos da noção de normalidade. Mas, em outro nível de significação, podemos pensar que essa é a nossa concepção coletiva do torturador que, na verdade, foi representada no cinema. Nessa direção, o torturador é um indivíduo que vive à margem da sociedade brasileira. Por outro lado, fazer um filme que não reduza o torturador a uma caricatura é assumir o risco de ser mal compreendido. Em outras palavras, ao tentar humanizar o torturador, o cineasta pode ser acusado de ser interpretado como favorável ao regime. Realmente, é um terreno espinhoso buscar caracterizar o torturador no seu âmbito privado. O filme *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) assumiu essa tarefa, mas, ao mesmo tempo, ele representa o militante da esquerda armada como sujeito impetuoso, o que gerou críticas aos realizadores.

Baseado no livro de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?*, o filme narra a organização de dois grupos da esquerda armada, MR8 – Movimento Revolucionário 8 de outubro e ALN – Ação Libertadora Nacional, que se uniram para seqüestrar o embaixador americano. O militar Henrique, um dos policiais encarregados de capturar os seqüestradores, em marcante contraste com outros personagens aqui analisados, sente remorso ao aplicar as torturas nos jovens militantes de esquerda.

No quarto do casal, Henrique, depois de assistir a notícia do seqüestro do americano na televisão, começa a se vestir para retornar ao trabalho. Sua mulher pergunta para onde ele está indo, pois está de férias. Ele explica que foi transferido do

submarino para a polícia política. Então ela questiona: “Você não está torturando aqueles garotos? Por que, Henrique?”

Ele responde: É o meu trabalho, fui designado para ele e o faço.

Ela: Só isso?

Henrique: Você pensa que eu faço isso porque? Porque me dá prazer, porque eu quero essa glória no meu currículo? Olha, tenta entender, esses terroristas, eles se organizam como um grupo de cegos. Ninguém conhece quase nada sobre a organização em que eles atuam. As poucas pessoas que eles conhecem, usam nomes falsos. A tática deles é essa. Ou se tortura logo ou não se avança nas investigações. Essa é a lógica da guerrilha. Se você não tortura, eles vencem. E se você tortura, eles vencem também. Acabam te denunciando como exemplo de barbárie, é uma grande hipocrisia, mas funciona, e como funciona.

Ela: Se isso é verdade, por que a insônia, Henrique?



Henrique – O que é isso companheiro?

Martha Huggins no artigo *Heranças do autoritarismo: reformulação da memória de torturadores e assassinos brasileiros* (2004) descreve as justificativas usadas por torturadores e pelos homens diretamente envolvidos na prática de tortura durante a

ditadura militar. Ela entrevistou vinte e quatro homens que participam dessa prática. A primeira explicação pelo envolvimento da tortura seria o que ela chamou de *repartição de responsabilidade*. Nesse caso, o entrevistado atribui a prática de tortura e assassinato a uma pequena repartição dentro da polícia militar. Ou seja, não era ele que torturava, mas um setor da polícia. Ainda, os entrevistados diziam que a tortura era uma consequência de um mau comportamento de um policial. Nas palavras de um deles: “Foi chocante ... ver pela primeira vez alguém pendurado no ‘pau de arara’ com uma mangueira de água enfiada na boca. Eu não concordava com aquilo, mas estava na sala e os caras estavam (torturando-o)” (HUGGINS, 2004, p.186). Além disso, os entrevistados disseram que o contexto sociocultural pode proporcionar a tal atitude: “Viver num ambiente agressivo afeta você, contamina você pouco a pouco, sem que você perceba” (HUGGINS, 2004, p.186).

Outra causa que Huggins identificou refere-se a vítimas e torturadores ruins. Quando o preso não fala em interrogatório, ele está atraindo para si mesmo a violência. Conforme um entrevistado: “Eram torturados porque eram burros... (Dissemos) que você tinha a oportunidade de falar sem ser torturado, mas você preferiu não falar. Se ela confessasse, continuaria presa, mas sem qualquer tortura” (HUGGINS, 2004, p.187). Para outro: “(A tortura)⁵⁶ é usada em ladrões e assaltantes porque eles são homens ... com lágrimas de crocodilo e às vezes os indícios são tão óbvios e eles negam coisas tão cinicamente que, se um policial que esteja trabalhando com eles não tem um certo equilíbrio, irá espancá-los um pouco (isto é, torturá-lo)” (HUGGINS, 2004, p.187). De outra maneira, a tortura pode ocorrer devido a um comportamento de um torturador desequilibrado ou temporariamente sem controle. Também se aplica a esse caso, “a burrice da juventude”, ou seja, torturadores sem muita experiência prática. Os policiais permanentemente maus eram aqueles que, ou tinham prazer em torturar ou eram viciados em bebidas e outros tipos de drogas (HUGGINS, 2004, p.188).

Enfim, Huggins identificou uma quarta justificativa que ela chamou de *causa justa e a pressão profissional*. Nesse sentido, os perpetradores não eram nem bons e nem maus, eles apenas cumpriam suas funções profissionais. Segundo um entrevistado: “(Esses policiais) não são desequilibrados.... demonstram boa conduta na polícia,

⁵⁶ Grifo da autora

chegam até a aposentadoria e não têm problemas disciplinares. (O fato de torturarem) não significa que sejam monstros” (HUGGINS, 2004, p.190). Por esse argumento, a violência pode ser usada desde que seja uma escolha racionalizada, o torturador não pode estar envolvido emocionalmente. Buscando pensar a construção do personagem Henrique no filme *O que é isso companheiro?*, nos parece que ele torturava devido a “pressões profissionais”.

Nos demais filmes como, por exemplo, o personagem de *Paula, história de um subversiva*, o torturador se deixa levar pela emoção como se ele sentisse muito prazer com aquilo. Henrique é diferente. Quando um dos companheiros de Fernando, personagem de Cabeira, está sendo torturado, Henrique aplica a violência calmamente, como se de fato, estivesse ali só para cumprir um dever. Ainda, nessa mesma cena, o militante que está sendo torturado está pouco ferido. Com esse tipo de construção, Lúcia Murat comenta:

Ao inverter a realidade, humanizando-se a figura do torturador e caricaturando o Jonas, figura-chave do seqüestro, morto em tortura pela repressão, ou seja, quando o torturador vira humano e o torturado um criatura do humano, a dor e a perda que envolvem toda essa discussão se diluem numa abordagem superficial. (MURAT, 2001, pp.153-154)

É patente que no filme de Barreto há uma inversão na caracterização dos personagens. O militante da organização de esquerda armada, o Jonas, é impiedoso, enquanto que o torturador, Henrique, é humanizado. Mas, seria incorreto dizer que o filme é a favor da ditadura militar e, devido a isso, ele tem um posicionamento radicalmente contrário à luta da esquerda. Tanto não é assim que, no final do filme, há uma das cenas mais emotivas: é da partida para o exílio dos quarenta presos políticos trocados pela liberdade do embaixador alemão. A chegada da militante Maria numa cadeira de rodas contradiz a suave tortura que foi mostrada em cena anterior.

E, por fim, gostaríamos de destacar o filme *1972* (José Emílio Rondeau e Ana Maria Bahiana, 2006). Trata-se de um filme para um público juvenil. Os personagens Julia e o jovem apelidado de Snoopy vivem em realidades sociais diferentes, mas acabam se aproximando devido a uma mesma paixão, o rock. Assim, eles se apaixonam e vivem essa história de encontro e desencontro ambientada no ano de 1972. O roteiro não tem nada de original, é uma comédia romântica previsível. Mas, para nosso estudo, é válido destacar o personagem militar, Tião. Tião é um homem de meia idade, vizinho de Snoopy no subúrbio do Rio de Janeiro. Freqüentador de um bar do bairro, ele vive bêbado e mal vestido. Tião quer jogar no jogo do bicho, mas não sabe em quem apostar e pede um palpite para um jovem, Snoopy. A partir da dica do rapaz, Tião ganha e reparte uma parte do prêmio com o novo amigo. A amizade entre os dois cresce ao longo do filme ao ponto de Snoopy pedir conselhos amorosos para Tião. Aos poucos, o ex-militar passa a se vestir melhor e retorna para o trabalho.

Numa cena, Snoopy e dois amigos estão caminhando na rua à noite enquanto dois militantes estão pichando no muro a palavra “liberdade”. Os dois sujeitos chamam Snoopy e seus amigos de “alienados” e vão embora. Um carro da polícia surge e os policiais detêm os jovens achando que foram eles que picharam o muro. Nesse momento, chega Tião e se apresenta como Tenente Coronel do exército e, assim, salva os rapazes de serem presos. É nessa cena que Snoopy fica sabendo que Tião é ex-militar e pede uma explicação. Tião diz que trabalhava para o exército até o dia em que foi ao porão e viu um jovem ser torturado. Ele libertou o militante e entrou na reserva. Depois disso, virou alcoólatra. Trata-se de uma construção muito simplória, até ingênua, mas não deixa de ser um filme que procura separar a figura do torturador do militar. Sendo assim, *1972* humaniza o militar e não o torturador.

3. O militante

No seu livro *O fantasma da revolução*, Ridenti⁵⁷ traça um minucioso perfil da esquerda revolucionária das décadas de 60 e 70 do século XX no Brasil. A magnitude

⁵⁷ Alongamos-nos nestas descrições dos partidos e continuaremos a nos deter neste trabalho, pois os filmes de nosso corpus inúmeras vezes fazem menções a estes partidos ou mesmo os personagens atuam dentro destes órgãos. Portanto, visando uma melhor compreensão posterior, manteremos esta exaustiva tarefa prosseguindo na descrição da trajetória destes partidos após o

dessa tarefa se faz necessária para o estudo da amplitude da resistência dos grupos de esquerda, assim como o mesmo nos auxilia na identificação e caracterização do personagem do estudante de esquerda armada, tão proeminente para o desenvolvimento dessa tese.

Partindo da concepção dos partidos, o autor segue estudando o modo como se estruturavam os grupos da esquerda revolucionária. Ele também analisa as razões e a forma responsáveis pela aniquilação desses grupos na década de 70. Temos em vista que a esquerda era composta, em sua maioria, por estudantes e por profissionais liberais com alguma formação. Em relação à faixa etária, o autor constatou a predominância de militantes com idade inferior a trinta anos.

Na década de 60, o quadro dos partidos políticos de esquerda era composto pelos seguintes núcleos: Partido Comunista Brasileiro (PCB), Ação Popular (AP) e a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP ou ORM-PO).

golpe de 1964. Para os interessados em seu aprofundamento, recomendamos a obra de Marcelo Ridenti *O fantasma da Revolução*.

No livro de Ridenti constam três quadros de análise retirados dos dados da *Pesquisa Brasil Nunca Mais*. O primeiro quadro integra a ocupação profissional conhecida de cada grupo esquerdista que são eles: ALA, ALN, AP, COLINA, CORRENTE, DI-DF, DVP, FALN, FLN, Grupos de 11, MAR, MEL, MNR, Molipo, MR-21, MR-26, MR-8, MRM, PC do B, PCB, PCBR, PCR, POC, POLOP, PORT, PRT, RAN, REDE, VAR, VPR e outros grupos. As ocupações são divididas entre os artistas, autônomos, empregados, empresários, estudantes, funcionários públicos, lavradores, militares de baixa patente, oficiais militares, professores, profissionais liberais ou com formação superior, religiosos, técnicos médios, trabalhadores manuais urbanos e outros. O total de processados judicialmente é de 3.698 participantes com ocupação conhecida e o total incluso com os que não tem a ocupação conhecida é de 4.124 participantes. O segundo quadro abrange as organizações de esquerda no Brasil com reagrupamentos por ocupação processados, anos 60 e 70. Os mesmos grupos de esquerda do quadro anterior são divididos neste em camadas de base, camadas de transição e camadas médias intelectualizadas. As camadas de base são os lavradores, militares de baixa patente e trabalhadores urbanos. O segundo segmento compreende os autônomos, empregados, funcionários públicos, militantes, técnicos médios e outros. E, as camadas média intelectualizadas são os artistas, empresários, estudantes, oficiais militares, professores, profissionais liberais ou com formação superior e religiosos. E, por fim, o terceiro quadro refere-se aos setores da esquerda brasileira, por ocupação e grupos ocupacionais de processados entre os anos de 1964-1974. Os grupos esquerdistas são divididos entre camadas de base – lavradores, militares de baixa patente, trabalhadores manuais urbanos. Camadas de transição: autônomos, empregados, funcionários públicos, militantes, técnicos médios, outros. As camadas médias e altas intelectualizadas estão divididas em artistas, empresários, estudantes e oficiais militares, professores e religiosos. Neste quadro, o total de ocupação conhecida é de 1.897.

Apesar de ilegal, o PCB tinha muito prestígio nos sindicatos, era popular e suas propostas influenciavam o governo federal. Tinha como meta proporcionar para o Brasil uma revolução democrática-burguesa, cujo objetivo era desenvolver forças produtivas capitalistas, principalmente no campo onde, na década de 60, ainda predominava o feudalismo. A esse respeito, era necessário combater o imperialismo que mantinha a relação feudal no país. Nas palavras do autor “os setores feudais dominantes contariam com um forte aliado para manter o atraso relativo da economia, o imperialismo, a quem não interessava o desenvolvimento autônomo da sociedade brasileira” (RIDENTI, 1993, p.25). O desenvolvimento democrático visado pelo PCB se daria pelas formas legais de participação política, processo que resultaria em motivo de divergência para partidos tais como a AP e o POLOP. Este último almejava a implantação do socialismo através da revolta armada. Enquanto que a AP, criada dentro da Juventude Católica (JUC), buscava uma política aos moldes humanistas cristãos, ainda que, em 1964, este segmento já estivesse rompido com a igreja. Lembra Ridenti que ainda existiam, anteriores ao golpe de 64, as Ligas Camponesas lideradas por Francisco Julião, que mais tarde fundou o Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT). As Ligas eram formadas por lavradores, estudantes e trabalhadores, e lutavam pela reforma agrária no Nordeste do país. Ainda em 64, havia os pequenos grupos de esquerda como o Partido Comunista do Brasil (PC do B) – facção originária de uma facção do PCB -, e o Partido Operário Revolucionário – Trotskista (PORT).

A passividade dos partidos de esquerda diante do golpe de 64 implicou inúmeras rupturas dentro dos partidos, em especial, no PCB. Entre 1965-1968, os estudantes que saíram do PCB fundaram as dissidências (DIS) no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro, em São Paulo e na Guanabara, que posteriormente foi chamada de MR-8. Essa perplexidade dos partidos diante dos fatos também ocasionou uma nova orientação para as nascentes esquerdas: era preciso a luta armada. Apoiado nessa crença criam-se nesse período: a Ação Libertadora Nacional (ALN), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), o Partido Comunista Revolucionário (PCR), a Ala Vermelha (ALA), o Movimento Revolucionário Marxista (MRM), o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT), a Vanguarda Popular Revolucionária (VRP) e os Comandos de Libertação Nacional (COLINA). Mais tarde, a partir de uma união da VRP e da COLINA, cria-se a Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR) que sofreu

divisões e originou a VRP reconstituída e a Dissidência da VAR-Palmares (DVP). De acordo com Ridenti, o Movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), o Movimento de Ação Revolucionária (MAR – uma cisão da MNR), a Resistência Armada Nacionalista (RAN), a Frente de Libertação Nacional (FLN), o Movimento Revolucionário 21 de abril (MR-21) e o Movimento Revolucionário 26 de março (MR-26) também integram a lista dos partidos de esquerda em 1964.

