



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

CARLOS AUGUSTO NASCIMENTO SARMENTO-PANTOJA

PERFORMANCE E TESTEMUNHO NO CINEMA PÓS-64

**CAMPINAS,
2016**

CARLOS AUGUSTO NASCIMENTO SARMENTO-PANTOJA

PERFORMANCE E TESTEMUNHO NO CINEMA PÓS-64

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título Doutor em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva

Este exemplar corresponde a versão final da Tese defendida pelo aluno Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja e orientada pelo Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva

**CAMPINAS,
2016**

Agência de Fomento e nº de Processo não se aplica

Ficha Catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crislene Queiroz Custódio – CRB 8/8624

Sarmiento-Pantoja, Carlos Augusto Nascimento, 1977-

Sa74p Performance e Testemunho no Cinema Pós-64 / Carlos Augusto Nascimento
Sarmiento-Pantoja – Campinas, SP: [s.n.], 2016.

Orientador: Márcio Orlando Seligmann Silva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Performance (Arte). 2. Memória do cinema. 3. Cinema brasileiro. 4.
Documentário (Cinema). 5. Resistência ao governo – Brasil. 6. Brasil – História–
1964-1985. I. Seligmann-Silva, Márcio, 1964-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Performance and Testimony in the pós-64 cinema

Palavras-chaves em inglês:

Performance art

Memory in motion pictures

Brazilian motion pictures

Documentary films

Brazil – História – 1964-1985

Área de Concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e Crítica Literária

Banca Examinadora:

Márcio Orlando Seligmann Silva [Orientador]

Suzi Frankl Sperber

Carlos Henrique Lopes de Almeida

Eduardo Aníbal Pellejero

Ilana Feldman Masochi

Data de Defesa: 31-03-2016

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA

Márcio Orlando Seligmann Silva

Suzi Frankl Sperber

Carlos Henrique Lopes de Almeida

Eduardo Aníbal Pellejero

Ilana Feldman Marzochi

**IEL/UNICAMP
2016**

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA – Sistema de Gestão Acadêmica.

Na escuridão da sala de cinema, a luz de prata se acendeu na tela e uma vida impensada se descortinou diante dele, uma nova possibilidade e uma saída, como se um caminho inexplorado se abrisse à sua frente. Não fazia idéia do filme a que assistiria quando entrou no cinema, assim como não fazia idéia do destino que ali lhe era apresentado.

Nove Noites, Bernardo Carvalho

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo por centro.

Matéria e Memória, Henri Bergson

Diz que eu não sou de respeito
Diz que não dá jeito
De jeito nenhum
Diz que eu sou subversivo
Um elemento ativo
Feroz e nocivo
Ao bem-estar comum
Fica, Chico Buarque

Dedico este trabalho a todos os sobreviventes
que dão e deram seus testemunhos;
Aos que sobreviveram, mas até o momento
não conseguiram testemunhar;
Aos que sobreviveram, testemunharam e
sucumbiram;
Aos que sucumbiram, sem testemunhar;
Aos familiares dessas vítimas;
Aos que contribuíram para que a memória
sobre a ditadura não fique no esquecimento;
Aos diretores dos filmes, artistas e
testemunhas que fizeram o cinema pós-64;
A todos que contribuíram com esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Para ser justo
Seria injusto
Da trajetória à concepção
Da construção à finalização

Foram tantas impressões,
Muitas outras sugestões,
Umás diretamente,
Outras paralelamente.

Várias conversas, indicações,
Textos, filmes, sugestões e orientações.

Cinco longos anos,
Costurados, barrados, reordenados.
Do projeto à tese muitos planos
Foram escritos, outros foram apenas pensados.

Está aqui o resultado,
Finalmente, o nó foi desatado.

Desculpem-me de antemão,
Se como areias na mão,
Os grãos da memória escoarem
E os nomes se perderem.

Obrigado:

Tânia que é Maria
Maria que é Santana
Francisco que é Carlos,
Márcio que é Orlando
Eduardo que é Aníbal
Carlos que é Henrique

Mas tem também os que são:
Élcios, Jaimes, Afonsos, Jadsons...

Amores, amigos, colegas, irmãos, orientadores, colaboradores...
Tantos papéis...
Não me esqueço dos filhos, filhas, orientandos, orientandas:
Todos passaram e passarão,
Eu passarinho. Que voarei e invernarei,
Vocês, ar que me alimentei, nunca os esquecerei.

Até que a morte nos separe,
Amém!

Resumo

A pesquisa analisa a produção cinematográfica brasileira em dois momentos. O primeiro corresponde aos 21 anos da ditadura civil-militar, com o intuito de demonstrar algumas formas de resistência ao regime ditatorial no cinema. O segundo seleciona, no período de 20 anos após o fim da ditadura civil-militar brasileira, dois documentários construídos, particularmente, por testemunhos de sobreviventes da ditadura brasileira, que ora discutem seus papéis e os rumos da resistência, ora problematizam as ações revolucionárias que levaram à derrota dos movimentos de oposição à ditadura. Este caminho historiográfico foi pensado para discutir o cinema como objeto de análise das várias formas de resistência, pelo fato de esgarçar a realidade e promover a reflexão por conta do conceito de “vida nua” (zoè), pensada por Giorgio Agamben (2002) e que claramente está presente nos filmes estudados. Nestes termos, o conceito de história repensado por Walter Benjamin (1994) e Theodor Adorno (2009) salienta o trabalho de releitura, por meio do cinema, da historiografia brasileira durante a ditadura, pois evidencia a “vida nua” desta sociedade. Após uma breve historiografia da produção fílmica brasileira, nos centramos no estudo mais apurado do documentário em busca de aproximar categorias, como documentário, trauma, memória e testemunho, esses dois últimos conceitos apoiados em Jacques Le Goff (1990), Paul Ricoeur (1995), Emile Benveniste (1969), entre outros. Detivemo-nos analiticamente na tarefa de compreender melhor o testemunho, tomando a etimologia do vocábulo e suas múltiplas associações, assim como as relações com outras formas artísticas, como a fotografia e a pintura. Movimentamos o conceito no sentido de ampliar seu uso para a análise da cinematografia relacionada ao testemunho dos sobreviventes da ditadura civil-militar brasileira. Deste ponto, procuramos compreender a constituição do documentário e sua vinculação ao conceito de *performance* e seus usos em algumas áreas do conhecimento. Tivemos o intuito de caracterizar o que seria o *documentário performático*, categoria criada por Bill Nichols (2005) e apontar possibilidades para ampliar esta classificação, pois o *documentário performático* enquanto modo de documentário é amplo demais e necessitaria de outras subclassificações para dar conta das especificidades dos vários tipos de documentários. Por isso, a análise do corpus da produção pós 64 nos permitiu derivações do conceito no intuito de produzir uma melhor compreensão dos objetos estudados. Assim criamos outra forma de *documentário performático* com vistas ao estudo, o *documentário performático heroizante*, compreendido nos filmes *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, e *No olho do furacão* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi.

Palavras-Chave: *Performance*. Testemunho. Cinema. Ditadura. Documentário.