No conjunto dos participantes da esquerda armada, pode-se dizer que boa parte era formada por jovens estudantes. Com base nos dados do Projeto “Brasil nunca mais” (BNM)¹², Ridenti encontra um percentual em torno de 30% de participação dos jovens estudantes nos partidos de esquerda no total de 3.698 processados. Nas organizações como a MR-8, POC e PCBR, os índices sobem respectivamente para 51% de 150 com ocupação conhecida, 40,6% de 123 e, 40% de 201 Mas, apesar deste cálculo, o autor acredita que houve uma participação de estudantes nestas organizações superior aos dados da pesquisa. Sua hipótese está pautada, portanto, na forma como os processados foram classificados nos dados. Muitos dos estudantes tinham dupla jornada: estudantes num turno e trabalhadores em outro. Sendo assim, o BNM pode tê-los colocado no quadro dos trabalhadores liberais ao invés de estudantes. Nessa direção podemos

¹² No livro de Ridenti constam três quadros de análise retirados dos dados da *Pesquisa Brasil Nunca Mais*. O primeiro quadro integra a ocupação profissional conhecida de cada grupo esquerdista que são eles: ALA, ALN, AP, COLINA, CORRENTE, DI-DF, DVP, FALN, FLN, Grupos de 11, MAR, MEL, MNR, Molipo, MR-21, MR-26, MR-8, MRM, PC do B, PCB, PCBR, PCR, POC, POLOP, PORT, PRT, RAN, REDE, VAR, VPR e outros grupos. As ocupações são divididas entre os artistas, autônomos, empregados, empresários, estudantes, funcionários públicos, lavradores, militares de baixa patente, oficiais militares, professores, profissionais liberais ou com formação superior, religiosos, técnicos médios, trabalhadores manuais urbanos e outros. O total de processados judicialmente é de 3.698 participantes com ocupação conhecida e o total incluso com os que não tem a ocupação conhecida é de 4. 124 participantes. O segundo quadro abrange as organizações de esquerda no Brasil com reagrupamentos por ocupação processados, anos 60 e 70. Os mesmos grupos de esquerda do quadro anterior são divididos neste em camadas de base, camadas de transição e camadas médias intelectualizadas. As camadas de base são os lavradores, militares de baixa patente e trabalhadores urbanos. O segundo segmento compreende os autônomos, empregados, funcionários públicos, militantes, técnicos médios e outros. E, as camadas média intelectualizadas são os artistas, empresários, estudantes, oficiais militares, professores, profissionais liberais ou com formação superior e religiosos. E, por fim, o terceiro quadro refere-se aos setores da esquerda brasileira, por ocupação e grupos ocupacionais de processados entre os anos de 1964-1974. Os grupos esquerdistas são divididos entre camadas de base – lavradores, militares de baixa patente, trabalhadores manuais urbanos. Camadas de transição: autônomos, empregados, funcionários públicos, militantes, técnicos médios, outros. As camadas médias e altas intelectualizadas estão divididas em artistas, empresários, estudantes e oficiais militares, professores e religiosos. Neste quadro, o total de ocupação conhecida é de 1.897.

entender os resultados da pesquisa referente à faixa etária dos militantes que mostram que 75,33% tinham a idade de ou inferior a 30 anos e apenas 14,1% tinham a idade igual ou acima de 36 anos. Nas organizações como a ALA, COLINA, FALN, MR-8, POC e POLOP, os jovens com idade até 25 anos computaram a porcentagem entre os processados de 60%. Ainda nos afirma Ridenti que 55,7% dos militantes calculados na pesquisa do BNM tinham uma formação de terceiro grau completo ou já frequentaram algum curso universitário. Embora a participação dos jovens estudantes fosse massiva na luta pela resistência, o mesmo não se aplicou na adesão pelos partidos da esquerda anterior ao golpe de 64. O Grupo dos 11, por exemplo, fundado por Leonel Brizola pré-64, contava com um quadro de 60,6% de militantes com idade acima de 36 anos e de 44,7% acima de 41 anos.

A tônica da luta estudantil anterior a 64 girava em torno da reforma universitária, que compreendia o ensino público e gratuito e a participação de co-gestão nas universidades. Estudantes se estruturavam em entidades para organizar suas reivindicações como a UNE. No entanto, em 1964, os militares reprimem a liberdade de expressão desses jovens utilizando como forma a força física, com a repressão e a violência da polícia quanto à restrição institucional. O governo cria a Lei nº 4.464, que tinha como objetivo substituir as entidades acadêmicas já existentes nas universidades pelas criadas e controladas pelo governo. A lei não vingou, mas em 1967, os militares proibem de vez as organizações que não sejam os DAS e os DCEs. Além da expressa repressão, a verba destinada para o ensino decaiu: no período de 1965 a 1968, houve uma queda de 11%. Nessa direção, o orçamento para as universidades federais diminuiu perante um crescimento da procura pelo ensino. Impedidos de protestar pela uma via institucional, os estudantes aderem à luta armada.

Além dos estudantes, o autor observa a adesão à luta armada de uma camada da população que ele nomeou como trabalhadores intelectuais, seriam esses “que se pode supor terem relativos privilégios de acesso à educação, saúde, nível de renda etc”(RIDENTI, 1993, p.149). Esses abarcam o percentual de 57% no total de 1.897 processados, segundo a pesquisa do BNM. Baseados nesses dados, podemos concluir que a maioria dos militantes originava-se de uma classe privilegiada da sociedade brasileira. Entre esses, encontramos os professores que viviam no mesmo âmbito dos

estudantes e compartilhavam com estes a luta pela reforma do ensino. A participação dos professores ficou em torno de 8,6% no total de 3.689.

Ainda nesse grupo dos classificados como profissionais intelectualizados temos os religiosos, profissionais liberais, os empresários, os intelectuais propriamente ditos e os artistas. No total de denunciados pelo regime, apenas 20 eram religiosos constituindo uma participação em torno de 0,5% referente ao total de 3.698.

Outro segmento dos militantes da esquerda, também inclusos na representação dos profissionais intelectualizados, foi definido pelo autor como profissionais liberais ou com formação superior. Esses são os advogados, médicos, engenheiros, agrônomos, políticos, ex-políticos etc., com uma porcentagem em torno de 15% no total de 1.897 dos militantes processados. Os profissionais intelectualizados diferem dos intelectuais propriamente ditos. “Os intelectuais seriam a parte 'criativa' dos trabalhadores intelectuais em geral, 'os produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológicos-culturais', tais como escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certo tipo de professores e estudantes etc” (RIDENTI, 1993, p.159). Normalmente, o nível de cultura e a capacidade de teorização habilita aos intelectuais a assumir postos de liderança na sociedade na qual atuam.

Por fim, o último grupo deste segmento traz os artistas. Solidários aos militantes, alguns abrigaram revolucionários procurados pelo governo e ajudaram a custear a greve de Osasco, mas consta nos dados da pesquisa BNM que apenas 0,9% do total dos 1.897 processados eram artistas.

Concentramo-nos agora no grupo integrante das camadas de base, composto pelos trabalhadores simples: lavradores, militares de baixa patente e trabalhadores manuais urbanos. Não houve pelo BNM uma classificação dos operários, portanto, esse segmento está incluso neste mesmo grupo e possivelmente os operários tenham sido considerados como trabalhadores manuais simples. A presença dos trabalhadores de base é de 16,39% no total de 1.897 processados. O distanciamento dos grupos de esquerda em relação aos operários fez-se notório nos depoimentos dos participantes dos grupos de esquerda coletados pelo autor. O recrutamento dos operários era feito em nível individual e não coletivo o que explica, de certa forma, a pequena participação

direta nos partidos de elementos da classe operária. Isto se deve à mentalidade dos militantes que, em sua maioria, acreditava que depois de instituída a revolução, haveria uma adesão em massa. Após o AI-5, os militantes foram obrigados a viver clandestinamente, marginalizados do meio social. Fato que os afastou ainda mais da realidade operária.

No que concerne às revoltas geradas pelos militares de baixa patente temos o seu registro anterior ao golpe de 64. Em 1961, por exemplo, os sargentos oriundos do Rio Grande do Sul e do Distrito Federal lutaram a favor da posse do João Goulart. Por outras razões, surgiram outros manifestos contra o governo, devido à situação precária na qual estavam imersos os militares subalternos. Nesse contexto, eles visavam o aumento dos salários, uma maior participação política com o direito do voto no poder legislativo e o fim das severas punições corretivas dentro das instituições militares. Depois do golpe, esses rebeldes foram perseguidos e expulsos dos estabelecimentos oficiais, resultando, ainda em 1964, em 803 casos de desligamento imediato dos serviços militares. Desses, apenas 125 aderiram à luta armada, correspondendo uma porcentagem de 2,6% do total de 3.698.

No cinema, identificamos que a maioria dos personagens de esquerda armada é condizente ao estudo de Ridenti, Eles são jovens de classe média e universitários. Em *Batismo de sangue*, verificamos a participação na militância de religiosos como frei Beto e frei Tito. E assim poderíamos enumerar uma série de características que entrecruzam a representação fílmica ao perfil do militante estudado por Ridenti.

No conjunto, boa parte dos grupos de esquerda convergia para a mesma estratégia de revolução. O PCB, desde o VI Congresso da III Internacional Comunista, propunha uma revolução em duas etapas: a fase burguesa e a revolução do proletariado. A primeira, concentrava-se na evolução do capitalismo com a eliminação do sistema feudal e do imperialismo. A segunda seria a tomada de poder pelo proletariado quando a economia já estivesse desenvolvida. Percebe-se que os projetos revolucionários de todos os grupos surgidos depois de 64 gravitavam em torno das propostas do PCB, salvo algumas pequenas diferenças, que entre as quais a crença na revolução daria-se pela luta armada. A ALN, de Marighella, além da opção pela luta armada, acreditava que não seria a burguesia que iria modernizar o país, mas uma classe de trabalhadores e

camponeses. Grupos como VPR, VAR-Palmares, POC e MR-8, por exemplo, também queriam abolir o feudalismo e o imperialismo e fazer uma revolução socialista no primeiro ato, eliminando a fase burguesa. Mas para eliminar a fase burguesa, era necessário que o capitalismo brasileiro se desenvolvesse do mesmo modo, seja nas mãos dos burgueses, seja na mão do estado. Portanto, mesmo os partidos que em teoria se opunham às etapas evolucionistas do PCB, ainda não haviam formulado uma proposta realmente distinta.

De acordo com Furtado (1968), a indústria dos países subdesenvolvidos até 1968 dependia para o seu desenvolvimento de fatores externos como a crise de 1929 e a Segunda Guerra Mundial. Era necessária para a mudança significativa dessa relação de dependência uma política planejada e orientada por um estado forte e coeso. Mas, o comprometimento da burguesia com o capital internacional interditava as mudanças sociais, então não havia outra saída além da implantação de um estado forte através da revolução socialista, cujo estado poderia modernizar as regiões mais precárias instituindo a reforma agrária e implantando novos focos de industrialização visando proporcionar um desenvolvimento mais homogêneo ao longo do território nacional.

Como vimos, a necessidade da revolução socialista era um objetivo partilhado por todos os partidos de esquerda. Alguns, como o PC do B e a AP, pensavam que a revolução deveria iniciar no campo e tinham como modelo os escritos de Che Guevara e Mao Tsé Tung. A DI-RJ (MR-8) inspirou-se no livro de Régis Debray *Revolução na revolução* e tal como propõe o autor, organizaram-se em focos de guerrilhas. Por sua vez, a ALA apoiou-se na Revolução Chinesa. Em suma, essas teorias auxiliavam os grupos a se organizarem e a formar uma estratégia de combate. No entanto, a vida clandestina e o isolamento que ela produz dificultaram tanto o convívio social como a própria comunicação entre os militantes de diferentes aparelhos. Assim, a luta armada no campo permaneceu como um ideal nunca realizado, “jamais chegaram senão a esboçar o início da guerrilha rural, e acabaram enredadas na prática de ações armadas, como assaltos e seqüestros, que atraíram sobre ela o peso da repressão da cidade” (RIDENTI, 1993, p.56).

É importante ressaltar que o projeto de luta armada no Brasil não nasceu com a ditadura, mas é anterior ao golpe de 64. Ridenti encontra vestígios desse tipo de

aspiração nos grupos ligados às Ligas Camponesas e à POLOP. Portanto, a repressão da ditadura militar não foi o único fator responsável pela formação de partidos socialistas na época. Contudo, da maneira como transcorreu a história, nos parece que o socialismo seria uma reação direta ao golpe militar, exercendo, desse modo, o papel principal no imaginário coletivo de resistência ao regime. Ainda, é plausível afirmar que os partidos de esquerda não lutavam pela democratização do país, mas pela implantação do socialismo⁵⁸.

Sumariamente, os personagens da esquerda armada nos filmes dialogam com o perfil descrito aqui. Para efeito de esquematização, propomos três categorias de análise: subjetividade, o fanático e o herói.

3.1 Subjetividade

A subjetividade da esquerda aparece de duas formas: ética com os companheiros e a construção da identidade.

Batismo de sangue, por exemplo, conta a história de frades que ajudaram organizações da esquerda armada. São eles: Tito, Betto, Fernando, Oswaldo e Ivo. Com exceção de Oswaldo, que viaja para França, os frades são presos. Os investigadores, primeiro, torturam Fernando e Ivo para descobrir o paradeiro de Marighella. Fernando trabalha na livraria Duas Cidades e é de lá que ele recebe os telefonemas que o colocam em contato com o líder da ALN. No filme, Fernando acaba cedendo à pressão da polícia, depois de ser torturado informa aos investigadores que Marighella costuma ligar para ele usando o código: “Ernesto vai a gráfica hoje”. Assim, a polícia arma uma emboscada para matar o Marighella. Mas, mesmo o filme sugerindo que os policiais já tinham as informações sobre Marighella, Fernando⁵⁹ se culpa por ter denunciado o líder

⁵⁸ Ver mais sobre isso em GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987, pp.12-93. E em REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro – Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

⁵⁹ No documentário de Sílvio Tandler, *Marighella – Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001), há um depoimento do Frei Fernando de Brito. Nesse filme, Frei Fernando diz que “não sou um mártir”, ele não suportou a tortura, então contou sobre Marighella, mas ele afirma que outras pessoas já haviam falado antes, pois a polícia já sabia.

da ALN. No livro de Frei Betto, *Batismo de sangue*, que inspirou o filme, há grande ênfase para esse episódio. É notório o esforço que Frei Betto faz para inocentar Frei Fernando, sugerindo que tinha um agente duplo na ALN ou havia uma participação da CIA na captura de Marighella.

Num primeiro momento *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998) parece ser filme sobre a vingança. Quatro amigos, nos dias atuais, resolvem pescar numa cidade do interior de São Paulo. Logo, um deles revela que eles não estão ali por acaso: ele descobriu que o homem que os torturou durante a ditadura mora na redondeza. Assim, ele planeja vingança e conta com a ajuda dos três amigos. No entanto, ocorre uma virada na narrativa: o torturador diz que só foi possível chegar a ele porque um de seus amigos o denunciou no passado. Inconformado com a traição, Miguel, personagem principal, atira em um dos amigos convencido de que ele o denunciou.

Em síntese, essa questão de delatar ou não os companheiros durante as sessões de tortura apresenta-se nos filmes como uma questão delicada. Frei Tito foi torturado ininterruptamente durante três dias, porque ele não revelou nenhuma informação sobre os companheiros. Em *Cabra-cega*, uma militante também é barbaramente torturada, mas ela não entrega ninguém. Fato que fez o protagonista comentar: “Estou orgulhoso de você, aliás, todo mundo está orgulhoso”. Stuart foi morto porque não quis falar sobre o lugar em que estava Lamarca. Patrícia, personagem de *O bom burguês*, se atira na frente de um ônibus para não denunciar o irmão. Assim, temos diversos exemplos. Mas, quando um militante acaba entregando um companheiro, depois de barbaramente torturado, os personagens não o recriminam exceto em *Ações entre amigos*.

Em relação à identidade, temos, por exemplo, as narrativas *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006) e *Cabra-cega* (Toni Ventura, 2005). Como o título sugere, o filme é sobre sonhos e desejos, mais especificamente, sobre os desejos dos personagens. Cristina/Clara é uma estudante universitária que se apaixona por Saulo, seu professor. Ele é militante da esquerda armada que, no início dos anos de 1970, compreende que, para sua segurança, é necessário viver na clandestinidade. Cristiana decide o acompanhá-lo e recebe o nome de Clara. Ela fica escondida em um apartamento, enquanto Saulo só aparece de vez em quando, pois ele precisa trabalhar para a organização. O enredo ganha mais dramaticidade quando um militante é ferido e precisa

ficar aos cuidados de Cristina. O sujeito usa uma máscara por uma questão de segurança, ele não pode ser identificado. A partir desse encontro, o filme retrata um triângulo amoroso.



Sonhos e desejos

A protagonista escreve cartas para Clara, que no final da película, a narrativa revela se tratar da mesma pessoa. Nesses escritos, ela descreve seu amadurecimento em nível pessoal, seu envolvimento no triângulo amoroso e narra os motivos que a levaram àquele lugar: desejo de mudar. Como se percebe aqui, os sonhos da esquerda armada são representados por discursos apaixonados que se misturam a buscas pessoais.

Cristina ouve uma conversa entre o mascarado e Saulo, eles lembram com alegria o dia em que picharam “abaixo a ditadura” em alguns muros da cidade. Ela procura essa emoção, esse perigo quando sai sozinha para pichar muros da cidade. Mesmo Saulo fica ofegante quando participa de uma ação que recupera uns dos companheiros que estava sendo transportado pelo carro da polícia. Aventura parece ser a palavra de ordem dessa película, seja no roubo de armas de uma delegacia, seja pichando um muro, seja no amor. Os personagens estão na busca de si mesmos.

Esse filme trabalha com encobrimentos, primeiro do rosto do mascarado e, depois, as ações secretas da organização que Cristina não pode participar. Segundo Saulo, ela não teve treinamento adequado. Mas tudo parte-se de uma inspiração real da história, assim legitima os créditos iniciais do filme que diz que no princípio dos anos

de 1970, os grupos de esquerda armada já estavam derrotados pelo governo, então era preciso fazer a revolução no campo, em Araguaya. De fato, essa informação é verdadeira e ela reforça a autenticidade subjetiva dos personagens, assim como os mistérios encobertos da trama, que nada mais são do que a própria identidade dos protagonistas.

Num terceiro exemplo, *Cabra cega* é sobre a história de Thiago e Rosa. Thiago é abrigado no apartamento de um simpatizante da organização. Rosa, como disfarce, trabalha num armazém durante o dia e, a noite, tem como tarefa cuidar de Thiago que foi ferido por uma bala em uma ação. Thiago passa o dia inteiro no apartamento sem pode sair para a rua. Assim, o filme mostra através desse personagem, a dificuldade que é para um ser humano ficar preso em domicílio. Ao contrário das narrativas mais ingênuas como, por exemplo, *O bom burguês*, Thiago tem todos os cuidados com a segurança, por exemplo, ele não caminha pela cozinha até colocarem cortinas.

O que passamos a entender com esse filme é a dificuldade de ficar escondido por tempo indeterminado do governo. Sob esse aspecto, a narrativa constrói muito bem as cenas de tédio. Thiago abre e fecha a torneira do banheiro e em pouco tempo, ele veste-se com uma camisa desbotada, seus cabelos ficam sujos, compridos e ele fuma o tempo inteiro. O quarto também fica cada vez mais bagunçado. Além disso, no início, ele é grosseiro com Rosa. Mas seu envolvimento amoroso com ela adoça a sua personalidade.

Noutra direção, *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010) através do protagonista, Boni, Nascimento ilustra a vida no exílio. Boni mora com a irmã e o cunhado, tem uma namorada, faz faculdade e é um bom aluno. No entanto, ele decide entrar para a organização VPR do Rio Grande do Sul, pois, como diz para o cunhado, ele não quer fazer como todo mundo que trabalha, cuida das crianças, viaja uma vez ao ano de férias e finge que não está vendo nada, “nada acontece no Brasil”. Nessa mesma cena, a irmã dele entra na sala e avisa que o pai deles depositou a mesada do mês. O cunhado ri.

Portanto, além do exílio, a narrativa enfatiza a questão da identidade: para entrar na luta armada, Boni abre mão de seus valores burgueses. De resto, o filme trabalha com as mesmas questões já apresentadas em obras anteriores. Boni picha num muro: “Abaixo a ditadura”. Eles assaltam um banco para conseguir dinheiro para a

organização, nessa cena, Boni diz: “Isso é uma desapropriação bancária em nome da causa revolucionária”. Ele é preso e torturado. Numa das cenas de tortura, os policiais chamam um médico para examiná-lo. Um dos torturadores diz que tem família, mas a vida privada desse sujeito não é mostrada. Boni é mantido preso até o seqüestro do embaixador suíço, quando é libertado por ter seu nome incluído na lista dos presos políticos, depois disso ele vai para o exílio.

Ele e a namorada transitam por diversos países, passando pelo Chile, Argélia e França. No exílio, ele consegue se comunicar com sua família através de mensagens levadas por jornalistas que viajam para o exterior para cobrir jogos de futebol. Boni participa do Comitê de Anistia e retorna para o Brasil depois da abertura política. Em suma, *Em teu nome* é um filme sério, mas que não se propõe trabalhar mais dramaticamente com a subjetividade do personagem no exílio.

No conjunto dos filmes que vimos até aqui, percebemos que alguns pontos são constantemente retomados: o cotidiano dentro dos aparelhos, a vida no exílio⁶⁰, o dia a dia na prisão, diretórios acadêmicos, cenas de suicídio e outra presença forte nesses filmes é a Música Popular Brasileira (MPB). Em relação ao suicídio, convém nos determos um pouco nesse assunto. Quatro filmes mostram personagens tirando a própria vida, são eles: *O bom burguês*, *Lamarca*, *Batismo de sangue* e *Em teu nome*. Em *O bom burguês*, a irmã de Lucas prefere se jogar diante de um ônibus a denunciar o irmão. Clara, namorada de Lamarca e militante, se dá um tiro na cabeça para não ser presa e torturada pela polícia. Frei Tito, depois de barbaramente torturado, perde a sanidade e se enforca. E, por fim, uma militante que lutou ao lado de Boni se joga de um prédio. Ela também não suportou as marcas deixadas pela tortura. Ainda é importante comentar outra característica em comum: *Pra frente Brasil, O que é isso companheiro*⁶¹, *Batismo de sangue*⁶², *Cabra cega* e *Quase dois irmãos*⁶³ e *Em teu nome*⁶⁴ usam créditos iniciais explicando o contexto do filme.

⁶⁰ Os filmes que mostram com mais veemência a vida no exílio são *Batismo de sangue* e *Em teu nome*.

⁶¹ “Em 1964, o governo democrático brasileiro é deposto por um golpe militar. Em dezembro de 1968, a junta militar que governa o Brasil decreta o Ato Institucional número cinco pondo fim à liberdade de imprensa e a todos os direitos do cidadão”.

Ainda buscando pensar a subjetividade, gostaríamos de retornarmos aos filmes do Cinema Novo para estabelecer um paralelo com os filmes produzidos pós 1979, pois é através do militante que se torna possível esse diálogo.

3.1.1 *O desafio: o testemunho do inconformismo*

Começamos com o filme *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). No capítulo dois fizemos algumas afirmações: primeiro, dissemos que a obra de Saraceni retrata o golpe de 1964 e que nenhuma outra narrativa conseguiu retomar esse tema com tanta eficiência. De fato, os dias que sucederam a primeiro de abril de 1964 precisavam ser compreendidos, desse modo, o personagem Marcelo é a essência dessa angústia que permeou a época. Portanto, realmente, não identificamos no restante do corpus uma construção subjetiva sobre o mesmo tema.

Também comparamos o filme de Saraceni ao de Rezende, *Zuzu Angel*. Como já afirmamos anteriormente, *Zuzu Angel* se estrutura como um filme convencional. É patente que a obra de Rezende é mais fechada do que a de Saraceni no sentido de que de *Zuzu Angel* conduz o espectador para um único ponto de vista. No entanto, ele ainda é um filme digno, bem estruturado que tem como sua principal qualidade a força dramática da personagem principal. Portanto, é através da sensibilidade e das emoções que o filme educa, logo, ele se torna um filme didático.

O terceiro ponto refere-se ao testemunho. Não há dúvida de que *O desafio* é o testemunho do início dos anos de 1960, mas seria ilegítimo dizer que os filmes

⁶² “Entre 1964 e 1985, o Brasil viveu sob uma ditadura. As liberdades democráticas foram suprimidas e toda oposição no regime militar era reprimida com violência. Os agentes da repressão, militares e policiais não tinham limites: em nome da ‘segurança nacional’ (grifo do filme) tudo era permitido”.

⁶³ “Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assalto a banco estavam submetidos a Lei de Segurança Nacional cumprindo pena nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos”.

⁶⁴ “No início dos anos 70, a América Latina vivia um período dominado por ditaduras militares. No Brasil, o governo eleito foi deposto pelo golpe militar de 1964. Em 1970, durante o governo do general Médici, o congresso foi fechado e a ditadura ganhava sua força máxima.

A sociedade se organizava e resistia das mais variadas maneiras. Alguns grupos políticos optaram pela luta armada para enfrentar o regime ...”

posteriores a 1979 também não retratam a imagem do seu tempo. Todas as obras, cada qual a sua maneira, é um testemunho de como a sociedade brasileira está dialogando com um seu passado, com a ditadura. Ou seja, em 1965, ano de estréia de *O desafio*, havia uma necessidade entre os intelectuais de compreender as circunstâncias sociais e políticas no Brasil que permitiram o golpe militar. Atualmente, as questões são outras. É patente nos discursos acadêmicos e nas memórias um conflito sobre o entendimento do papel da esquerda na resistência a ditadura. Assim, os discursos se dividem entre três possibilidades.

Conforme Reis Filho (1997, pp.33-46) a memória dos anos de 1960, ao contrário do que pensa o senso comum, não é objetiva, clara e simplificada. “Segundo esta maneira de ver, em contraste com o futuro, vivo e irrequieto, sempre aberto à imaginação e à ação humanas, o passado, exatamente por ter já *passado*⁶⁵, estaria morto e quieto, prestando-se à análise calma dos cientistas, como um cadáver petrificado na morgue” (REIS FILHO, 1997, p.32). Valorizando essas instâncias, Reis analisa a bibliografia disponível sobre a ditadura militar englobando os autores mais emblemáticos sobre o tema. A partir desse estudo, o autor identifica as principais versões do movimento revolucionário da esquerda. Começamos pela primeira versão.

Para ele, o discurso mais difundido é de que a esquerda era constituída por jovens cheios de ilusão que beiravam o limite da irresponsabilidade. O projeto revolucionário era bem intencionado, mas ingênuo. Conforme Reis:

Uma fulguração, cheia de luz e de alegria, com contrapontos trágicos, muita ingenuidade, vontade pura, puros desejos, ilusões. Diante do profissionalismo da ditadura, o que restava àqueles jovens? *Ferraram-se*⁶⁶. Mas demos boas risadas. Afinal, o importante é manter o bom humor (REIS FILHO, 1997, p.34).

⁶⁵ Grifo do autor.

⁶⁶ Grifo do autor.

Como é de se imaginar, Reis está se referendo no estudo acima aos livros *O que é isso companheiro?* e *1968, o ano que não terminou*, respectivamente de Fernando Gabeira e Zuenir Ventura. Para o autor, o uso do humor nesses livros é uma forma de “avivar a memória para conciliar”. Em outras palavras, num país democrático, após vinte e um anos de ditadura militar, seria difícil relembrar esses anos sem remorso. Daí a necessidade do humor, uma boa estratégia para lidar com a dor. Nesse mesmo caminho, de acordo com Reis, a Fundação Roberto Marinho e o jornal **O Globo**, que durante anos combateram o comunismo, hoje trabalham para a memória da esquerda brasileira promovendo debates e pesquisas sobre o assunto.

Nesta sinfonia, os anos 60 terão sido anos vibrantes, mas loucos, e mesmo psicóticos, como chegou a afirmar um roteirista. Sobre eles deve cair um manto de compreensão e de boa vontade. Não é isso o que de melhor podemos dar aos meninos rebeldes dos anos 60? Quanto aos mortos, um cheque de R\$ 150 mil, e temos a conversa resolvida: arquiva-se. Anistia para esta dor (REIS, 1997, p.37).

Numa segunda perspectiva, Reis descreve as teorias de Jacob Gorender e Marcelo Ridenti. Esses autores buscam recuperar a memória dos vencidos, os militantes, por isso narram a trajetória da esquerda a partir do cerco do governo militar até o aniquilamento das organizações. Sublinha Reis que “os autores não pretendem uma condição de neutralidade. Tomam partido e evidenciam de onde estão partindo e com que hipóteses estão lidando” (REIS FILHO, 1997, p.38). Assim, ele lembra que Gorender foi militante nos anos 60 e Ridenti teve influências da esquerda na sua formação.

Através dos estudos de Ridenti e Gorender, Reis observa que, apesar das organizações terem planejado um programa socialista, na prática, eles “não fizeram mais do que resistir” (REIS FILHO, 1997, p.39). Talvez daí resulte o conflito na interpretação de filmes como *Pra frente Brasil*. Os movimentos revolucionários dos

anos de 1960, de fato, foram a resistência contra a ditadura. “Acuados pelo regime existente, sem opções, apenas a resistência era possível” (REIS FILHO, 1997, p.39). Sendo assim, é natural associar as imagens dos militantes à oposição do regime e por essa razão, nos filmes, os personagens se uniam a eles. “Terrorista aqui é a ditadura, que invade as casas sem mandato judicial, prende e mata sem contemplações, e define a tortura como política de Estado” (REIS FILHO, 1997, p.39). Assim, Reis define os livros de Ridenti e Gorender como a trajetória de pessoas que lutaram contra a ditadura. Enfatiza o autor que não se trata mais do retrato de meninos ingênuos.

E, por fim, uma terceira versão que Reis adota na sua obra *A revolução faltou ao encontro*, onde afirma que “as organizações comunistas aparecem como uma contra elite, alternativa, que parte ao assalto do poder político” (REIS FILHO, 1997, p.40). Ou seja, havia pessoas que lutavam pela tomada do poder político antes da revolução de 1964, dessa forma, Reis lembra de uma possível vitória revolucionária no Rio Grande do Sul, Cuba, Revolução Cultural na China e movimentos sociais na Europa que influenciaram esses dissidentes: “Neste quadro, os revolucionários não resistem, atacam” (REIS FILHO, 1997, p.41).

Tendo por alicerce essas análises de Reis, podemos identificar nos filmes que o personagem do militante oscila entre o ingênuo, fanático e heróico. Logo, esses protagonistas são retratados ou como pessoas que heroicamente lutaram contra a ditadura militar ou como jovens que tinham a boa intenção de lutar pela resistência, mas eram muito ingênuos. E, ainda, numa terceira versão, os militantes são mostrados como homens que lutavam pelo socialismo anteriormente ao golpe militar. Dessa maneira, as três versões são o testemunho de uma sociedade democrática que ainda não sabe se relacionar com um passado político autoritário. É evidente que algumas obras são esteticamente melhores do que outras, logo, a tendência é que, com o tempo, as melhores sejam canonizadas, assim como ocorreu com *O desafio*.

Ainda fazendo um paralelo com o filme de Saraceni, Marcelo pensava que não se podia conciliar amor e guerra. Curiosamente, em todas as narrativas do corpus, inclusive no filme de Saraceni, há casos de amor ou entre militantes ou entre militantes e cidadãos comuns.