Résumé

La recherche analyse le cinéma brésilien à deux moments. La première correspond à 21 années de dictature civile et militaire, afin de démontrer certaines formes de la résistance au régime de cinéma. La deuxième sélectionne, à partir de 20 ans après la fin de la dictature civilo-militaire brésilienne, construit deux documentaires, notamment par des témoignages de survivants de la dictature brésilienne, qui maintenant discuter de leurs rôles et de la résistance, bien sûr, maintenant problématisent les actions révolutionnaires, qui a conduit à la défaite des mouvements d'opposition à la dictature. De cette façon historiographique a été pensé pour discuter du film que l'objet de l'analyse des différentes formes de résistance, parce mêlée réalité et promouvoir la réflexion en raison de la "vie nue" (Zoè), conçu par Giorgio Agamben (2002), qui a clairement Il est présent dans les films. En conséquence, le concept d'histoire repensé par Walter Benjamin (1994) et Theodor Adorno (2009), met en évidence le récit de travail, à travers le cinéma, l'historiographie brésilienne pendant la dictature, car il met en évidence la "vie nue" de cette société. Après une brève historiographie de la production cinématographique brésilienne, nous arrêtons dans une étude plus précise du documentaire à la recherche de catégories approchant tels que le documentaire, la mémoire et le témoignage, les deux derniers concepts soutenus par Jacques Le Goff (1990), Paul Ricoeur (1995), Emile Benveniste (1969), entre autres. Nous passâmes analytiquement la tâche de mieux comprendre le témoignage, en prenant l'étymologie du mot et ses multiples associations, ainsi que les relations avec d'autres formes d'art comme la photographie et la peinture. Nous passons le concept d'élargir son utilisation pour l'analyse de la cinématographie liées au témoignage des survivants de la dictature civilo-militaire brésilienne. De ce point, nous avons essayé de comprendre la constitution du documentaire et son lien avec la notion de performance et de ses usages dans certains domaines de la connaissance. L'objectif est de caractériser ce qui serait la catégorie documentaire performatif créé par Bill Nichols (2005), afin d'identifier les extensions possibles à cette classification car le documentaire performatif que le mode documentaire est trop large et devrait subdivisions complémentaires pour tenir compte des spécificités des différents types de documentaires. Par conséquent, l'analyse de l'après 64 corpus de production nous a permis de conducteurs de concept, afin de produire une meilleure compréhension des objets étudiés. Nous avons donc créé une autre forme de documentaire performative afin d'étudier le documentaire heroicizante performative, compris dans les films je suis heureux de vous voir en vie (1989); Lucia Murat, et l'oeil de l'ouragan (2003), Renato Tapajós et Toni Venturi.

Mots-clés: Performance. Témoignage. Cinéma. Dictature. Documentaire.

Resumen

La pesquisa analiza la producción cinematográfica brasileña en dos momentos. El primero corresponde a los 21 años de la dictadura civil-militar, con el objetivo de demostrar algunas formas de resistencia en el cine contrarias al régimen en cuestión. El segundo selecciona, en el periodo de 20 años tras el fin de la dictadura civil-militar brasileña, dos documentales contruidos, particularmente, por los testimonios de los sobrevivientes de la dictadura brasileña, que ora discuten sus papeles y los rumbos de la resistencia, ora problematizan las acciones revolucionarias, que llevaron a la derrota de los movimientos de oposición a la dictadura. Este camino historiográfico fue pensado para discutir el cine como objeto de análisis de las varias formas de resistencia, por el hecho de deshilar la realidad y promover la reflexión a razón de la “vida nuda” (zoè), pensada por Giorgio Agamben (2002), que claramente está presente en los filmes. En estos términos, el concepto de historia replanteado por Walter Benjamin (1994) y Theodor Adorno (2009), resalta el trabajo de relectura, mediante el cine, de la historiografía brasileña, durante la dictadura, pues evidencia la “vida nuda” de esta sociedad. Tras una breve historiografía de la producción fílmica brasileña, nos detendremos en el estudio más detallado del documental buscando acercar categorías, como documental, memoria e testimonio, esos dos últimos conceptos apoyados en Jacques Le Goff (1990), Paul Ricoeur (1995), Emile Benveniste (1969), entre otros. Nos detuvimos analíticamente en la tarea de comprender mejor el testimonio, teniendo en cuenta la etimología del vocablo y sus múltiples asociaciones, así como las relaciones con otras formas artísticas, como la fotografía y la pintura. Brindamos movimiento al concepto con el objetivo de ampliar su uso para el análisis de la cinematografía relacionada al testimonio de los sobrevivientes de la dictadura civil-militar brasileña. Desde este punto, buscamos comprender la constitución del documental y su vinculación al concepto de *performance* e sus usos en algunas áreas del conocimiento. El intuito es él de caracterizar lo que sería el *documental performático*, categoría creada por Bill Nichols (2005) con el objetivo de señalar ampliaciones posibles para esta clasificación, pues el *documental performático* como modo de documental es demasiado amplio y necesitaría de otras subclasificaciones para atender a las especificidades de los varios tipos de documentales. Por lo tanto, el análisis del puesto 64 corpus producción nos permitió a los cables de concepto, con el fin de producir una mejor comprensión de los objetos estudiados. Por ello hemos creado otra forma de documental performativo con el fin de estudiar la heroicizante performativo documental, entendida en el cine me alegro de verte viva (1989); Lucia Murat, y el ojo del huracán (2003), Renato Tapajós y Toni Venturi.

Palabras-Clave: *Performance*. Testimonio. Cine. Dictadura. Documental.

Abstract

The research analyzes the Brazilian filmmaking on two occasions. The first corresponds to 21 years of civil-military dictatorship, to demonstrate some forms of resistance to dictatorship in the cinema scheme. The second selects, from 20 years after the end of the Brazilian civil-military dictatorship, two documentaries composed particularly by testimonies of survivors of the Brazilian dictatorship, which now discuss their roles and the paths of resistance of course, now problematize the revolutionary actions, that led the defeat of the opposition movements to dictatorship. This historiographical way was thought to discuss the film as the object of analysis of the various forms of resistance, because it frays reality and promotes reflection because of "bare life" (Zoè), designed by Giorgio Agamben (2002), which clearly it is present in the movies. Accordingly, the concept of history rethought by Walter Benjamin (1994) and Theodor Adorno (2009) highlights the retelling of work, through the cinema, the Brazilian historiography during the dictatorship because it highlights the "bare life" of this society. After a brief historiography of Brazilian filmic production, we pause in more accurate study of the documentary in search of approaching categories such as documentary, memory and testimony, the latter two concepts supported by Jacques Le Goff (1990), Paul Ricoeur (1995), Emile Benveniste (1969), among others. We abode us analytically the task to better understand the testimony, taking the etymology of the word and its multiple associations, as well as relations with other art forms such as photography and painting. We move the concept to broaden its use for the analysis of cinematography related to the testimony of survivors of the Brazilian civil-military dictatorship. From this point, we tried to understand the constitution of the documentary and its link to the concept of performance and its uses in some areas of knowledge. The aim is to characterize what would be the performative documentary category created by Bill Nichols (2005), in order to identify possible extensions to this classification because the performative documentary as documentary mode is too broad and would need to further subclassifications to account for the specificities of the different types of documentaries. Therefore, the analysis of post 64-production corpus allowed us to concept leads, to produce a better understanding of the studied objects. So, we created another form of performative documentary in order to study the documentary performative heroicizante, understood in the movies *I am glad to see you alive* (1989); *Lucia Murat*, and *the eye of the hurricane* (2003), Renato Tapajós and Toni Venturi.