E, por fim, afirmamos que *O desafio* tratava-se de uma obra intimista. Marcelo não é uma caricatura e sua angústia é tomada pela própria forma do filme. Com um olhar contemporâneo, podemos compreender que a subjetividade do militante da esquerda armada ainda é mostrada nos filmes. Viver em aparelhos, sobreviver a presídios, morar no exílio e renunciar a toda uma formação de identidade pequeno burguês não são tarefas fáceis. Assim, podemos verificar que a subjetividade do militante da esquerda ainda é tema recorrente nos filmes longa metragem brasileiros e, foi a partir dessa compreensão, que foi possível identificar a atualização da subjetividade para as questões mais contemporâneas.

Enfim, passamos para nossa segunda categoria: o fanático.

3.2 *O fanático*

Se a tortura nos filmes é representada através de todo um sistema repressivo que envolve desde os grampos nos aparelhos até os porões do DOPs, passando pela censura de imprensa, com a militância da esquerda armada não é diferente. O endurecimento desses personagens é mostrado através de cenas como: os seqüestros de embaixadores (americano, alemão e suíço)⁶⁷, assaltos a banco resultando na morte de um policial após troca de tiros e repressão entre os companheiros dentro dos aparelhos.

No filme *O que é isso companheiro?*, os amigos Fernando e Cesar decidem entrar para a luta armada. Eles passam por um processo de seleção dentro da organização. Todos os candidatos precisam ficar de pé olhando para uma parede enquanto a personagem Maria fala sobre o MR-8. Eles não podem olhar para ela até serem selecionados e, nessa cena, através de um espelho, Fernando consegue ver o reflexo de seu rosto. Ele é fortemente repreendido por isso. Dessa forma, o filme retrata a personalidade de Maria como uma militante rígida, pouco flexível. Num treinamento de tiros, ela veste-se com roupas militares e é severa no tratamento com os companheiros. Para realizar o seqüestro do embaixador americano, chega à organização Jonas, militante da ALN, um homem ainda mais impetuoso que Maria.

⁶⁷ Não aparece em nenhum dos filmes longa metragem de ficção aqui analisados o seqüestro do Consul japonês.



O que é isso companheiro

Conforme Ridenti (1997, p.27), “antes do filme li algumas entrevistas do seu diretor, que expressava algumas intenções pertinentes, sobretudo as de fugir de estereótipos e de evitar o maniqueísmo de apresentar uma história de mocinhos (guerrilheiros) contra bandidos (a ditadura)”. No entanto, salvo o final da história que retrata a chegada de Maria no aeroporto em cadeiras de rodas, Barreto, na maior parte do filme, ao invés de fugir do maniqueísmo, inverteu os papéis: o mocinho tornou-se o torturador (Henrique) e o bandido, o militante (Jonas). Outra questão do filme vista como um problema pela crítica foi o uso dos nomes verídicos de militantes da esquerda. De acordo com Helena Salem:

Pode-se argumentar que o filme é obra de ficção, apenas uma adaptação livre da obra (*O que é isso companheiro?*, Fernando Gabeira) e, como tal, tem toda a liberdade de inventar. Mas, por outro lado, quando se utiliza os nomes verdadeiros de alguns personagens – do Jonas, do militante Toledo (Nélson Dantas) e do próprio Fernando Gabeira (procurando-se inclusive a semelhança física com ele) -, quando se localiza e data o fato ocorrido, o argumento da ficção se esvazia. Essas pessoas e acontecimentos assim nomeados existiram, logo algum

compromisso com a verdade histórica deve haver (SALEM, 1997, pp.48-49).

Como se pode intuir na análise de Salem, um filme inspirado em fatos históricos torna-se uma fonte de memória coletiva. Daí reside à preocupação dos teóricos em estudar o filme de Bruno Barreto. Numa entrevista concedida a Helena Salem, Reis complementa essa visão:

Aquela história dos meninos voltados de cara para a parede (enquanto a militante Maria fala com eles) nunca existiu. Os autores do filme deram uma demonstração de preguiça intelectual muito grande, porque se eles tivessem feito uma pesquisa séria, teriam podido retratar – até porque não faltam aspectos caricaturais naquele momento – aspectos engraçados, pitorescos, e poderiam fazer um bom filme. Mas eles devem ter feito uma pesquisa miserável, muito rápida. De sorte que eles se permitem apresentar uma truculência dos guerrilheiros urbanos que não se sustenta e é uma injustiça à época, não é um retrato da época. Havia entre nós pessoas intratáveis, sectárias, mas de forma nenhuma chegava àquele ponto caricatural que o filme apresenta (REIS REIS, 1997, p.85).



O que é isso companheiro

Sobre os personagens, Paulo Moreira Leite comenta:

Existe um defeito comum aos atores do filme, mas não se sabe se a falha é deles mesmos ou dos personagens originais, ou até mesmo fruto de uma cisma do cinema nacional com a esquerda brasileira. Como já acontecia em *Lamarca*, de Sérgio Rezende, todos os personagens de esquerda parecem sempre um pouco mais nervosos do que o necessário, gritam muito – como se aquilo que fazem tivesse obrigatoriamente um quê de artificial, de postiço, quem sabe neurótico. Fica-se com a sensação de que até para pedir um copo d'água o pessoal tem de fazer discurso e agradecer com palavra de ordem (LEITE, 1997, p.54).

Os três autores nos trazem comentários oportunos para o estudo em questão. Salem e Reis nos falam sobre o endurecimento do personagem Jonas e como através desse processo, Barreto buscou a caracterização de um militante fanático. Por outro lado, Leite observou como os excessos da personificação dos militantes em geral os tornam artificiais. É sabido que o cinema convencional estrutura cenas para que o espectador ria no momento engraçado, chore num instante triste e sinta medo, nos planos de suspense. Assim como é necessário, para fins de dramatização, que haja um processo de projeção no personagem. Recorrer ao artificialismo enfraquece a proposta, porque a caricatura não permite uma identificação. Portanto, além do estereótipo, Barreto concede uma lucidez para o personagem de Gabeira, já existente no livro, que reforça ainda mais a caricatura dos demais. “Ao transformar o personagem de Fernando Gabeira (Pedro Cardoso) no herói do filme, lhe é atribuído um espírito crítico em relação aos demais que ele, como os outros militantes que atuavam nos vários grupos da esquerda e da luta armada, estava longe de ter nos anos 60” (SALEM, 1997, p.48), completa Salem. De um modo geral, não só *O que é isso companheiro?*, mas em outros filmes do corpus ao contrapor um personagem mais lúcido com os demais, caracteriza a ingenuidade, pois se uma pessoa foi capaz de avaliar criticamente o momento social presente, os guerrilheiros também poderiam ter feito o mesmo.

Fernando sai para comprar pizza e encontra um amigo por acaso. O sujeito trabalha como ator e eles estão na frente do Teatro.

Fernando: Como você se sente no século XIX?

Amigo: Mais próximo da realidade que você. Ibsen tem mais estilo que esse seu teatro de horror. Sequestrar embaixador é atirar em soldado que carrega bandeira branca, Fernando.

Fernando: Não seja tão dramático.

Amigo: Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura. Parecem distantes, mas na verdade estão bem próximos.

Fernando: Vou te dizer uma coisa. Um dia, quando contarem a história de nosso tempo, todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas para lutar contra a ditadura. Isso é importante, muito mais que você pensa. Nem todo mundo se escondeu numa casa de bonecas.

Se essa é a visão de Barreto, ela não está clara no filme. Em fontes históricas⁶⁸, o seqüestro do embaixador americano, Charles Burke Elbrick, ocorreu num momento de crise do governo militar em 1969. O presidente Costa e Silva estava gravemente doente devido a uma trombose cerebral e a presidência, havia sido assumida por uma junta de três militares. Houve uma conspiração impedindo que o vice presidente, Pedro Aleixo, não fosse empossado no cargo.

Nesse contexto de instabilidade, os militantes da MR8 e da ALN pediam a libertação de quinze prisioneiros políticos, a publicação de um manifesto escrito por Franklin Martins em toda a imprensa e a segurança de que os presos libertados seriam levados para o exterior. O governo tinha 48 horas para se manifestar publicamente.

⁶⁸ Ver mais sobre isso em GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987. E, GASPARI, Elio. *A ditadura Escancarada*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp.69-100.

No dia 2 de setembro chegavam ao Rio de Janeiro os militantes da ALN: Virgílio Gomes da Silva, Câmara Ferreira, Manoel Cyrilo de Oliveira e Paulo de Tarso Venceslau. Assim, eles se juntaram aos guerrilheiros: Cláudio Torres da Silva, Franklin de Souza Martins, Cid Queirós Benjamin, João Lopes Salgado, Vera Sílvia Magalhães, Paulo de Tarso Venceslau, Sérgio Rubens de Araújo Torres e José Sebastião Rios de Moura. “Exceto os quatro últimos, os demais entraram à tardinha de 4 de setembro no aparelho em companhia de Burke Elbrick” (GORENDER, 1987, p.168). Na casa onde levaram o embaixador residia Fernando Gabeira. Ela ficava localizada na Rua Barão de Petrópolis.

A polícia política brasileira não demorou muito para descobrir o paradeiro do embaixador, mas foi prudente e não invadiu a casa para preservar a vida do diplomata americano. O manifesto foi divulgado na imprensa no dia 5 de setembro e os presos embarcaram no avião, rumo ao México, no dia 6 de setembro. No dia seguinte, o embaixador foi posto em liberdade.

Como uma ou outra liberdade artística, esses detalhes são mostrados no filme. Agora, nos é oportuno estudar a representação da violência no personagem Jonas, pois é ela que permite fazer um paralelo com o segundo filme do Cinema Novo: *Terra em transe*.

3.2.1 Violência em transe

Para dirigir tal análise recorreremos ao que havíamos estudado com *Terra em transe*. Portanto, relembremos que num primeiro momento, nosso pressuposto era de que esses filmes realizados posteriormente à censura, ao tentarem retratar didaticamente a ditadura, acabavam recorrendo a um tipo de cinema convencional que os tornavam muito parecidos uns com os outros. Dentro desse panorama, encontramos filmes produzidos desde 1964 até a data presente, incluindo, desse modo, uma grande variedade autoral. Filmes contemporâneos à ditadura militar precisavam utilizar-se da alegoria para representar o governo, como estratégia para driblar a censura. Após a promulgação da Lei da Anistia, os cineastas tiveram mais liberdade para falar abertamente sobre o assunto, no entanto, conforme Oricchio:

Alguns filmes como *O que é isso, companheiro*, *Lamarca* e *Ação entre amigos* ensaiam o revisionismo do período, mas em graus diferentes, sua tendência está mais para esvaziar de conteúdo a experiência armada revolucionária do que para tentar entendê-la à luz de um novo momento histórico, o que seria mais interessante (2003, p.119).

Portanto, estávamos de acordo com a citação acima de Oricchio quando ele diz que alguns filmes mais atuais, ao invés de realizar um resgate da memória do governo militar, acabavam esvaziando o seu conteúdo histórico. Nessa direção, acreditávamos que uma estética mais convencional e a repetição das mesmas cenas, mais do que enfraquecer o discurso histórico sobre a ditadura, acabariam excluindo das narrativas qualquer possibilidade de teor político. E, a nosso ver, como testemunho, o cinema sobre a ditadura militar precisaria ser político para sensibilizar a população.

Terra em transe é um filme pensado para ser político. Hoje, no Brasil, temos uma variedade de filmes que mostram os problemas sociais do país. Os filmes sobre a ditadura, ao mostrarem a tortura, cremos que eles estão contribuindo politicamente para a formação da memória coletiva. No Cinema Novo, a estética da fome era a própria maneira de se fazer cinema, assim os “erros” eram a marca do subdesenvolvimento. A violência e o inconformismo de Glauber Rocha já foram merecidamente canonizados, mas isso não anula as propostas mais recentes. Lembramos que, para retratar a ditadura, o Cinema Novo não precisava contar uma história, o contexto político era daquele momento, então, para ser didático, os cineastas investiam na estética. Produziam obras que rompessem com o convencional para causar desconforto ao espectador. Desse modo, valorizando os diferentes contextos, *Pra frente Brasil*, *Extremos do prazer*, *O beijo da mulher aranha*, *Zuzu Angel*, *O ano em que meus pais saíram de férias*, *Quase dois irmãos*, para citar alguns exemplos, ajudam a refletir sobre o nosso passado, então eles não são também políticos? Conforme Bernardet:

Não existem filmes bons. Perguntar se o filme é bom, supõe que a qualidade se dá numa relação com o público de determinado filme. Você é bom para um público e não para outro, e é a riqueza dessa relação com o público que faz a qualidade de uma determinada produção artística, é essa relação social da obra e não uma qualidade intrínseca ao objeto. *Tempos atrás, numa coletiva de imprensa, um jornalista perguntou a um cineasta se determinado filme que ele tinha feito e que estava sendo lançado era um filme político, e o cineasta respondeu que o filme havia sido lançado no dia anterior, que era necessário uns quinze dias para se saber se o filme era político*⁶⁹ (BERNARDET, 2001, p.44).

Comprendemos que, quando o assunto é estética no cinema brasileiro, o debate ainda está muito longe de se esgotar. Bernardet afirma que, desde os anos 70, quando novelas adotaram uma forma naturalista de atuação, o público deixou de ser receptivo a obras mais teatrais no cinema (BERNARDET, 2001, p.48). Em relação à temática, Maria do Rosário Caetano comenta: “O que marca esse tempo, ao contrário dos anos 60, são as ideais do indivíduo, o indivíduo com suas ideais, com seu processo de criação. Não se quer muito seguir cartilhas, manifestos e ideais coletivas” (CAETANO, 2001, p.223). Susana Schild identifica dois tipos de espectadores: “um que quer, basicamente, ver sempre a mesma coisa” e outro que vai ao cinema “na expectativa de se surpreender” (SCHILD, 2001, p.494). Sobre esse último:

Ele quer ter contato com o diferente, com coisas e realidades que não conhece, e também com linguagens e formas diferentes de narrativa e representação. Um espectador que estaria não apenas interessado em um filme, mas no cinema como forma de expressão. E acredito que esse espectador mais interessado e preocupado gosta de ser abalado pelo novo, pelo diferente (SCHILD, 2001, p.494).

⁶⁹ Grifo nosso.

Com base nas duas definições de Schild, podemos concluir que os filmes de longa metragem de ficção sobre a ditadura militar ainda estão longe de formar um painel mais denso e mais crítico sobre esses anos de exceção. A pouco, defendemos a importância do cinema convencional e didático sobre a ditadura. Nossas palavras foram concisas, é necessário mostrar para o público o que aconteceu durante o período militar, expondo da maneira mais clara possível a tortura e os sistemas repressivos do Estado. Cremos que o cinema é uma ferramenta eficiente para sensibilizar as massas. Mas, por outro lado, parece que nossa filmografia ainda está incompleta: onde estão as obras mais experimentais que agradam a outro tipo de público?

É patente a diversidade e a riqueza do nosso cinema, hoje temos filmes mais inovadores que proporcionam uma experiência estética a altura do Cinema Novo. Mas, em relação a ditadura, ainda há muito o que se fazer. Sobre o exílio, por exemplo, trazemos um filme documentário de Flávia Castro, *Diário de uma busca* (2010). Nessa obra, a cineasta consegue representar a vida no exílio através do olhar de uma criança. O filme é construído a partir de depoimentos e da leitura de antigas cartas escritas por seu falecido pai, ex militante da esquerda, Celso Castro. Assim, a cineasta busca construir sua memória pessoal que, inevitavelmente, se mescla com a história do nosso país sem usar imagens de tortura, grampos de aparelhos telefônicos, assaltos a bancos, entre outras.

Mas, retornando aos filmes que temos em estudo e fazendo justiça a suas qualidades, é oportuno resgatar o intelectual Paulo em *Terra em transe* para dialogar com a violência da esquerda nos filmes mais recentes.