Keywords: Performance. Testimony. Cinema. Dictatorship. Documentary

SUMÁRIO

Sombra, luzes, <i>performances</i>	13
I As luzes da escuridão: prolegômenos à sétima arte em tempos sombrios.....	31
1.1 Pinceladas sobre história e ditadura.....	42
1.2 O cinema em tempos sombrios.....	45
II Filmar obras que resistem: o abre alas para denunciar o autoritarismo.....	65
2.1 Resistência e melancolia em <i>A hora da estrela</i>	77
2.2 O cinema, a ditadura na ditadura e a revisão historiográfica.....	90
III Trauma e o documentário testemunhal: releituras da sociedade e da ditadura pós-64.....	109
3.1 – A Narrativa da Memória Traumática.....	124
3.2 O Cinema Testemunho e o Documentário Testemunhal.....	135
3.2.1O documentário testemunhal e os tempos sombrios.....	143
IV <i>Performance</i> , releituras e revisões.....	157
4.1 Documentário performático heroizante: em busca do reconhecimento heroico.....	179
Na impossibilidade de concluir.....	207
Referências.....	217

Sombras, luzes, *performances*

Quando iniciamos esta pesquisa sabíamos do grande desafio que seria escrever sobre questões ainda pouco debatidas no meio dos estudos de teoria e história literária, como é o caso das relações entre o cinema documentário, o testemunho, o trauma e a *performance*. Consideramos que este estudo seria importante para aprofundar o entendimento de como essas categorias poderiam contribuir para a compreensão de narrativas cinematográficas que tematizam a resistência à ditadura civil-militar brasileira, instalada no Brasil, a partir de 1964 e que durou, oficialmente, longos 21 anos.

Inicialmente pensamos em discutir a corte seco tão somente a categoria *performance* associando-a aos objetos sob análise, mas aos poucos percebemos que antes de se pensar a relação existente entre essas categorias tratávamos de um território muito específico nos estudos de narrativas, pois o objeto investigado é multifacetado, uma vez que na cinematografia não se trata de analisar somente o texto escrito ou oral por termos as imagens, as não imagens, os sons e os silêncios, todos possuidores de narrativas, que em conjunto são responsáveis por constituir o filme. Cada obra fílmica tem suas especificidades, porém quando tratamos do documentário elas são mais salientes, pois entramos em contato com um conjunto de particularidades ainda pouco discutidas em nossa área de estudo.

Para o desenvolvimento da investigação buscamos localizar boa parte das pesquisas sobre a relação entre o cinema e a ditadura civil-militar brasileira. Neste cômputo encontramos quatro importantes trabalhos que tomamos como ponto de partida para o desenvolvimento de nossa tese. Os trabalhos foram a dissertação de mestrado, de Carolina Gomes Leme (2011), *Cinema e Sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*, defendida na área da Sociologia, que busca refletir sobre a produção cinematográfica no período de 1979 a 2009 com vistas a abordar o tema da ditadura civil-militar brasileira e elucidar os enunciados sociais e culturais acerca do referido regime; a tese de Maria Luiza Rodrigues Souza (2007), *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*, que defendida na área das Ciências Sociais propõe uma categoria interessante quanto à análise de filmes ficcionais sobre a ditadura brasileira e argentina. A noção de filme-arquivo contribuiu para o adágio sobre o papel histórico-ideológico da ficção para a releitura da história, observada em

produções realizadas entre 1999 e 2005; o livro de Ismail Xavier (2001), *O cinema brasileiro moderno*, que discute a composição da imagem do cinema moderno brasileiro, tomando o diálogo com o Neorrealismo, a Nouvelle Vague, expressos principalmente no Cinema Novo de 60. Por último, a coletânea de críticas cinematográficas, organizado por Amir Labaki (1998), *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil*, responsável por uma pesquisa sobre a crítica cinematográfica pós-60 dando ênfase à produção mais emblemática do Cinema Novo e da era EMBRAFILME.

Até o momento da produção dessa pesquisa não identificamos nenhum outro estudo que correlacionasse o cinema documentário aos estudos sobre *performance*. Desse modo, o caminho adotado nesta investigação foi construído graças à preocupação que tivemos em deslocar nosso olhar, cujo lugar de enunciação é o dos estudos literários, para esferas bem distantes das Letras, mas sem perder de vista as preocupações sobre a constituição dessas narrativas e de outros elementos da narratividade como foram os casos do tempo e da personagem. Por isso, trataremos as obras cinematográficas aqui estudadas como narrativas, por isso o leitor sentirá as análises mais próximas aos estudos literários do que ao cinema.

Certamente o leitor decidido a encontrar um manual sobre cinema ou sobre documentário não encontrará aqui tal leitura, pois a perspectiva deste estudo se encontra matizada por reflexões sobre o objeto cinematográfico percebido como narrativa e bem menos sobre a técnica e a estética cinematográfica, embora não nos abstermos de tais elementos.

Os anos dedicados a esta investigação nos fizeram perceber que há um vasto campo de estudo sobre o filme documentário, mas precisávamos delimitar o alcance desse estudo. Portanto, fixamos em um tipo específico de documentário, aqui chamado de documentário testemunhal, ligado não apenas ao cenário histórico da ditadura civil-militar brasileira, mas, sobretudo, constituído basicamente pelo testemunho de militantes políticos, sobreviventes dos 21 anos de ditadura, personagens centrais de tais filmes. Por conta do alcance da pesquisa, justificamos a necessidade de pensar as relações entre documentário e o testemunho, antes mesmo de analisar a *performance*. Essa escolha se acentua, na medida em que consideramos o documentário testemunhal parte de uma categoria audiovisual que será chamada por nós de *cinema testemunho*.

Diante disso, perguntamo-nos sobre a criação dessas novas categorias. Quais contribuições poderiam trazer para o estudo do cinema e dessas narrativas? Precisávamos então definir o que seria esse cinema testemunho e como poderíamos compreender a existência de um documentário testemunhal.

Essas questões, aos poucos, foram sendo despontadas na pesquisa, como um problema de certo modo irresolvível, pois a própria embriologia da arte cinematográfica denuncia certa impossibilidade de resolver o dilema da relação entre o cinema e o teor testemunhal que está imbuído. Vejamos algumas considerações sobre tal problema.

O documentário, por sua natureza, está relacionado a uma ideia de testemunho pelo fato de ser construído pelo olhar de um terceiro, não necessariamente o que viveu a experiência, mas aquele que de fora constrói possibilidades de ler aquela experiência e capturá-la na forma de imagens, uma espécie de proposição de “realidade direta contra os artifícios da ficção, o vivido imediato contra a sua recomposição em estúdio” (TEIXEIRA, 2004, p.15). Por isso poderíamos considerar o cineasta uma espécie de testemunha ocular, pois de fora nos apresenta sua versão, seu testemunho sobre essa experiência, registra com suas lentes o que considera fundamental e seleciona o que deseja contar, assim como no testemunho. Neste caso, temos o diretor¹ de um filme documentário fazendo a seleção das imagens e dos sons, edita e monta o que melhor se enquadra em seu roteiro ou o que, para ele, melhor representa a experiência a ser narrada. Por isso “o documentário é uma representação do mundo e toda a representação precisa justificar seus fundamentos”, destaca João Moreira Salles (apud DA-RIN, 2004, p. 7).