De acordo com Arendt (1988), antes da Idade Moderna, o homem não questionava a sua condição de pobreza, miséria, trabalho forçado etc; visto que não cabia a ele questionar o que já estava estabelecido no mundo. É a partir da modernidade que esse sujeito começa a colocar em dúvida seu estado de pobreza e descobre que esse caráter não é eterno e, muito menos, imutável. Arendt baseia-se em Marx para compreender que a miséria de um povo é propriedade política: ela é consequência da ganância do homem que não fez, apropriadamente, a divisão de riquezas. Assim, reporta a convicção marxista de que é a necessidade, fruto do egoísmo do homem, que gera a violência.

Dado o estudo sobre a revolução de Arendt, percebemos aproximações da teoria exposta com a trajetória e as aspirações do projeto revolucionário da esquerda brasileira. A aspiração pela liberdade, a clara intenção de uso da violência e, sobretudo, a paixão, faziam ecos no imaginário dos militantes. Questões essas que são retratadas com Paulo de *Terra em transe*.

Noutra direção, os personagens como Jonas de *O que é isso companheiro?* apresenta a violência da esquerda como atos de “vandalismo”, ainda, outros guerrilheiros, ao serem caracterizados como ingênuos, lunáticos, indicam que as ações da esquerda beiravam a irresponsabilidade. Com isso não queremos dizer que não ocorriam assaltos, seqüestros, etc. Mas a maneira que o filme compõe a cena revela sua visão do passado. Conforme Gaspari, até o início dos anos 70, as organizações da esquerda “assaltaram cerca de trezentos bancos, carros-fortes e empresas” (GASPARI, 2002, p.191). Os filmes *O bom burguês*, *Lamarca*, *Ação entre amigos*, *Em teu nome* e *O que é isso companheiro?*, mostram essas cenas e em algumas dessas narrativas, o assalto resulta na morte de um policial. Em outras palavras, Paulo de *Terra em transe*, representa a inconformidade das diferenças sociais e da condição de miséria de parte da população brasileira. Nos filmes posteriores a 1979, diferentemente de *Terra em transe*, não há imagens das causas que motivaram os militantes a lutar como os políticos populistas, a miséria do nordeste e a passividade do povo. Sendo assim, o retrato da violência dos guerrilheiros fica restrito a ações que mantêm os custos dos aparelhos como assaltos a banco.

Isso referido, passamos para a nossa terceira categoria do militante: o herói.

3.3 Herói

O melhor exemplo de heroísmo está no filme *Lamarca*, no entanto, gostaríamos de lembrar que essa mesma caracterização está presente em outras obras. Em *Cabra cega*, o personagem Mateus tem em torno de cinquenta anos e é ele que encontra um apartamento para esconder o protagonista. No passado, Mateus ajudou Rosa, assim ela tem nele uma figura paterna. Mesmo nos militantes que, em alguns momentos, parecem ingênuos, a boa intenção de suas ações é enfatizada nos filmes. Sendo assim, Stuart

Angel também pode ser visto como um herói e há ainda outros exemplos, mas nos concentramos agora nesse primeiro filme de Rezende.

Lamarca não tem créditos iniciais, mas a primeira cena é bastante didática. Trata-se de uma reunião de militares no Rio de Janeiro, 1970. Militar narra aos outros:

Locução: Os terroristas exigem setenta presos em troca de um embaixador suíço. Tudo indica que quem comandou a ação foi o ex-capitão Carlos Lamarca. Ele é uma afronta ao exército brasileiro, acabar com ele é uma questão de honra. Carlos Lamarca, carioca do bairro do Estácio, nascido em 27 de outubro de 1937. Filho de sapateiro. *Foi um garoto normal*⁷⁰, os vizinhos diziam que, desde criança, falava em ser soldado. Com onze anos conheceu a moça com quem viria a se casar. Em 54, entrou para a escola preparatória para cadetes em Porto Alegre. Em 57, foi transferido para a academia militar de Agulhas Negras, ali o partido comunista infiltrava panfletos debaixo dos travesseiros dos cadetes. Parece que Lamarca tornou-se simpatizante. Em 60, nasce seu primeiro filho, Lamarca vai servir em São Paulo, Quitauna, conhece o Sargento Denis Rocha, comunista que se torna seu grande amigo, Denis é preso no Vale da Ribeira. Promovido a segundo tenente, Lamarca participa da ocupação do Canal de Suez, nas forças da ONU. Fica em Rabat três meses. Todos os relatos coincidem que esta estadia marca sua vida. É em Suez que ele forma suas convicções políticas. Mas nunca entrou no partido e sempre teve o cuidado de não se expor nos meios militares. Está na PE de Porto Alegre em 64 quando o Jango cai. Durante um plantão seu, um preso subversivo foge, o inquérito administrativo não dá em nada. Lamarca pede transferência, volta para Quitauna e forma um grupo de estudo com cabos e sargentos, ao que tudo indica já pensando em estruturar um foco guerrilheiro em área rural. Não levanta suspeita, ele é brilhante. Campeão de tiro, representa sua unidade em várias competições. Promovido a capitão em 67 é designado para comandar tropas contra várias manifestações de rua. Ele vai, mas já estava no outro lado. Tinha entrado para a VPR, Vanguarda Popular Revolucionária, organização armada da linha de Che Guevara. Em janeiro de 69, foge do quartel levando setenta fuzis, ... e cai na clandestinidade.

⁷⁰ Grifo nosso.

A primeira imagem de Lamarca no tempo presente da narrativa é durante o seqüestro do embaixador suíço. Dois companheiros, Suzana e Ivan, querem matar o refém porque o governo se recusa a liberar alguns homens da lista dos setenta presos. Lamarca diz que com essa ação, a população os julgaria assassinos. Ele propõe trocar os nomes da lista por pessoas cuja libertação o governo possa admitir.

Suzana e Ivan são mortos numa blitz da polícia. Depois disso, os outros companheiros querem uma fuga para o exterior. Custa caro manter Lamarca no Brasil, vários apartamentos e a alimentação, mas Lamarca não quer deixar o país. Ou seja, ele evita a violência desnecessária e se recusa a “fugir” da luta, mantendo-se fiel aos ideais em que acredita.

Lamarca é um homem coerente, equilibrado, praticamente um herói. Mesmo quando está sob pressão e precisa cuidar dos detalhes para deixar o aparelho, ele não esquece dos filhos, pede a um companheiro para enviar por correio bolinhas de cortiça para as crianças. E, ainda na fuga, ele pede para o motorista do taxi passar na frente da casa de seu pai para se despedir.

O sentido atribuído a um homem justo e correto é ainda mais enfático numa cena em que ele relembra um diálogo com o pai, quando recorda sua experiência militar no Canal de Suez.

Lamarca: Aquilo foi um inferno. Foi logo que chegamos no deserto. Ai começou aquela voz de mulher. Ladainha que não parava. Dia e noite, era um grito de dor, pai. Ainda escuto aquela árabe. Ali no terceiro dia decidimos sair em patrulha para ver o que era aquilo. Areia pelos joelhos, de repente eles estavam ali. Um grupo de beduínos, você não pode imaginar, pai. Sem água, famintos, fedendo a carne podre. Não entendia o que eles falavam, mas mulher dos gritos estava lá. Uma criança no colo, a outra embrulhada em farrapos. Que miséria, pai.

Pai: Como no nosso nordeste.

Lamarca: Guris fervendo de febre com crostas na cabeça. Ai pegamos eles para levar para o acampamento para o médico ver. Ai a mulher parou de cantar. O menor

morreu no caminho. A outra criança na enfermaria. Não me conformei, pai. Chorei. O major nosso médico me manda parar, eu não consigo. Ai, ele me disse: Tenente, você não veio para o Canal de Suez para salvar criancinhas, veio para instaurar a paz. Mas que paz é essa que só serve para as grandes potências ficarem com o petróleo dos árabes. Como pode haver paz com miséria, exploração? Pensei tanto no Brasil, na nossa situação. Nós precisamos transformar esse país.

(...) Suez mudou minha cabeça, eu descobri que tarefa militar é tarefa política. Pai, se a guerra fosse declarada, eu passava para o lado dos árabes.

Pai: Ai, seria considerado traidor.

Lamarca: Traidor? Mas ser leal o que é? Ser leal é ficar calado diante das maiores injustiças. Ser leal é ficar contra o povo. Eu sempre quis ser soldado e nunca vou deixar de ser. Mas mudo de exército se o nosso passar para o lado dos exploradores.

Com esse diálogo se obtém a formação de caráter de Lamarca e justifica as razões que o levaram a lutar contra a ditadura. Ele é um homem que se sensibilizou com a miséria humana e, a partir dessa experiência, optou por lutar contra as injustiças sociais. O que devemos entender aqui é que esse filme busca evidenciar os motivos que levaram os jovens militantes a escolherem o socialismo como causa. Lamarca não só refere-se às causas socialistas, como mostra que o desejo de lutar pela população carente é anterior ao regime militar. Lamarca está indo para o campo e observa um número grande de trabalhadores na traseira de uma caminhonete e diz: “para esses ainda não chegou o milagre econômico”. Por isso é necessária à revolução. Ao contrário da caracterização de Lamarca, o torturador, o delegado Flores, é um homem violento, que berra, fala palavrão.

No campo, Lamarca recebe a ajuda de um militante da MR-8 e de moradores locais. Os companheiros de Lamarca temem que, pressionados pelos militares, os moradores da região acabem delatando-os a polícia. Quando é sugerido o assassinato de um homem por motivos de segurança, Lamarca é contra. Novamente seu caráter humanista é mostrado, ele acredita no poder de argumentação. Em outra cena, lembra-se

do seu primeiro assalto. Foi obrigado a matar um guarda. Ou seja, mesmo nas ações violentas, o filme mantém a integridade do personagem.

Outro líder popular da esquerda foi Marighella, da ALN. O seu nome é mencionado pelos personagens nos filmes de longa metragem de ficção, mas sua imagem só é retratada no *Batismo de sangue*. Em seu livro, Frei Betto traz nas primeiras páginas um resumo da vida política de Marighella. No filme, sua atuação restringiu-se ao encontro com os frades e a cena em que é morto a tiro. Desse modo, ficam restritas as nossas análises sobre o líder da ALN.

Enfim, o heroísmo está mais evidente no filme *Lamarca*. Nas demais obras do nosso corpus, em sua essência, a representação do herói militante se estrutura através da sua subjetividade. Nesse sentido, o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os inconfidentes* não é uma obra datada.

3.3.1 *Os inconfidentes: resiste o modelo do militante ideal*

O Tiradentes de Joaquim Pedro de Andrada era um mártir, sofria na prisão, mas não denunciava os companheiros. Observando tais características, Alcides Freire Ramos conclui que Tiradentes era o militante ideal. Se trouxermos essas análises para um contexto mais atual, percebemos que *Os inconfidentes* se ajusta a uma representação contemporânea. A conduta dos personagens que não queriam delatar os companheiros na prisão e, principalmente, o retrato do comportamento das pessoas perante um regime repressivo faz ecos em obras como *Pra frente Brasil* e *Zuzu Angel*. Em ambos os filmes existem pessoas que se recusam a ajudar os protagonistas, pois estão paralisados pelo medo da repressão. Dessa maneira a pergunta é atualizada: Como as pessoas reagem diante do medo? Se em *Os inconfidentes*, ninguém, exceto Tiradentes, foi capaz de manter a lealdade, em obras mais recentes tivemos a representação de outros personagens mais solidários.

No filme *O ano em que meus país saíram de férias* (Cao Hamburger, 2007), um menino de doze anos fica aos cuidados da comunidade judaica do bairro de Bom Retiro em São Paulo. Os pais de Mauro são militantes da esquerda e precisaram fugir de Belo Horizonte, deixando o menino com o avô em São Paulo. Eles disseram para Mauro

que estavam saindo de férias e que até a Copa do Mundo, em julho de 1970, eles retornariam. O problema é que o avô de Mauro morre e, sem localizar os pais, a comunidade assume a guarda temporária do menino. A partir disso, o filme ilustra o entrosamento de Mauro, usando da delicadeza para retratar situações bárbaras da infância.

Como se pode perceber, o filme diz muito pouco sobre a história da ditadura, mas utiliza-se de imagens para ambientar o período da narrativa como: diretório acadêmico, pichação de muros, Copa do Mundo de 1970 e policiais invadindo uma faculdade. Portanto, é sobre a solidariedade que *O ano em que meus pais saíram de férias* fala. Solidariedade que havia entre as pessoas durante o regime militar. O militante da esquerda, que assume um papel secundário no filme, é um jovem rapaz que conhece o pai de Mauro e o ajuda a localizá-lo. Ainda sobre os militantes, uma cena merece destaque, trata-se do encontro dos estudantes no diretório acadêmico para assistir o jogo da Copa do Mundo: Brasil contra Tchecoslováquia. O militante diz: “Se a Tchecoslováquia vencer é uma vitória do socialismo”. Por essa premissa, eles começam o jogo torcendo pelo país socialista, mas acabam vibrando com o gol do Brasil. Música ao fundo: “Cinquenta milhões em ação, Pra frente Brasil. Salve a seleção”. Ou seja, a identidade nacional e o orgulho estavam acima da reação ao governo militar.

Como um segundo exemplo, trazemos o filme *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1995). A narrativa conta a história de três amigas que moram num pensionato de freiras no ano de 1971: Lorena, Lia e Ana Clara. Ana Clara é uma modelo viciada em drogas. Lia é uma jovem que apóia a organização de esquerda em que o namorado atua. Lorena é rica, mas sofre com problemas existenciais. Essa última personagem é o ponto mais forte do filme. As três estão no pensionato só em companhia das freiras, pois a universidade está em greve e as outras residentes viajaram. Lorena é retratada no início do filme como uma menina rica e frágil, mas ao longo da narrativa, sua personagem ganha força. Lia vai para a Argélia em companhia do namorado que precisa ir para o exílio, então Lorena dá todo o apoio emocional e material para a amiga. Ela consegue carro, roupas usadas, dinheiro. Há um outro fato dramático: na noite anterior à fuga, Ana Clara morre no pensionato de overdose. Lorena e Lia abandonaram o corpo em um parque, pois, caso contrário, haveria a polícia e a imprensa no pensionato e isso

dificultaria a fuga de Lia. Em suma, essa obra é outro exemplo da amizade entre duas pessoas distintas.

Em conformidade com o que foi dito, outros filmes mostram que a solidariedade estava nas pequenas atitudes. No filme *Cabra cega*, um jovem abriga os militantes em seu apartamento. Chico Buarque distribui as cartas redigidas por Zuzu Angel. Em *O beijo da mulher aranha* vemos a união de dois homens e a superação das diferenças. Os protagonistas de *Em teu nome* recebem a ajuda da família, de companheiros de luta e de jornalistas. Assim teremos outros exemplos que demonstram que uma parte da população apoiou a resistência.

Em relação ao herói, voltamos para o filme de Joaquim Pedro de Andrade. É um erro supor que o herói também não foi construído no restante dos filmes através de pequenas atitudes: resistir à tortura para não delatar companheiros, viver isolado socialmente em aparelhos, acreditar numa causa que, nos primeiros anos de 1970, já parecia perdida e renunciar à identidade e vantagens pequeno burguesas são algumas dessas características.

4. A representação da ditadura militar no cinema

Deixamos para o fim desse capítulo o estudo dos filmes que mencionam a ditadura militar, mas não a tratam como tema principal. São eles: *A dona da história*, *As meninas*, *Dois córregos*, *Besame Mucho*, *1972*, *Benjamin*, *Nunca fomos tão felizes*, *Feliz ano velho*, *O ano em que meus pais saíram de férias* e *Corpo*. É interessante constatar que entre as representações do guerrilheiro (fanático, ingênuo, herói) nessas obras, é a representação do herói a mais recorrente. Alguns desses filmes, nos já analisamos, então, agora nos cabe estudar os demais.