Nesse sentido, a construção de um documentário possui vários níveis testemunhais que podem ser observados pelo olhar do diretor, do roteirista e do montador, no âmbito técnico. Além disso, temos o testemunho dos entrevistados, quando for o caso, dos atores, dos expectadores, das imagens de arquivo, das situações sociais, das paisagens, responsáveis por legitimar a dinâmica do reconhecimento testemunhal. Tal dinâmica é algo muito próximo à tríade recepcionista proposta por Hans Robert Jauss, amplamente estudada nos estudos

¹ Utilizamos o diretor como figura autoral da obra cinematográfica e compreendemos que a tarefa não é realizada de maneira individual e solitária como ocorre, em geral, na literatura. O cinema é uma obra coletiva, com muitas mãos e muitos olhares. Quando definimos o diretor, como autor, o fazemos com o objetivo de enunciar uma autoria, mas sem esquecer o trabalho coletivo.

literário e aponta a necessidade de relacionar obra-autor-leitor na construção da leitura de um objeto artístico. Por isso, o cinema documentário é formado pelos olhares desses três elementos: a) os autores, divididos entre o diretor, roteirista, o montador, o fotógrafo, os atores...; b) os leitores, aos quais se inserem os espectadores; c) a obra, composta pelas imagens, sons e narrativa

A representação do mundo no cinema, por meio da técnica documental, é o escopo de nossa pesquisa, pois engendra a relação do cinema com o testemunho. Mas a compreensão dessa relação não é tão simples, por conta da multiplicidade de sentidos que estão em jogo, principalmente em relação ao conceito de documentário. Tomemos como exemplo a definição do *World Union of Documentary (WUD)*, ao considerar que documentário é:

Todo método de registro em celuloide de qualquer aspecto de realidade interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja pela razão seja pela emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas. (DA-RIN, 2004, p. 15-16)

A definição da WUD nos permite aproximar a técnica documental à ficcional, sem, no entanto, gerar uma diferença entre os limites de uma e outra técnica, pois o cinema é “todo método de registro (...) tanto por filmagem factual quanto por reconstituição” (Ibidem), nem mesmo quando se refere à constante condição subalterna e marginal, de uma forma de cinema feita, em geral, para um público restrito como é o caso do documentário. Se é que ainda podemos dizer isso, já que atualmente, encontramos canais de televisão especializados em documentários, sejam eles de ordem econômica, cultural, social, histórica ou filosófica, tornaram-se responsáveis pela dinamização do mercado de produção de tal gênero cinematográfico, e, até hoje, encontra-se em larga expansão. Contudo, todo o crescimento não impede que o documentário ainda seja destinado a um mercado restrito se comparável às cifras e ao alcance do cinema ficcional, por isso, mesmo quando temos filmes que alcançam grande público, em geral, a circulação ainda é restrita.

Passemos agora à definição dos vários tipos de documentário e, para isso, destacamos o crítico Bill Nichols em seu estudo basilar sobre o assunto, *Introdução ao documentário*. Essa foi a primeira formulação teórica sobre o documentário buscando entender o processo de evolução histórica das formas de

fazer documentário, em seu argumento Nichols analisa que o cinema, ao longo de um século, desenvolveu seis modos de fazer documentário, determinados por “uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciar expectativas específicas que os espectadores esperavam ver satisfeitas” (NICHOLS, 2005, p. 135).

Nichols deixa claro que os modos de documentário são pensados por convenções, por isso, não podem ser tomados como pontos fixos que não se cruzam. Ao tomar essa posição ele apresenta a coexistência entre os seguintes modos de documentário: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Apesar de construir uma espécie de historiografia do documentário, em seu trabalho o autor chama atenção para o fato de que cada um desses modos, ao mesmo tempo, possuem particularidades e estão sujeitos a se correlacionarem, principalmente quando observamos a cinematografia contemporânea, já que encontramos vários casos em que ora o cineasta opta por construir sua narrativa a partir de um desses modos, ora encontramos em grande monta, cineastas que misturam modos completamente diferentes e opostos, sem que essa proposição se torne um problema, e sim uma opção estética.

Na classificação proposta por Nichols tentamos compreender em qual dos subgêneros os filmes que compõem o corpus dessa pesquisa poderiam ser classificados e em que medida tal classificação potencializa ou não a relação entre os filmes e sua dimensão estética e ética. Neste caso, chegamos à conclusão que a classificação de Nichols não daria conta da complexidade dos filmes analisados, mas decidimos continuar utilizando a categoria documentário performático, por entender que apesar da limitação, o conceito proposto por Nichols seria o menos problemático a ser usado ao classificar com os filmes aqui analisados, mesmo que aqui não seja compreendido exatamente como é pensado pelo crítico, trataremos a seguir dessa matéria.

Precisamos observar que o termo *performance* usado por Nichols tem uma leitura específica e limitada, quando utilizamos esse vocábulo damos a ele outras significações. Mas vamos começar do ponto de partida dessa reflexão. Ao deparamos com a necessidade inicial de compreender em que tipo de documentário, entre os caracterizados por Nichols, haveria maior produtividade para a análise do testemunho no cinema, por meio da presença de um agente narrativo

(narrador/personagem/testemunha) responsável por encaminhar a leitura da obra fílmica. Vimos que entre os modos propostos por Nichols, o que melhor nos ajudava a realizar essa análise era o modo *performático*, mas sabíamos das limitações do conceito, entretanto, não conseguimos outra forma de classificar tais produções. Assim, nos vimos provocados em compreender como o conceito de *performance* foi utilizado na construção do que Nichols chama de *documentário performático*. Afinal, temos um documentário aonde “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários” (NICHOLS, 2005, p 170), fazendo com que a relação entre o real e o imaginário se torne uma marca do documentário performático por encontrarmos certo afastamento do relato objetivo, privilegiando a experiência e a memória. Essas definições encontradas no *Introdução ao documentário* nos davam pistas, mas ainda deixavam nebulosidades, quanto a aplicação do conceito. Nichols define categoricamente, o documentário performático, como o modo em que será o invocador dos “afetos em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar a análise e o julgamento, mas para colocá-los numa base diferente” (NICHOLS, 2005, p. 176).

O documentário performático nos proporciona ver o mundo com outros olhares que nos permitem repensar nossa relação com esse mesmo mundo. Em resumo, Nichols usa o conceito de *performance* para definir como o documentário será responsável por fazer com que o espectador reflita sobre uma realidade, fazendo com que perceba com o filme “a sua dimensão expressiva *relacionada com* representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial”² (NICHOLS, 2005, p. 173).

Após identificar as nuances do uso do conceito de *performance*, procuramos observar que efeitos esta categoria produz na construção do modo *documentário performático*, já que a associação entre documentário e *performance* na proposta de Bill Nichols revela uma preocupação afetiva direcionada à figura do espectador, elemento novo na construção de um filme, isso porque o processo de criação e produção do filme possui um apelo afetivo, responsável por uma espécie de diálogo entre o filme e o receptor. Esse acordo faz com que exista no documentário performático a certeza de que o filme precisa promover a reflexão sobre uma experiência. Por isso, o modo performático no documentário explicita a experiência e faz com que o narrador/personagem/testemunha, ao narrar sua

² Grifos do autor

experiência de sobrevivência, crie um elo afetivo com o público/espectador/leitor, não para gerar a compaixão da testemunha, mas para gerar a reflexão e valoração da necessidade de testemunhar.