Benjamin (Monique Gardenberg, 2004) é baseado no romance homônimo de Chico Buarque. Trata-se das histórias de dois personagens Benjamin e a Ariela. O primeiro tem um passado marcado pelo remorso, ele acredita ter sido o responsável pela morte de sua ex-namorada, assassinada pelos militares. No passado, ele sabia que os policiais o estavam perseguindo, mas, mesmo assim, foi ao esconderijo de Castana, sua ex-namorada e ex-militante.

Ariela é uma jovem garota que se muda para o Rio de Janeiro e casa-se com um policial. Depois de levar um tiro, o marido de Ariela fica paralisado. Ela trabalha numa imobiliária e um dia, ela é estuprada por um desconhecido. O marido e um amigo, dono da imobiliária, armam uma armadilha para matar o sujeito que a violentou. A partir desse dia, todos os homens que se tornam amantes de Ariela são assassinados da mesma forma com o consentimento dela.

Em *Benjamin*, a trama é construída a partir da narração que intercala ora a vida de Benjamin, ora a de Ariela. Esse método, inevitavelmente, cria um suspense e gera três pontos de vista: o narrador que acompanha a jovem, outro que segue Benjamin e por fim, um terceiro que revela cenas que não estão centradas no ponto de vista dos personagens. Assim, identificamos um filme de ação com uma trama policial que retoma o tema da ditadura como um recurso *diegético* para justificar os remorsos de Benjamin.

Os dois protagonistas se encontram ao acaso num restaurante em Copacabana. As semelhanças de Ariela com Castana fazem Benjamin pensar que a primeira é filha da segunda. Convencido de tal possibilidade, Benjamin persegue a jovem, fato que o leva até à armadilha do marido de Ariela.

Em vista do enredo do filme, pode-se intuir que a representação do militante é fantasma do passado que persegue o personagem na atualidade. Na mesma direção, no filme *Corpo*, a descoberta do corpo de uma ex-militante quebra a rotina do médico legista Arthur. Como se os militantes fossem a representação de uma luta e de uma força que se perdeu no tempo.

Num outro sentido, o guerrilheiro em *A dona da história* e em *Besame Mucho* marca uma visão de mundo, um estilo de vida. Em *A dona da história*, Carolina está com 55 anos e vivendo uma crise existencial. A protagonista relembra sua juventude na década de 70 e pensa nos caminhos que podia ter escolhido para sua vida. A ditadura é representada numa cena de passeata de estudantes em que Carolina e Luís Cláudio se conhecem. Ele está ali para protestar contra o governo, ela porque achou divertido fazer parte daquilo, mas como ela mesma define: “sou uma alienada”.

Em *Besame Mucho* o diálogo com a ditadura é mais bem elaborado. O filme retrata a geração das pessoas que nasceram na década de 40 através de dois casais

amigos: Xico e Olga, Tuca e Dina. Xico é escritor e Olga é socióloga, portanto são intelectuais e apóiam a esquerda. Olga morou dois anos em Paris acompanhando um ex-namorado exilado. A ditadura marcou sua vida. Tuca torna-se um rico empresário e Dina, uma esposa dedicada mas sexualmente insatisfeita, situação que consegue superar longo do filme. A narrativa é contada em retrospectiva, assim o espectador acompanha o amadurecimento dos personagens e observa a construção de suas escolhas. O filme refere-se aos presidentes Medici e Costa e Silva, assim como enfatiza o golpe de 1964 e a incompreensão dos quatro adolescentes perante o acontecimento.

Numa outra vertente, *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1983) mostra os órfãos da ditadura. Um jovem é criado num colégio interno, faz oito anos que ele não vê o pai e a mãe faleceu. Um dia, inesperadamente, seu pai vem buscá-lo. Ele não sabe nada sobre o pai e, mesmo convivendo com ele por dezenove dias (20 de novembro a 8 de dezembro), o sujeito ainda é um desconhecido. O homem é um militante, então por motivos de segurança, ele deixa seu filho morando num apartamento na Avenida Atlântida no Rio de Janeiro e, no dia seguinte, desaparece de novo. Ele não pode morar com o filho, mas não explica as razões, apenas diz que é por causa da segurança do primogênito. Desse modo, o jovem passa os dias no apartamento semi mobiliado aguardando a ligação do pai. Cansado de tanto mistério, o garoto procura nas coisas do pai explicações para aquele abandono. O locutor, na televisão, referindo-se ao milagre econômico afirma que “nunca fomos tão felizes”. Um dia, o pai retorna para o apartamento gravemente ferido e acaba morrendo ao lado do filho. O jovem tira uma foto do corpo, pois ele não tinha nenhuma fotografia do pai.

E, por fim, *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1987) é baseado no livro autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva que ficou paraplégico ao bater a cabeça numa pedra no fundo de um lago aos vinte e dois anos. Após o acidente, Mário, o personagem principal no filme, relembra momentos de sua infância e adolescência, desde as lembranças com o pai até o primeiro namoro. Em uma cena do filme em que Mário e a namorada estão na platéia, sua mãe dá uma palestra sobre a morte e o desaparecimento do marido durante a ditadura militar:

E o que parecia absurdo tornou-se um fato. Depois de tanto tempo era ilusão acreditar que ele estivesse só desaparecido. Continuar procurando, exigindo explicação pelo seqüestro de uma pessoa que não tinha cometido crime nenhum. O meu marido não era o que a gente podia chamar de guerrilheiro, ele não estava ligado aos movimentos de oposição, desses considerados ilegais. Mas parece que basta acreditar em democracia, lutar pela democracia para ser considerado um subversivo. E em nome de se combater o terrorismo, instalou-se o terror. E esses anos todos, essa grande parcela de nossas vidas é irrecuperável. Não há reparo para isso. Claro, justiça é fundamental, mas eu estou falando de outra coisa, da convivência com a morte e com o medo. Principalmente, o medo. Pois é ele o véu denso com a qual a morte separa a gente da vida. Envolvidos por esse medo a gente se mobiliza e tudo perde o sentido. Eu não sei se vocês me entendem, mas eles espalharam esse medo. Esse vazio por nós.

Essa cena tem uma duração de dois minutos. O pai de Mário também é constantemente lembrado por ele através de recordações e sonhos. Com essa finalidade, o filme conta a história da ditadura sob um olhar particular. Mário entra para o movimento estudantil como uma tentativa de reaproximação do falecido pai, sua luta é muito pessoal.

Como pode-se nosso corpus é formado por dois tipos de narrativas. Primeiro, temos os filmes sobre a ditadura militar que têm como tema central a representação desse regime através de um personagem baseado ou não em algum fato histórico verídico. O segundo tipo refere-se a filmes que não são sobre a ditadura militar, eles são narrativas que apenas retratam o governo militar como um elemento *diegético*, dessa forma, o regime não constitui a temática principal dessas narrativas. Em ambos os tipos de filmes, cremos que prevalece a imagem do militante como aqueles que lutaram contra a ditadura militar, independente se eles queriam o retorno da democracia ou a implantação do socialismo. Nesse contexto, lembramos do estudo de Reis que afirma que um dos mitos da atualidade é crer que todos foram contra a ditadura militar e que os guerrilheiros lutavam pela democracia. Assim, criam-se os mitos.

Apontamentos finais

Iniciamos essa tese com teorias de Walter Benjamin que observam que a experiência chega ao fim na Modernidade. No entanto, o mesmo autor afirma que o cinema é uma arte que abriga na sua própria concepção a reprodução e, além disso, os filmes colocam em evidência detalhes do cotidiano imperceptíveis ao olho nu, fato que Benjamin chamou de “inconsciente ótico”.

Desse modo, auxiliados pelo estudo de Márcio Seligmann-Silva, evidenciamos que a arte contemporânea continua a repassar a experiência quando ela torna-se testemunho de todas as atrocidades que o mundo Ocidental vivenciou baseado num pensamento técnico e progressista. Assim, de modo particular, analisamos ao longo dessa tese como o cinema brasileiro de ficção foi testemunho da ditadura militar. Em 1965, *O desafio* retratava as angústias de um intelectual perante o golpe militar. Em 1967, o cinema mostrou o desejo de ruptura revolucionária na própria forma estética do filme em *Terra em transe*. Em 1972, o cinema registrou a ditadura militar através de uma analogia com a história da Inconfidência Mineira.

Após o fim da censura, o cinema passou a retratar claramente o governo militar o que resultou em obras com uma linguagem mais convencional. Renato Ortiz (2006) traça uma divisão entre duas formas de representação midiática: o realismo reflexo e o realismo reflexivo. O primeiro se ocuparia de retratar uma narrativa com elementos audiovisuais que propõem uma impressão de realidade para que o espectador experimente uma verossimilhança com o mundo que o cerca. Nesse caso, a estética utilizaria elementos de fácil decodificação do espectador para criar um realismo a suas histórias. O segundo modelo de realidade, o reflexivo, seria uma representação diferenciada dos modelos do cinema comercial. Mas, apesar da estética incomum, esses filmes também trabalham com um tipo de realismo quando, através das imagens, fazem com que o espectador reflita sobre o que se está sendo mostrado na tela.

A nosso ver, os filmes que se utilizam de uma estética de realismo reflexivo seriam *O desafio*, *Terra em transe* e *Os inconfidentes*. Ademais, os filmes do nosso corpus se apropriam do realismo reflexo e utilizam imagens como: diretórios acadêmicos, militantes pichando em muros “Abaixo a ditadura”; planos de policiais

montados a cavalo reprimindo uma manifestação, cenas de assalto praticado por militantes de movimentos identificados com a esquerda, entre outras. Em relação à tortura, é uma das cenas mais recorrentes e, às vezes, ela não aparece explicitamente, como, por exemplo, nos filmes *O bom burguês*, 1972 e *Corpo* que é apenas citada por um personagem. Em outras obras, a tortura é sugerida como no filme *Paula – história de uma subversiva*. Isso ocorre porque os filmes posteriores a 1979 representam basicamente os anos de chumbo do período de 1964-1974, pois em torno de 1973, os grupos opositores de esquerda estavam dizimados e a dramaticidade dessas narrativas acabam focando as cenas de tortura. Essa tendência torna os filmes muito parecidos uns com os outros ao ponto de supormos que, no conjunto, eles apresentam-se como filmes didáticos sobre a ditadura militar.

Mas, por outro lado, cremos na necessidade de mostrar a tortura, pois é necessário lembrar para não esquecer, lembrar de todos os estados de sítios a que o país foi submetido, das atrocidades da formação da vida nua e mostrar o absurdo da violação dos direitos humanos. Então, há uma razão para os filmes serem didáticos.

Em relação à temática, gostaríamos de destacar três filmes: *Extremos do prazer*, *O beijo da mulher aranha* e *Quase dois irmãos*. Essas últimas obras não procuram retratar a ditadura militar tal como ela aconteceu, mostrando detalhadamente fatos históricos e recorrendo às mesmas imagens. Esses se diferenciam dos demais filmes aqui estudados, pois eles procuram estabelecer as relações da ditadura com a liberação sexual, com as minorias marginalizadas da sociedade e com o surgimento de outra vida nua na sociedade brasileira.

Em relação ao personagem do militante, nem sempre ele assume o papel do herói como poderia ocorrer num filme ou numa cinematografia maniqueísta. Como vimos, o militante é retratado como um herói, um fanático e como um jovem lunático, mas bem intencionado. Baseado nos estudos de Reis Filho, vimos que essa caracterização corresponde ao modo que a sociedade brasileira está buscando para compreender a ditadura passada. Portanto, é compreensível essa oscilação na representação, mas adverte Reis Filho:

Talvez seja possível combinar aspectos de uma ou outra. Mas não será possível, mesmo em dosagens sabiamente administradas, incorporar todas num caldeirão só. A sopa resultaria em indigestão de incongruências. As interpretações, no fundo, representam aspirações distintas, interesses diferentes. Pense leitor na que melhor lhe convém, mas ao marcar a preferência, tenha em mente que faz uma escolha de sociedade, porque, ao decidir por uma versão do passado, estará se posicionando no presente e propondo uma opção de futuro (REIS, 1997, p.45).

Diferente do personagem do militante, o militar é retratado nos filmes que compõem este corpus como um sujeito perverso. Ainda, no final do terceiro capítulo, através das temáticas subjetividade, violência e o militante ideal, fizemos uma análise comparativa entre o Cinema Novo e o personagem do guerrilheiro nos filmes mais recentes. Em síntese, percebemos que o desejo de abandonar a identidade burguesa é uma temática que aparece desde *O desafio*, *Terra em transe* até o filme mais recente do corpus, *Em teu nome*.

Ao longo da tese, apresentamos alguns pressupostos. Primeiro, mostramos as fases do Cinema Novo e afirmamos que os filmes mais recentes sobre a ditadura não mostram em imagens os problemas sociais brasileiros que levaram jovens a lutar pelo socialismo. De fato, com exceção de um breve plano no filme *Lamarca*, cenas como as de *Os fuzis*, *Rio 40 graus*, *Cinco vezes favela* não foram retomadas nas obras sobre a ditadura militar. Mas, por outro lado, evidenciamos que a desigualdade social também deixou de ser o tema central nos próprios filmes do Cinema Novo após o golpe de 1964. A partir dessa data, os cineastas começaram a representar a si mesmos no cinema, ou seja, deixaram de retratar o morador de favela e o burguês e passaram a mostrar a classe média. Logicamente, essa mudança não foi radical, *Terra em transe* ainda traz questões como o papel da religião e imagens da população carente.

Enfim, cabe a nós, nesse momento, nos focarmos naqueles filmes que analisamos.

Paula – história de um subversiva, *O bom burguês* e *Pra frente Brasil* foram as primeiras obras a evidenciar o sistema repressivo do governo militar. Em termos

estéticos, dos três, *Pra frente Brasil* é um filme mais bem acabado, há um claro domínio da linguagem convencional. Nessa narrativa, vemos as primeiras tentativas de conciliação de um país em processo de abertura política com seu passado recente de autoritarismo. Apesar dos créditos iniciais terem sido uma imposição dos órgãos da censura, evidenciamos nas nossas análises que os militantes foram retratados como jovens que aspiravam a uma revolução socialista. Em outras palavras, eles não estavam lutando pela democracia, mas pelo socialismo. No entanto, na prática, o militante era a resistência contra o regime militar, assim os personagens lutaram ao seu lado.

Extremos do prazer é um filme revisionista. Ele narra a interação de três personagens que permeavam o imaginário da época: o burguês, o intelectual e o *hippie*. Abrigando tal pretensão, o filme retrata uma tentativa de convívio entre todas essas tendências num cenário em que a militante está morta. Tratando-se de densidade, *Nunca fomos tão felizes* (1983) narra a história de um jovem que procura descobrir quem é seu pai. E mesmo convivendo com ele por alguns dias, o rapaz continua sem saber nada a seu respeito. Sendo assim, o filme mostra a dificuldade de conciliar guerrilha com vida pessoal. Mauro, de *O ano em que meus pais saíram de férias*, também não compreende porque só sua mãe retornou das férias, nem sua nova condição de exilado.

O beijo da mulher aranha é mais um exemplo na filmografia de Hector Babenco que busca retratar as minorias da sociedade. Nesse caso, o cineasta ilustra a relação e o envolvimento de dois personagens: o militante e o homossexual. A história parte do estereótipo para, aos poucos, desvendar o lado humano que existe em toda caricatura.

Besame mucho conta a trajetória de dois casais. Xico é um escritor famoso. Olga é uma socióloga. Ambos são bem sucedidos em suas profissões, mas a relação deles não está boa e eles acabam se separando. Tuca é um empresário bem sucedido e Dina é uma dona de casa. Esses últimos não têm grandes talentos intelectuais, mas são felizes no casamento. Através desses quatro personagens, o filme mostra algumas perspectivas das pessoas que nasceram na década de 40. Ainda se tratando de geração marcada pela ditadura, em *Feliz ano velho* temos Mário, um jovem que vivenciou o desaparecimento do pai quando ele tinha apenas dez anos de idade durante a ditadura. *A dona da história* apresenta Carolina, que se auto-intitula de “alienada” porque não se envolveu com política no período do governo militar.