Dessa maneira, observamos um intercâmbio entre quem testemunha e quem é testemunhante (público/espectador/leitor), o que nos dá condições para pensarmos um elo entre o documentário e a *performance*, pois a testemunha precisa do testemunhante para que sua performance seja realizada, na medida em que os testemunhos de sobreviventes serão potencializadores da reflexão do testemunhante (público/espectador/leitor). Daí considerarmos que há nessa relação entre o narrador/personagem/testemunho (testemunhador) e o público/espectador/leitor (testemunhante) uma relação de interdependência, que faz com que devamos repensar o conceito de *performance*, fundamentado na figura do *performer*, e o deslocarmos para a interação entre todos os envolvidos na *ação performática*.

Quando Nichols considera que o modo performático gera a reflexão, ele amplia de tal forma o alcance do documentário ao ponto de encontrarmos um conjunto muito grande e variado de formas documentais associadas a este modo. Vimos então a necessidade de também pensar o modo performático, associado a ideia de heroicização do narrador/personagem/testemunho. A partir desta percepção sobre o modo performático se torna perceptível que o público/espectador/leitor (testemunhante) quando da realização da *performance* junto ao narrador/personagem/testemunho (testemunhador) constrói sua reflexão sobre o que está sendo testemunhado, resignificando sua própria leitura sobre a história, pois os testemunhos nos permitem pensar na existência efetiva da figura da testemunha e na existência de um outro, o testemunhante, diante dos fatos históricos. Desse modo o público/espectador/leitor (testemunhante) perceberá a si e aos outros de maneira diferente da que perceberia antes de sua experiência performática, viabilizada por meio do testemunho. Por isso, consideramos que nessas narrativas encontramos o que chamamos de um *cinema testemunhal* ou um *documentário testemunhal*.

O documentário, como toda arte, está inscrito em um tempo, em um espaço, mesmo quando não se preocupa exatamente com isso, mas não deixa de lado suas reflexões sobre o cotidiano e sua intersecção com o mundo real. Por conta de tal condição, na escolha dos objetos precisamos definir um tempo, um espaço.

Nessa árdua escolha consideramos pensar um tempo não muito distante, ao mesmo tempo não muito presente, mas que permanece cintilando no cenário cinematográfico como parte de uma realidade histórica que necessita ser debatida como é o caso da ditadura civil-militar brasileira que em 2014 completou 50 anos de seu fatídico início e em 2015 completa 30 anos de seu fim oficial.

Esse tempo demarca a manutenção dos resquícios de um dos períodos mais aterradores da recente historiografia brasileira. Após 50 anos do golpe civil-militar que instaurou a ditadura no Brasil, não há o que comemorar, mas também não há como esquecer, como destaca Beatriz Sarlo, primeiro porque “as ditaduras representaram no seu sentido mais forte que eclodiram, uma ruptura de épocas” (SARLO, 2007, 47); segundo pelo fato de que “despontaram as condições da transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos” (SARLO, 2007, 47).

Sabemos que inúmeros teóricos têm se debruçado em definir os séculos XX e XXI, como um tempo ligado às experiências extremas das relações de poder (Michel Foucault) ou uma era dos extremos ou das catástrofes (Eric Hobsbawm). Para além dos acontecimentos e das condições de exceção encontramos um espaço particular para a emergência dos testemunhos, pois, mais do que nunca, torna-se necessário o contato com essas narrativas para construir possibilidades de dar conta das experiências-limite produzidas por nossa sociedade e da capacidade humana de sobreviver a elas. Caminho trilhado tanto pelos testemunhos da *Shoah*, quanto pelos das ditaduras latino-americanas. Ao falarmos de sobrevivência e testemos fazemos um contraponto com a história oficial, pois nessas narrativas são valorizadas as vozes dos vencidos e não apenas as dos vencedores. Essa opção por ouvir outras vozes potencializa a difícil tarefa de compreender a sociedade dos séculos XX e XXI em uma leitura a contrapelo como aponta Walter Benjamin.

Neste percurso de perguntas e respostas podemos assegurar que esses dois séculos foram marcados por uma necessidade imensa de testemunhar. Por isso, apontamos para o entendimento de os séculos XX e XXI, podem ser compreendidos como a era da sobrevivência, já que de um lado temos a denúncia acerca das experiências extremas e catastróficas; de outro a narrativa daqueles que sobreviveram e partilharam conosco seu testemunho, suas experiências, sua sobrevivência.

Eric Hobsbawm considera que o século XX será marcado pela “Era da Catástrofe, que se estendeu de 1914 até depois da Segunda Guerra Mundial” (1995, p. 15), ou seja, vai do assassinato do arquiduque austríaco em Sarajevo à rendição Japonesa, em 1945. Esses 31 anos representam o ponto de partida da devastação da humanidade: “em suma, 1914 inaugura a era do massacre” (HOBBSAWM, 1995, p. 32). Porém, tal sofrimento não se limitou a este tempo, pois as catástrofes vão se espalhando até o final do século XX, nas “décadas de 1980 e 1990 na África, na América Latina e na ex-URSS” (HOBBSAWM, 1995, p. 21). Os anos de 1990 revelam grandes transformações, pois:

O fim da Guerra Fria provou ser não o fim de um conflito internacional, mas o fim de uma era: não só para o Oriente, mas para todo o mundo. Há momentos históricos que podem ser reconhecidos, mesmo entre contemporâneos, por assinalar o fim de uma era. Os anos por volta de 1990 foram uma dessas viradas seculares. Mas, embora todos pudessem ver que o antigo mudara, havia absoluta incerteza sobre a natureza e as perspectivas do novo. (HOBBSAWM, 1995, p. 47)

Tais incertezas mostram que a Era das Catástrofes representa um tempo em que sabemos mais dos meandros da história quando ouvimos ou lemos os testemunhos daqueles que vivenciaram os massacres e os genocídios e sobreviveram para contar, do que pelas páginas dos manuais de história, responsáveis por contar, particularmente, uma versão oficializada dessa história. Há, entretanto, uma contrariedade em relação ao testemunho já apontada por Primo Levi. Para ele, por conta da dor de sobreviver é preciso testemunhar o autoritarismo e como ele conseguiu roubar as vidas daquelas pessoas ao ponto de mantê-los em um estado de absoluta incerteza sem saber exatamente como foi possível sobreviver. Para Levi e outros sobreviventes, não há espaço para a sobrevivência, há apenas uma necessidade irreparável de falar, mesmo quando não se é compreendido:

Bem sei que, contando isso, dificilmente seremos compreendidos, e talvez seja bom assim. Mas que cada um reflita sobre o significado que se encerra mesmo em nossos pequenos hábitos de todos os dias, em todos esses objetos nossos, que até o mendigo mais humilde possui: um lenço, uma velha carta, a fotografia de um ser amado. Essas coisas fazem parte de nós, são algo como os órgãos de nosso corpo; em nosso mundo é inconcebível pensar em perdê-las, já que logo acharíamos outros objetos para substituir os velhos, outros que são nossos porque conservam e reavivam as nossas lembranças.