Lamarca é um filme que procura resgatar um dos nomes mais conhecidos da militância dos anos 60 e início dos anos 70. A narrativa procura ser fiel ao livro *Lamarca, o capitão da Guerrilha* de Emiliano José e Oldack Miranda. Na trilha das biografias, temos também *O que é isso companheiro?* baseado no livro de Fernando Gabeira. Neste último filme, nós estudamos a caracterização do militante fanático, assim como analisamos a construção de Fernando, o personagem principal.

Em *As meninas* vemos o tema da solidariedade e do amadurecimento. Lorena apóia a amiga e não a revolução. Ou seja, as boas ações não estão vinculadas a grandes causas, mas à amizade que uma jovem sente pela outra. Nesse filme, a ditadura é retratada no âmbito privado, na partida de uma amiga para o exterior.

A temática de *Ações entre amigos* é mais pontual, diz respeito à lealdade entre companheiros durante a ditadura. Miguel, personagem principal, não perdoa o amigo que o delatou para a polícia política. Sendo assim, essa história retrata a vingança e o ressentimento oriundo da ditadura.

Em *Dois Córregos*, o militante é um homem sereno, gentil, misterioso e, por isso, sedutor. As três jovens se encantam com sua delicadeza. Uma se apaixona ao ponto de fazer de sua vida uma grande espera para o reencontro com aquele homem. *Benjamin* também confere uma alma romântica para o militante, no caso, uma mulher. Benjamin nunca conseguiu esquecer-se da falecida Castana e nem se perdoar por não ter zelado pela a segurança dela. E para completar o retrato do sedutor, *Corpo* apresenta o cadáver de Teresa Prato Noth. Nos anos de 1960 e 1970, havia mistério, guerrilhas e pessoas que dedicavam sua vida a uma causa. Aquele corpo tem marcas de tortura, de vida, de motivação. Em contraste, o médico Arthur possui uma rotina tediosa, vive num ambiente amargo, não tem sonhos nem perspectivas.

Os personagens de *Cabra cega* mostram o quanto foi difícil desempenhar o papel do militante ideal. Viviam num aparelho isolado socialmente e, apesar de todas as dificuldades, ainda continuavam acreditando nos seus ideais. É sobre isso que revela o filme *Sonhos e desejos*, o inevitável amadurecimento de quem viveu essa experiência. Assim, Clara deixa de ser Cristina.

Zuzu Angel foi inspirado na vida real da estilista Zuzu Angel e na sua luta pessoal para localizar o corpo do filho desaparecido. Nesse filme, temos mais um

exemplo das pessoas que foram tragicamente marcadas pela ditadura. A narrativa também revela o medo de uma sociedade que não conseguia ajudar o próximo. *Batismo de sangue* é uma narrativa inspirado no livro homônimo de Frei Beto. O filme narra a participação política dos frades que ajudaram a ALN, especialmente, Frei Tito, que, depois de torturado, tentou o suicídio duas vezes, a última tentativa o levou a morte.

Quase dois irmãos retrata o encontro de presos políticos com a formação do Comando Vermelho. Assim, a obra propõe um diálogo sobre a ramificação da violência nos dias atuais. *Em teu nome* narra a atuação da VPR no estado do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, a prisão e o exílio dos seus integrantes. E para finalizar, *1972* (2006) é uma história infanto-juvenil de dois jovens que se apaixonam um pelo outro no ano de 1972. Tendo em mente a representação da ditadura militar, o mérito do filme está em mostrar que existiu um militar que deixou a instituição porque não conseguiu ser conivente com a tortura.

Enfim, esses são apenas um dos exemplos que nos dispomos a estudar nessa tese. Ainda, lembramos dos delírios de Paulo (*Terra em transe*), da impotência de Marcelo (*O desafio*) e do martírio de Tiradentes (*Os inconfidentes*). Intimismo, neo-realismo italiano, alegoria, tropicalismo, antropofagia, filme convencional, múltiplas vertentes do cinema nacional, diversas formas de retratar a ditadura. Quanta ousadia teve Person em *O caso dos irmãos Neves* ao mostrar tão claramente a tortura em plena repressão no ano de 1967.

Em outros formatos, a história e a literatura foram adaptadas para a realidade social. A Ci de Mário de Andrade vestia calça *Lee* e andava armada no filme de Joaquim Pedro de Andrade. E os índios que comiam gente, que época foi essa em que os homens comiam uns aos outros? Mas, os filmes mais recentes revelam a outra face dessa sociedade antropofágica de *Macunaíma*, *Os inconfidentes* e *Como era gostoso o meu francês*. O medo era paralisante, mas, mesmo assim, houve pessoas que venceram essa barreira e aderiram à resistência.

Em suma, buscamos nessas páginas estudar a representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa metragem de ficção. É evidente que essa pesquisa não se encerra nesse trabalho, ainda tem muito para ser visto tanto na filmografia contemporânea à ditadura até os filmes que, nesse momento, estão sendo produzidos,

sem mencionar os documentários sobre o tema. A ditadura militar foi representada no cinema desde 1965, com o filme *O desafio*, até os dias atuais. Os vinte e quatro filmes do nosso corpus, produzidos ao longo das várias etapas deste período recente da história brasileira, resgatam os cenários e as criaturas daquele tempo de exceção. Um tempo povoado por algozes e vítimas e por todos os demais personagens que, movidos por ideais ou outras paixões, ou congelados pelo medo e outros pavores, viveram, sobreviveram e morreram nessas décadas de sombra e de supressão de liberdade. Assim, nossa única conclusão segura é de que o cinema nacional se impôs ao esquecimento.

BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1988.

_____ e outros. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2004.

_____. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 2006.

AUMONT; Jacques e MARIE; Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2007.

ANÔNIMO. *Brasil nunca mais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. *Origens do totalitarismo – anti-semitismo, imperialismo e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Da Revolução*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Rulume Dumará, 1994

ARISTÓTELES. *Arte poética*, São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Retórica*. São Paulo: Rideel, 2007.

AZEREDO, Vânia Dutra de. *Elementos para uma hermenêutica do pensamento moral de Nietzsche : a genealogia na avaliação da moralidade*. Porto Alegre, 1996.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

_____. *A parte maldita*. Rio de Janeiro : Imago, 1975.

_____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *A literatura e o mal*. São Paulo: L&PM, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso – imágenes, gestos, vocês*. Barcelona: Paídos, 1986.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade – A Revolução Intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará -Perfis do Rio, 1996.

_____. *A revolução de Glauber Rocha*. IN: *Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Os jovens paulistas. IN: *O desafio do cinema – a política do Estado e a política de autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O cinema acabou outra vez*. IN: *Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BETTO, Frei. *Batismo de sangue*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

BETTON, Gèrard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERGALA, Alain. O filme e o espectador. IN: *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2004, pp.223 - 286.

BUTCHER, Pedro. *O cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinemas novos e revolução. IN: *Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto – Os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. A criação histórica e a instituição da sociedade. IN: *CASTORIADIS, Cornelius e outros autores. A criação histórica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda, 1992A.

_____. *As encruzilhadas do labirinto – O fragmentado mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992B.

_____. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. IN: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.190 -297.

DEBRAY, Régis. *A Revolução na Revolução*. São Paulo: Centro Ed. Latino Americano, 1967.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro : Ed. Rio, 1976.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

ECO; Humberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O super homem de massa – retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAGUNDES, Eron. *Extremos do prazer*. Revista Moviola, 1984, número 07, pp.14-15.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: UFJF, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos; CASTRO, Celso; MARTINS, Ismênia; SOUSA, Jessie Jane Vieira de; ARAUJO, Maria Paula e QUADRAT, Samantha Viz (org). *1964-2004 – 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: Letras, 2004.

FICO, Carlos. *Além do golpe*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx*. IN: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. São Paulo: Forense Universitária, 2000.

____. O que é um autor. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.

____. O sujeito e o poder. IN: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.231-249.

FREUD, Sigmund. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969A.

____. *Psicologia de grupo*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969B.

____. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969C.

FURTADO, Celso. *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIACOIA JÚNIOR; Oswaldo. *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida : Nietzsche e a modernidade*. Passo Fundo : UPF, 2005.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

____. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira – ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. *Kracauer e os fantasmas da história – reflexões sobre o cinema brasileiro*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura” do XVII Encontro da Compôs, na UNIP, SP, em junho de 2008.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena; CARMONA, Luiza. *A experiência através da repetição: a ditadura militar no cinema brasileiro*. Revista Contracampo, Rio de Janeiro, número 22, 2011.

HERMANN; Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Macunaíma – da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

HUGGINS, Martha. Heranças do autoritarismo: reformulação da memória de torturadores e assassinos brasileiros. *IN: Histórias de violência, crime e lei no Brasil*. Brasília: Unb, 2004, pp.173-206.

HUGGINS, Martha; HARITOS-FATOUROS, Mika e ZIMBARDO, Philip G. *Operários da violência*. Brasília: Unb, 2006.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: 70, 1989.

JOSÉ, Emiliano e MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da Guerrilha*. Rio de Janeiro, Global Editora, 1980.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEÃO, Mariza. Longe de Hollywood. *IN: Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

LEITE, Paulo Moreira. O que foi aquilo, companheiro. *IN: Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, pp. 51-60.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

_____. *Acinema*. *IN: Teoria contemporânea do cinema – pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa : Estampa, 1997.

_____. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1986.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Graal, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *O mistério da Conjunção*. Porto Alegre : Sulina, 2005.

MARIGHELLA, Carlos. *Mini-manual do guerrilheiro urbano*. Minas Gerais: Estudos Vermelhos, 2009.

_____. *Escritos de Carlos Marighella*. Livramento: Editora Livramento, 1979.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro : Zahar, 1968.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias : ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo : Discurso Editorial, 2001.

_____. *Nietzsche : uma filosofia a marteladas*. São Paulo : Brasiliense, 1999.

_____. *Nietzsche : a transvaloração dos valores*. São Paulo : Moderna, 1993.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: L&PM, 2008.

MERTEN, Luiz Carlos. Panorama de uma cinematografia periférica. *IN: Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Ática, 2001.

MURAT, Lúcia. Estado e violência. *IN: Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

_____. Depoimento – cinema e história. *IN: 1964-2004 – 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.

MORIN, Edgar. *Método 6 – ética*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. A alma do cinema. In: *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia da ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo – um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo : Brasiliense, 2006.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo : Brasiliense, 1994.

PINEL, Vicent. *Écoles genres et mouvements au cinema*. Paris: Larousse, 2000.

PUIG, Manuel. *O beijo da mulher aranha*. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos – cinema e história do Brasil*. São Paulo, UDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. *IN: História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp.302-453.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo(1970-1987). *IN: História do Cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp.129-187.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: brasiliense, 1990.

_____. Um passado imprevisível a construção da memória da esquerda nos anos 60. *IN: Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, pp31-46.

_____. Versos e ficções: a luta pela apropriação da memória. *IN: Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, pp.101-106.

REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de (org). *Imagens da revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

REZENDE, Sérgio; BERNSTEIN, Sérgio. *Zuzu Angel – Roteiro*. São Paulo: IMESP, 2006.

_____. *Longe de Hollywood*. *IN: Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

RIDENTI, M. S. (Org.); Reis Filho, Daniel Aarão (Org.); MOTTA, R. P. S. (Org.) *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. Resistência e mistificação armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. *IN: O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. Que história é essa? *IN: Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ROSA, Susel Oliveira da. *Estado de exceção e a vida nula: violência em Porto Alegre entre os anos de 1960 e 1990*. Tese de doutorado defendida na Unicamp, Campinas: 2007.

ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*. Porto Alegre: 1999. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. Filme fica em débito com a verdadeira história. *IN: Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, pp.47-50.

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio. *In: Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: UFJF, 2006.

SARACENI; Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – Minha Viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SCHILD, Susana. Panorama de uma cinematografia periférica. *IN: Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). *IN: Historia do Cinema brasileiro*. Ramos, Fernão (org). São Paulo: Art editoras, 1987, PP. 300-397.

RAMOS, José Mario Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). *IN: História do Cinema brasileiro*. Ramos, Fernão (org). São Paulo: Art editoras, 1987, PP. 400-454.

_____. *Cinema, estado e lutas culturais*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1983.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SOUZA, Beto. Longe de Hollywood. *IN: Cinema Falado*. Porto Alegre: Unidade Editora, 2001.

SOUZA, Percival de. *Autópsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VENTURA, Zuenir. *1968 – o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERNET; Marc. Cinema e Narração. *IN: A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2004.

VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o cinema carioca. *IN: História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.129-187.

XAVIER; Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo : Cosac & Naify, 2006.

_____. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Do golpe militar à abertura: a reposta do cinema de autor. *IN: O desafio do cinema – a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. IN: O desafio do cinema – a política do Estado e a política de autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasileira, 1993.

____. A alegoria histórica. IN: (org RAMOS, Fernão) *Teoria contemporânea do cinema – pós estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo, Senac, 2005.

____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Reportagens retiradas do site <http://www.memoriacinebr.com.br/filme.asp>

ALMEIDA, Miguel. *O beijo de Babenco*. Folha de São Paulo, 22 de março de 1985.

Anônimo. *A comunidade ganhou*. Veja, 14 de abril de 1982.

Anônimo. *A crise passa, o filme não*. Isto é, 14 de maio de 1982.

Anônimo. *O diretor diz que ninguém vai fazer dele um radical*. Zero Hora, 8 de abril de 1982.

Anônimo. *Um murro na memória*. Veja, 31 de março de 1982.

Anônimo. *Vitória da negociação*. Isto é, 22 de dezembro de 1982.

AVELLAR, José Carlos. *Embrafilme retira Pra Frente Brasil de Cannes*. Jornal do Brasil, 13 de abril de 1982.

____. *Memória do medo*. Jornal do Brasil, 17 de fevereiro de 1983.

FASSONI, Orlando. Folha de São Paulo, 28 de março de 1982.

LEITE, Paulo Moreira. *O cinema da coragem*. Veja, 16 de fevereiro de 1983.

RIBEIRO, Pedro Autran. *A censura, cada vez mais assustadora*. O popular, 4 de julho de 1982.

SCHILD, Susana. *O nosso candidato ao Oscar*. Jornal do Brasil, 9 de fevereiro de 1986.

UTZERI, Fritz. *A mulher aranha – sucesso do filme e livro em Nova Iorque*. 4 de agosto de 1985.

Anexos

Corpus

Paula, história de uma subversiva (1979)

Direção: Francisco Ramalho Jr

Roteiro: Francisco Ramalho Jr

Elenco: Marlene França, Walter Marins, Regina Braga, Carina Cooper e Helber Rangel.

O bom burguês (1982)

Direção: Oswaldo Caldeira

Roteiro: Oswaldo Caldeira

Elenco: José Wilker, Betty Faria, Jardel Filho e Christiane Torloni.

Pra frente Brasil (1983)

Direção: Roberto Farias

Roteiro: Roberto Farias

Elenco: Reginaldo Faria, Antônio Fagundes, Natália do Valle, Elizabeth Savalla, Carlos Zara e Cláudio Marzo

Extremos do prazer (1982)

Direção: Carlos Reichenbach

Roteiro: Carlos Reichenbach

Elenco: Luiz Carlos Braga, Taya Fatoon, Eudes Carvalho, Roberto Miranda, Rosa Maria Pestana, Rubens Pignatari, Sandra Graffi, Vanessa Alves, Marco Rossi, Eduardo Zá e Judith Ferreira Lima.