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa, tudo, enfim,

rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão "Campo de extermínio", bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo. (LEVI, 1988, p. 25)

Certamente os séculos XX e XXI representam uma era de luta pelo poder e da realização de catástrofes e massacres por conta desse poder. Mas acompanhada desses extremos encontramos a capacidade de sobrevivência dos indivíduos, mesmo quando não seria possível acreditar em alguma forma de sobrevivência. Por isso, entendemos que vivemos também na Era do Testemunho, como outro lado da moeda. Se um lado a história descreve as Catástrofes e a filosofia as relações de poder. Do outro temos a arte dando vazão à narrativa do testemunho de sobreviventes, como resposta às catástrofes e às experiências extremas com o poder.

Em outros períodos da historiografia mundial tivemos a experiência de massacres e guerras bastante cruéis e sanguinárias, todavia, em nenhum outro tempo, tal como nos últimos cem anos, tivemos a possibilidade de encontrar tantos testemunhos das experiências de sobrevivência de formas tão representativas e tão constantes, como nos casos de segregação racial, de perseguição política, da subjugação étnica, de intolerância de gênero etc., emoldurados pela arte em livros, filmes, pinturas, músicas, poesias... Na história brasileira, por exemplo, temos pouquíssimos casos de testemunhos ligados às nossas experiências catastróficas, como as dos massacres contra os povos tradicionais, comumente chamados de índios, seja em relação ao passado colonial (testemunho zero), seja em eventos como o massacre dos ianomâmis de 1993 ou os mais recentes contra os Guarani-Kaiowá. Da mesma forma acontece com o testemunho das atrocidades cometidas contra milhares de pessoas escravizadas, violentadas e mortas nos séculos XVIII e XIX, quando vigorou no Brasil a legalização da escravidão e o tráfico de negros. Temos poucos testemunhos dessas épocas, mas o que dizer das chacinas contemporâneas contra jovens negros como destaca Paulo Ramos, na Carta Capital:

O diagnóstico produzido pelo Governo Federal apresentado ao Conselho Nacional de Juventude – CONJUVE mostra vetores

importantes desta realidade, para além dos socioeconômicos: a condição geracional e a condição racial dos vitimizados. Em 2010, morreram no Brasil 49.932 pessoas vítimas de homicídio, ou seja, 26,2 a cada 100 mil habitantes. 70,6% das vítimas eram negras. Em 2010, 26.854 jovens entre 15 e 29 foram vítimas de homicídio, ou seja, 53,5% do total; 74,6% dos jovens assassinados eram negros e 91,3% das vítimas de homicídio eram do sexo masculino. Já as vítimas jovens (ente 15 e 29 anos) correspondem a 53% do total e a diferença entre jovens brancos e negros salta de 4.807 para 12.190 homicídios, entre 2000 e 2009.³

Sabemos que no fim das contas, temos que revelar por meio da arte um pouco do que está posto no esquecimento, pois as obras de arte quando recuperam essas narrativas de sobreviventes, possibilitam o contato com tais experiências de forma bastante emblemática, já que elas são um objeto de cultura, como assevera Walter Benjamin: “todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (...) Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1994, p. 225). Para Benjamin, não há possibilidade de a cultura estar isenta de barbárie, pois a cultura deve ser lida como objeto da barbárie. Assim, a sobrevivência, os vestígios, os rastros são a prova de que essas experiências culturais são ambíguas e os registros delas mais ambíguos ainda.

Certamente encontramos aqui instalado um antagonismo marcante nos documentos de cultura produzidos sobre nossa sociedade, pois de um lado existe a busca por compreender como e porque ocorrem os eventos da barbárie (a *Shoah*, o *Apartheid*, o Vietnam, a guerra de independência Turca, a Guerra Irã-Iraque, o genocídio armênio, as ditaduras na América Latina, os conflitos de independência na África, o massacre de Sabra e Chatila, o massacre de argelinos, os massacres de indígenas, os massacres de trabalhadores rurais, a segregação de mulheres, os assassinatos contra jovens negros etc.); de outro, a necessidade de ouvir e trazer à tona o testemunho dos sobreviventes e com eles possibilitar a construção de novas leituras sobre aquelas histórias, já que chega até nós uma leitura, em geral, parcial e hegemônica, pois encontramos a voz do vencedor e não dos vencidos, dos sobrevivente.

Nessa dinâmica da necessidade de ressignificar as experiências e trazê-las ao conhecimento público é que podemos dizer que “o indivíduo é produto do poder” (FOUCAULT, 1993, p. 200) e como produto do poder seu testemunho é a

³ Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-violencia-contra-jovens-negros-no-brasil>

ferramenta que ele dispõe para se proteger de si e da sociedade, marcada por aquilo que entendemos como *panoptismo* em Michel Foucault, que deve ser compreendido como a “utopia de uma sociedade e de um tipo de poder que é no fundo, a sociedade que atualmente conhecemos – utopia que efetivamente se realizou” (2002, p. 87). Ou seja, a ideia de observação contínua como se vivêssemos no *Show de Truman: o show da vida* (1998), ao qual estamos reclusos e coagidos por um poder opressor a nos observar e nos controlar.

Foucault nos apresenta uma oposição entre o *panoptismo*, repousado sobre “a vigilância permanente sobre os indivíduos por alguém que exerce sobre eles um poder” (2002, p. 88) e o poder judiciário, ligado ao *inquérito*, responsável por “reatualizar um acontecimento passado através de testemunhos apresentados por pessoas, que por uma ou outra razão – por sua sabedoria ou pelo fato de terem presenciado o acontecimento – eram tidas como capazes de saber” (Idem, pp. 87-88). Em Foucault vemos uma oposição entre duas formas de constituição do poder sobre os indivíduos: uma marcada pela existência de um delito e, por isso, a necessidade da instauração de um inquérito em busca de definir a necessidade ou não de uma punição; outra, o estado de prontidão, expresso nas várias formas de controle social responsáveis pela vigilância e um estado permanente de delito, pois virtualmente o indivíduo pode vir a realizar. Por isso o controle sobre os indivíduos sairia da esfera jurídica e alcançaria a esfera social geral, quando o aparato jurídico não seria mais o único instrumento de punição.

Com o poder jurídico, estamos diante da figura do testemunho do terceiro, que é capaz de saber por presenciar a experiência de um primeiro, que neste quadro passa a ser o responsável por dar uma solução ao inquérito, em geral, por ser considerado o possuidor da palavra mediadora e esclarecedora na ausência ou no silêncio do primeiro. Já na vigilância realizada por um poder *panóptico* temos a possibilidade de o próprio indivíduo dar sua versão sobre o acontecimento, o seu testemunho. Assim teríamos tanto em um quanto em outro a necessidade do testemunho diante do poder: um para acusar e outro para proporcionar a autodefesa.

As duas formas de testemunho apresentadas por Foucault representam instâncias antagônicas, mas nos fazem refletir sobre como os testemunhos são uma produtiva forma de recuperação das vozes dos sobreviventes e o quanto o cinema por conta da projeção dessas vozes se faz testemunhal. Daí pensarmos na

existência de um cinema testemunhal capaz de pôr em evidência os testemunhos de um evento da barbárie como documento da cultura. Mas essa projeção dos testemunhos é bem mais comum no documentário, principalmente quando sua forma é o testemunho. Por isso, no âmbito do documentário poderíamos chamá-lo de documentário testemunhal. Mas o que seria esse documentário testemunhal? Quais são as suas implicações para o formato documentário?

Ao conceber a existência de um cinema com forte preocupação em recuperar, por meio de testemunhos, cenas ou encenações de outros olhares ou vozes sobre um evento, notamos que estaríamos diante de um número muito grande de filmes. Neste caso a seleção seria bastante difícil, mesmo que delimitássemos em um período específico. Daí a necessidade de utilizar algumas tipologias já existentes na teoria do cinema para delimitar melhor o corpus da pesquisa. Foi aí que surgiu a possibilidade de adotarmos a nomenclatura *documentário testemunhal*. Certamente a abrangência do uso do vocábulo *documentário* afunila um pouco mais o corpus, quando comparado com cinema, mas ainda não era suficiente, pois há uma gama muito grande de documentários. Bill Nichols (2005) já aponta seis modos diferentes de identificação desses filmes. Foi a partir da classificação inicial de Nichols que surgiu a escolha do corpus desta pesquisa, pois tomamos um modo específico de documentário para analisar e escolhemos o documentário performático associado ao uso de testemunho teríamos um *documentário performático testemunhal*.

Durante a pesquisa fixamos inicialmente a análise de quatro documentários, mas para a finalização da tese optamos por reduzir para dois *documentários performáticos testemunhais*: *Que bom te ver viva – QBTVV* (1989), de Lúcia Murat; *No olho do furacão – NOF* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi. A escolha desses filmes esteve pautada por diversas questões, todavia destacamos o fato dos diretores dos filmes terem uma relação direta com o movimento de resistência à ditadura civil-militar brasileira de maneira corpórea, pois tanto Lúcia Murat quanto Renato Tapajós foram presos políticos e viveram na pele as torturas que são relatadas por seus entrevistados. Temos não só documentários, pois os corpos dos entrevistados e dos próprios diretores do filme expressam uma memória traumática comum, coletiva e individual, que transborda nos filmes, por isso, chamá-los *performáticos*. Certamente, a escolha desses filmes para compor o corpus se fez em função da necessidade de encontrar documentários que fossem marcantes em

relação ao recorte temático, mas que também tivesse esse aspecto da vinculação dos diretores com o trauma filmado, pois para nós potencializa os conflitos neles apresentados.

Há um conjunto considerável de títulos voltados à temática da resistência à ditadura civil-militar brasileira, produzidos a partir do final do período oficial da ditadura. Podemos elencar filmes como: *Mariguella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz; *Araguaia: campo sagrado* (2011), de Evandro Medeiros; *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski; *Caparaó* (2007), de Flávio Frederico; *Hércules 56* (2006), de Sílvio Da-Rin; *Vlado, 30 anos depois* (2005), de João Batista de Andrade; *15 filhos* (1996), de Maria Oliveira e Marta Nehring; entre outros. Esses filmes nos fazem pensar sobre a ditadura civil-militar brasileira e os antagonismos presentes naqueles tempos, principalmente, em relação às versões da história que povoam o imaginário sobre a ditadura.

Os filmes analisados foram produzidos em 1989 e 2003, em períodos diferentes da constituição daquelas memórias. O primeiro, *QBTVV*, ainda sobre os efeitos da máquina censora e de um estado viciado pela ditadura e o outro, *NOF*, no início do século XXI, quando não há mais rumores, nem oposição ao comunismo e o Brasil pela primeira vez elegeu um operário como presidente da república. Dois momentos distintos, todavia, com elementos coadunantes, pois ainda há necessidade de contrapor os discursos e confrontar perspectivas sobre a matéria historiográfica referente à ditadura civil-militar brasileira pós-64, alicerçadas pela necessidade de ainda denunciar as violências vividas por quem fez a resistência ao regime no período de 1964 a 1985.

Observamos nas obras estudadas que o processo de produção da imagem cinematográfica, em especial do documentário, terá particularidades responsáveis por fazer do documentário não mais uma simples interpretação roteirizada, marcada e determinada pelas nuances de uma personagem escrita e inscrita em uma realidade, mas sim por um narrador/personagem/testemunha (testemunhador) que se apresenta à câmera, sob o signo da mediação entre o que é possível narrar e o que a narrativa fílmica deseja narrar.

A narração desses testemunhos no cinema documentário será mediada por um viés que circunda o valor ético do testemunho, transforma a banalização da violência, como ocorre corriqueiramente nos filmes de temática de guerra, em uma narrativa de sobrevivência. Temos uma narrativa do necessário, já que ela está

imbuída pelos signos da sobrevivência e da resistência do testemunhador, o que nos permite pensar sobre a necessidade de trazer à tona, por meio da memória traumática, uma narrativa possível das experiências de dor, sofrimento e violência. A *performance* desse testemunhador transforma o banal em necessário, o apelo em urgência e o exaltado em denúncia.

Os filmes aqui analisados, apesar de lançados em períodos bem diferentes, conseguem mostrar para nós que, no caso da heroicização do militante, o tempo fará com que os objetivos permaneçam os mesmos, ora por conta da necessária campanha de descriminalização do militante político, ora pela necessidade de recuperar o testemunho e mostrar que o trabalho revolucionário ainda se faz necessário.

Os filmes traçam caminhos bem diversos para a composição de seus argumentos e constituição de suas teses. O primeiro filme *QBTVV* aponta a relação entre ficção e não ficção no intuito de promover um debate sobre como oito mulheres conseguiram sobreviver e levar suas vidas adiante mesmo depois das experiências de prisão, humilhação e de tortura. O segundo filme *NOF* se dedica a construir um argumento sobre o heroísmo dos guerrilheiros e sua luta por mudar o mundo e fazê-lo melhor, mesmo após o fim da ditadura. Temos quatro revolucionários, dois homens e duas mulheres, que traçam o caminho percorrido por eles durante a luta armada e como mantiveram seus ideais revolucionários anos depois da ditadura.

A tese que movimenta a investigação corresponde à compreensão do funcionamento do testemunho na seara do documentário, na medida em que avaliamos ser possível, com base na análise desenvolvida sobre a categoria documentário performático se desdobrar em outras possibilidades, ampliando a definição de documentário, proposto por Bill Nichols, afim de demonstrar grandes transformações em relação ao uso e ao entendimento do documentário performático e ampliá-lo para o documentário performático testemunhal.

O ponto de partida para o desenvolvimento da tese consiste na apresentação de considerações preliminares sobre o documentário, tomando a preocupação com a imagem como origem da arte cinematográfica. Este é um aspecto que procuramos discutir no primeiro capítulo. Ali tivemos o intuito de assentar a argumentação em um conjunto de contribuições teóricas para a

compreensão desse gênero. Para isso, visitamos a crítica e a teoria sobre o documentário, para identificarmos definições que pudessem elucidar o mesmo.

Com base nesses parâmetros pensamos em alternativas para realizar outra forma de historiografia do cinema, pautada agora na sua capacidade de propor a reflexão e a resistência. Identificamos no cinema pós-64, rastros de resistência, mesmo quando o regime civil-militar ainda não estava instalado. Esse primeiro momento de nosso estudo chamamos de *As luzes da escuridão: prolegômenos à sétima arte em tempos sombrios*.