Nunca fomos tão felizes (1983)

Direção: Murilo Salles

Roteiro: Alcione Araújo e Jorge Durán

Elenco: Roberto Bataglin, Claudio Marzo, Susana Vieira, Meiry Vieira, Antonio Pompeo, Enio Santos, Fabio Junqueira e Angela Rebelo.

O beijo da mulher aranha (1985)

Direção: Hector Babenco

Adaptação: Leonard Schrader

Elenco: William Hurt, Raúl Juliá, Sônia Braga, José Lewgoy, Milton Gonçalves, Miriam Pires, Nuno Leal Maia, Fernando Torres, Patricio Bisso, Herson Capri e Denise Dumont.

Besame mucho (1987)

Direção: Francisco Ramalho Jr

Roteiro: Mario Prata e Francisco Ramalho Jr

Elenco: Antonio Fagundes, Christiane Torloni, José Wilker e Glória Pires.

Feliz ano velho (1987)

Direção: Roberto Gervitz

Adaptação: Roberto Gervitz

Elenco: Marcos Breda, Malu Mader, Eva Wilma, Marco Nanini, Isabel Ribeiro, Odilon Wagner, Carlos Loffler, Alfredo Damiano, Augusto Pompeo e Betty Gogman.

Lamarca (1994)

Direção: Sérgio Rezende

Adaptação: Sérgio Rezende

Elenco: Paulo Betti, Carla Camurati, Deborah Evelyn, Roberto Bomtempo, José de Abreu, Nelson Dantas, Eliezer De Almeida, Rogério Matos, Jurandir de Oliveira, Ernani Moraes e Carlos Zara.

As meninas (1995)

Direção: Emiliano Ribeiro

Adaptação: Onézio Paiva e David Neves

Elenco: Adriana Esteves, Claudia Liz, Drica Moraes, Camilla Amado, Eduardo Wotzik, Ester Góes e Otávio Augusto.

O que é isso companheiro (1997)

Direção: Bruno Barreto

Adaptação: Roberto Farias

Elenco: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Matheus Nachtergaele, Luiz Fernando Guimarães, Fernanda Montenegro e Alan Arkin.

Ação entre amigos (1998)

Direção: Beto Brant

Roteiro: Beto Brant

Elenco: Leonardo Villar, Zecarlos Machado, Cacá Amaral, Carlos Mecen, Genésio de Barros, Melina Athís, Rodrigo Brassaloto, Sérgio Cavalcante, Heberon Hoerbe e Douglas Simon.

Dois Córregos (1999)

Direção: Carlos Reichenback

Roteiro: Carlos Reichenback

Elenco: Ingra Liberato, Vanessa Goulart e Luciana Brasil e Carlos Alberto Riccelli.

Benjamin (2004)

Direção: Monique Gardenberg

Adaptação: Monique Gardenberg

Elenco: Paulo José, Cléo Pires, Danton Mello, Chico Diaz, Guilherme Leme, Rodolfo Bottino, Ernesto Piccolo, Mauro Mendonça e Nélon Xavier.

A dona da história (2004)

Direção: Daniel Filho

Adaptação: Daniel Filho

Elenco: Marieta Severo, Débora Falabella, Antônio Fagundes, Rodrigo Santoro, Giulia Gam, Fernanda Lima e Renata Sorrah.

Cabra-cega (2005)

Direção: Toni Venturi

Roteiro: Di Moretti

Elenco: Leonardo Medeiros, Débora Duboc, Jonas Bloch, Michel Bercovitch, Bri Fiocca, Odara Carvalho e Walter Breda.

Quase dois irmãos (2005)

Direção: Lúcia Murat

Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins

Elenco: Caco Ciocler, Flávio Bauraqui, Luis Melodia, Marieta Severo, Werner Schunemann, Antonio Pompêo, Maria Flor, Babu Santana, Fernando Alves Pinto e Renato Souza.

Zuzu Angel (Sérgio Rezende, 2006)

Direção: Sérgio Rezende

Roteiro: Sérgio Rezende e Marcos Bernstein

Elenco: Patrícia Pillar, Daniel Oliveira, Luana Piovani, Alexandre Borges, Leandra Leal, Angela Vieira, Flávio Bauraqui, Aramis Trindade e Othon Bastos.

Sonhos e desejos (2006)

Direção: Marcelo Santiago

Roteiro: Marcelo Santiago

Elenco: Felipe Camargo, Mel Lisboa, Sérgio Marone, Ricardo Pereira e Rômulo Braga.

1972 (2006)

Direção: José Emílio Rondeau e Ana Maria Bahiana

Roteiro: José Emílio Rondeau

Elenco: Dandara Guerra, Rafael Rocha, Tony Tornado, Lúcio Mauro Filho, Louise Cardoso, Marcelo Faria, Elizangela, Bem Gil, Débora Lamm, Fábio Azevedo, Dudu Azevedo, Pierre Santos e Cláudio Gabriel.

Batismo de sangue (2007)

Direção: Helvécio Ratton

Adaptação: Helvécio Ratton

Elenco: Caio Blat, Daniel de Oliveira, Cássio Gabus Mendes, Ângelo Antônio, Léo Quintão, José Carlos Aragão, Odilon Esteves, Marcélia Cartaxo, Marku Ribas, Murilo Grossi, Renato Parara, Jorge Emil e Marco Amaral.

O ano que meus pais saíram de férias (2007)

Direção: Cao Hamburger

Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Elenco: Michel Joelsas, Germano Haiut, Daniela Piepszyk, Caio Blat, Paulo Autran, Simone Spoladore, Eduardo Moreira, Liliana Castro, Felipe Braun e Haim Fridman.

Corpo (2008)

Direção: Rubens Rewald e Rossana Foglia

Roteiro: Rubens Rewald e Rossana Foglia

Elenco: Leonardo Medeiros, Rejane Arruda, Cris Couto, Louise Cardoso e Regiane Alves.

Em teu nome (2010)

Direção: Paulo Nascimento

Roteiro: Paulo Nascimento

Elenco: Leonardo Machado, Fernanda Moro, César Troncoso, Nelson Diniz, Silvia Buarque, Marcos Paulo, Julia Feldens, Sirmar Antunes, Marcos Verza, Gilberto Perin e Jeffersonn Silveira.

Siglas

AI – Ato Institucional
ALN – Ação Libertadora Nacional
AP – Ação Popular
APML – Ação Popular Marxista-Lenista
Arena – Aliança Renovadora Nacional
CCC – Comando de caça aos Comunistas
Cenimar – Centro de Informação da Marinha
CIA – Central Intelligence Agency (EUA)
CIE – Centro de Informações do Exército
CISA - Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica
CODI – Centro de Operações de Defesa Interna
Colina – Comando de Libertação Nacional
DOI – Destacamento de Operações Internas
DOPS – Delegacia de Ordem Pública e Social
EME – Estado Maior do Exército
IPÊS – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
JEC – Juventude Estudantil Católica
JUC – Juventude Universitária Católica
MAR – Movimento de Ação Revolucionária
MDB – Movimento Democrático Brasileiro
Molipo – Movimento de Libertação Popular
MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de outubro
MRT - Movimento Revolucionário Tiradentes
Oban – Operação Bandeirante
Para-Sar – Esquadrão Aeroterrestre de Salvamento da Força Aérea Brasileira
PC do B – Partido Comunista do Brasileiro
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PCR - Partido Comunista Revolucionário
PE – Polícia do Exército
Polop – Organização Revolucionária Marxista – Política Operária
SNI – Serviço Nacional de Informação
UDN – União Democrática Nacional
UNE – União Nacional de Estudantes
VAR – Vanguarda Armada Revolucionária
VPR – Vanguarda Popular Revolucionária

O desafio: a cena censurada

Apesar de extenso, transcreveremos aqui a sequência completa, desde o primeiro plano até o segundo encontro de Ada e Marcelo. Portanto, o que será descrito aqui provém do material disponível na Cinemateca Brasileira e compreende a transcrição da cópia sem cortes.

(Ada e Marcelo andam de carro pela Barra da Tijuca, Marcelo abre o porta luvas do carro, apanha cigarro, encontra livro de Clarisse Lispector, onde tem o capítulo sublinhado (“A legião Estrangeira”), que ele lê, Ada apenas observa; conversam.)

Ada: Onde vamos?

Mar: Não sei, Ada, onde você quer ir?

Ada: Acho que hoje não é um dia bom para estarmos juntos.

Mar: Por que? O dia está tão bonito.

Ada: Não é o dia, é você. Você não fez nenhum comentário do que leu. Me parece que tinha tanta ligação com a gente. Tinha tanto sentido. Acho que você está exagerando o efeito da revolução. Às vezes penso que você já está até cansado de mim.

Mar: Não é isso, Ada. Meus sentimentos por você continuam os mesmos, eu que estou diferente. (Várias tomadas de paisagem, closes também acontecem.)

Ada: Pois é

Mar: Mas não da maneira que você está pensando. Estou me sentindo sem perspectiva.

Ada: Por que sem perspectiva? E a revista e o livro?

Mar: Me contaram que um locutor de uma rádio, com 15 anos de casa, foi reclamar pagamento atrasado e acabou sendo posto na rua. Ele levou o caso à justiça, mas a rádio alegou que se tratava de um elemento subversivo, que estava levantando seus colegas para fazerem greve. Os colegas ficaram com medo de desmentir a rádio e o sujeito acabou, mesmo, na rua e sem nenhuma indenização.

Ada: Que absurdo!

Mar: A gente primeiro acha absurdo, depois normal e acaba entrando na ordem natural das coisas.

Ada: Mas não é possível.

Mar: É o medo, tomando conta de tudo, tomando conta de todos.

Ada: Você está se referindo a mim também?

Mar: Você está certa, Ada, de que poderá mesmo viver comigo? Acho cada vez mais difícil que se possa tentar uma vida nova. Tudo está tão inseguro que o menor passo pode significar o fracasso de tudo. Cada vez mais as pessoas ficam preocupadas com sua própria segurança. Mesmo que a gente saiba que essa segurança é frágil, que é uma mentira.

Ada: Você está falando como se eu não quisesse mais.

(segunda tomada)

Mar: Não é isso. São as condições. Eu mesmo não saberia como fazer. Parece impossível escolher, se decidir por alguma coisa.

Ada: Você sabe, melhor do que eu, que não basta eu largar filho, marido, casa, tudo. O problema está em nós mesmos.

Mar: Mas eu não posso estar em paz, quando eu estou precisando tanto de guerra.

(Bar dos pescadores, Marcelo parado na amurada, olhando tartarugas - plano 5. Tartarugas na água, pequenas, uma grande, abocanhando alimento - plano 6. Ao fundo, tomada geral, lagoa e árvores, casa ao longe – plano 7. Primeira tomada, pescador na lagoa, barco, bambu. Segunda tomada, Ada sentada sozinha na mesa do bar dos pescadores, sem Marcelo, pegando no copo, olhando pensativa para ele, que está invisível ao espectador. Terceira tomada, mesma ação, outro ângulo.

(Ada sentada na cadeira, olha para Marcelo do lado de fora, vem andando, sai de campo. Dentro da paliçada do bar dos pescadores, Marcelo, em pé na amurada de fora, vira-se, para

lagoas, após olhar para Ada caminhando. Esta entra novamente em campo, já na citada amurada.)

(Prosseguimento da ação: Ada vem caminhando pela amurada de fora, Marcelo parado, olhando para longe, pensativo, chega Ada, falam-se, Marcelo em pé na amurada de fora, vira-se, para lagoa, após olhar para Ada caminhando. Esta entra novamente em campo, já na citada amurada.)

(Prosseguimento da ação: Ada vem caminhando pela amurada de fora, Marcelo parado, olhando para longe, pensativo, chega Ada, falam-se, Marcelo vai virando, até que se dão as mãos, câmera se aproxima.)

Ada: Eu não entendo, Marcelo. Eu acho que você está dando muito importância para o problema político e não está pensando em nós. Eu sinto você procurando se defender do sentimento que você tem por mim.

Mar: É difícil te explicar. É independente de mim e de você. Eu te amo e não quero te perder. Seria idiota se eu quisesse.

Ada: Mas, se nos amamos, depende de nós, de ninguém mais.

Mar: De nós, você tem razão. Eu olho para você e quero te beijar, mas é como se você não estivesse mais aí.

(Mãos de Ada e Marcelo se dando.)

(Ada e Marcelo parados na amurada de fora, no drama deles, ele de costas, ela de lado.)

(Marcelo se vira de frente, anda até uma pilastra, segura-se, Ada aguarda um pouco, vem atrás, se apóia nele, falam certo tempo, andam até o fim da amurada. Ficam de costas, na andança, Marcelo fica na frente, Ada atrás.)

Ada: Por que você está se sentindo assim?

Mar: Se eu te toco, eu sinto, mas não como eu queria.

Ada: Não te compreendo, meu bem.

Mar: É isto. Eu queria te explicar, poder ser lúcido. Dizer tudo o que eu sinto, o que eu penso.

Ada: A culpa é minha?

Mar: Não é culpa de ninguém.

Ada: Você não quer se comunicar.

Mar: É a única coisa que eu quero.

Ada: eu quero te compreender, meu bem. Fale comigo, me conte tudo. Nós temos que fazer um esforço.

(Marcelo, no prosseguimento, parado no fim da amurada, segurando a pilastra de madeira, vai falando idealisticamente, olhando para o longe de tudo, grandeza. Ada vem se aproximando, chega, olha, ficando meio atrás dele, fala. Marcelo se vira para ela, termina com a conversa, retira-se. Ada olha para ele.)

Mar: Eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro, e sabia que mais cedo ou mais tarde a gente ia viver juntos; tínhamos afinidades e ideais comuns. Você também acreditava, era uma visão coletiva, segura, linda. Desculpe, meu bem, se eu estou confuso e estou misturando tudo mais: é que a nossa idéia e o nosso amor pareciam a mesma coisa. Nós estávamos vivendo.

Ada: Nós continuamos vivendo. Não adianta a gente se entregar. Agora, mais do que nunca, temos que nos unir.

Mar: Não. Agora, eu não acredito que a gente possa ser livre, que a gente possa estar do mesmo lado.

(Prosseguimento da ação: close de Ada olhando para Marcelo, que se afasta, falando, vai andando na sua direção.)

Ada: Mas, eu estou contigo, agora muito mais do que antes.

(Marcelo parado, encostado na pilastra de madeira, Ada se aproxima, falam.)

Mar: Mas não basta estarmos juntos. Nós dois. Não se trata de nós dois, apenas. Não somos só nós. É impossível não ver a realidade.

Ada: A realidade existe, eu sei e não se pode fugir dela. Não se pode ter medo.

Mar: Não é medo, é a certeza de não poder fazer nada para modificar.

Ada: Você pode, meu bem. Claro que você pode. Não é possível que você tenha esquecido as suas idéias. Se elas eram válidas antes, elas são muito mais necessárias agora. Você ficando assim, não vai adiantar nada para ninguém. Você vai acabar se perdendo e me perdendo também.

(Close de Marcelo, parado na amurada de fora, olhando para o longe.)

(Ada e Marcelo parados na pilastra de madeira, amurada, continuando conversação.)

Mar: Mas, como eu estou, meu bem, não posso mais suportar a idéia de haver um teu marido, teu filho. Eu não posso suportar nem mesmo a tua riqueza, a tua sensibilidade, a tua inteligência, a tua coragem, a tua capacidade de amar.

Ada: Você não vê, Marcelo, que você esta usando a sua força para destruir tudo?

(Ada e Marcelo parados, posição anterior, Ada olhando para ele, depois, vira-se e caminha de costas até o gradil da amurada de fora. Marcelo caminha, aproxima-se de Ada, ficam bastante tempo se admirando, Ada fala, ele põe a mão dele na dela. Vão se abraçando, abraçam-se inteiramente, êxtase.)

Ada: O que está acontecendo, meu bem?

Essa não foi a única cena que teve parte do diálogo cortado pela censura. Consultar o roteiro disponível na Cinemateca Brasileira em São Paulo.