Depois observamos como as estratégias de resistência vão tomando outros caminhos, pois devido ao aprofundamento da repressão ocorreram mudanças em relação às formas de resistência ao regime ditatorial. Identificamos que as produções que faziam um confronto mais direto com o poder opressor e a denúncia das mazelas sociais e do estado de vida nua, em que vivia a sociedade brasileira estavam sendo censuradas, dificultando a sua circulação. Por isso, uma das estratégias utilizadas pelos cineastas para driblar o braço forte da censura foi produção de filmes a partir de obras, autores ou motivos literários. A estratégia foi tão bem aceita que a partir de 1972 a média de filmes que utilizaram essa estratégia ficou entre 5 a 8 por ano, quando a média anterior era de 2 filmes por ano, isso quando havia algum filme produzido, ao menos, inspirado em obra literária. Finalizamos o segundo capítulo, *Filmar obras que resistem é o abre alas para denunciar o autoritarismo* com a análise de filmes que, com a abertura política, passaram a denunciar de forma mais efetiva o regime civil-militar, mesmo que essa denúncia ainda fosse parcial, porque nem sempre era possível deixar às claras as críticas e oposições.

Para chegarmos ao documentário precisamos antes discutir como a imagem sofreu transformações ao longo do desenvolvimento da sociedade nos últimos dois séculos, ao ponto dessas imagens se transformarem em *imagem-movimento*, provocando uma mudança no modo como a sociedade passou a ver os conflitos que a cercam. Daí a necessidade de pensarmos a *imagem-movimento* a partir de um caráter documental, o que auxilia a redimensionar a perspectiva que temos da história, já que nos dois últimos séculos assistimos a uma revisão da função determinadora dos fatos na história da sociedade. Por isso se fez necessário perceber esses dominantes culturais que fazem o documentário ter uma função particular junto ao sistema cultural, levando as reflexões sobre arte a se

aproximarem das postulações de Walter Benjamin relacionadas à emergência de uma arte como uma experiência do choque. Ao mesmo tempo, ele considera também que “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Certamente, o filme tal como destacado por Benjamin não seria necessariamente o documentário, mas acreditamos que quando olhamos as produções cinematográficas dos últimos anos, fica claro para nós que o documentário tem papel fundamental, pois faz com que as percepções sejam modificadas, modalizadas e ampliadas, permitindo que o espectador do cinema, a cada nova sequência de imagem, possa interromper a associação de ideias prévias sobre o contínuo do filme, o que para Benjamin (1994, p. 192), configura-se no “efeito de choque provocado pelo cinema”.

O choque no cinema será uma questão a ser analisada diante de outras formas de se conceber a história do cinema pós-64. Por isso nos propomos a identificar na filmografia produzida no Brasil elementos condizentes à ruptura da forma e à construção de estratégias de resistência junto aos discursos hegemônicos, principalmente diante das diversas estratégias de controle e censura impostas pelos órgãos de controle do estado ditatorial discutidas no terceiro capítulo: “Cinema testemunhal e documentário testemunhal: a releitura da sociedade e da ditadura pós-64”.

Após essa apresentação do estado do cinema durante a ditadura brasileira nos dedicamos a pensar o conceito de *performance* e seus usos no âmbito da crítica e da arte. Neste caminho, buscamos as origens do vocábulo para pensar uma forma de pontuar postulações sobre a definição de *performance* e observar sua utilização em várias áreas. Esse percurso nos permitiu discutir como seu uso tem sido aplicado na relação com a literatura e a historiografia literária, o que se dará no capítulo: “*Performances: releituras e revisões*”.

Com esse caminho concluído acerca dos estudos sobre *performance* buscamos compreender de que forma o conceito foi tomado por Bill Nichols ao conceber a existência de um *documentário performático*, para assim observarmos seus usos e sua aplicação junto ao corpus deste estudo. No capítulo denominado *Documentário performático heroizante: em busca do reconhecimento heroico*, observamos como a *performance* se liga ao trauma no documentário e produz o que chamamos de *documentário performático testemunhal*, para além da abrangência do

conceito cunhado por Bill Nichols, por isso dizemos que essas análises serão responsáveis por ampliar o conceito de Nichols tomando a figuração do herói como ponto de apoio para o desenvolvimento dos argumentos dos filmes.

Finalizamos com a incursão nos estudos sobre a narrativa da memória traumática pós-64, com contribuições no âmbito da estética, procedimento que nos possibilitou observar como o testemunhador está presente desde que a imagem tomou os contornos mais elementares de representação e se mantém presente até hoje. Nessa incursão pela arte em tempos de resistência, analisando como a resistência imanente, proposta por Alfredo Bosi, apresenta-se tão presente no cotidiano da produção de arte ao ponto de considerarmos o próprio conceito de resistência ainda insuficiente para delimitar a natureza dessa forma de arte.

I AS LUZES DA ESCURIDÃO: PROLEGÔMENOS À SÉTIMA ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS.

An die Nachgeborenen

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

*Das arglose Wort ist törricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.*

*Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist.
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?*

Para a Posteridade

Realmente, eu vivo em tempos sombrios!

A palavra inocente é absurda. A testa lisa
É sinal de insensibilidade.
O riso possui as terríveis notícias
Que ainda não foram recebidas.

Que tempos são esses, quando
Conversar sobre a natureza é quase um crime
Pois implica o silêncio diante de tanto horror!
Quando alguém passa pela rua indiferente
É porque não está ao alcance dos amigos
Que estão em necessidade?

Bertolt Brecht⁴

Bertolt Brecht, em *An die Nachgeborenen*, apresenta-nos como a sociedade lhe impôs um conflito tácito em relação ao seu tempo. Sua obra nos faz refletir sobre a constatação de que vivemos em tempos sombrios e somos acometidos pela indignação por conta da indiferença das pessoas em relação ao sofrimento alheio. Quando lemos o poema de Brecht percebemos sua atualidade, pois até hoje nos deparamos com essas questões. O absurdo não se configura apenas na certeza do sofrimento, ele se encontra estampado na indiferença em relação às circunstâncias e problemas geradores do sofrimento. Em *An die Nachgeborenen*, identificamos a essência do conflito entre o sofrimento de outros

⁴ Tradução minha direta do alemão. Original disponível em alemão e inglês. Bertolt Brecht, 2003, p. 70.

humanos (o trauma), a indignação e a apatia diante da cena traumática. Ao lermos o poema observamos que o núcleo argumentativo está concentrado no impacto sobre a cena. Ao mesmo tempo encontramos uma constatação e uma acusação: a indiferença não se limita à apatia do homem diante do horror, mas se aprofunda ao ponto de expressar as consequências evidentes da ausência de sensibilidade do indivíduo em relação às violações próprias do seu tempo, “pois implica o silêncio diante de tanto horror!” (*Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*).

A palavra-chave que antagoniza com as imagens do sofrimento em Brecht é o silêncio. O maior pecado da humanidade é se calar. A arte está posta exatamente para se contrapor ao silêncio, por meio, entre outras formas, da narração. O artista constrói narrativas, mesmo quando se trata de um poema, mesmo quando não se pode mais narrar, como nos diz Walter Benjamin: “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (1994, p. 197). Estamos atentos para a importância da narração para a sobrevivência em Benjamin, tanto que no ensaio *Pequenos trechos sobre arte* o crítico diferencia a informação da narração, o que se torna elementar para compreender o papel do testemunho. Vejamos:

A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. (BENJAMIN, 1987, p. 276)

Entendemos com Benjamin que a atualização e o desdobramento da narrativa são os responsáveis por fazer da obra de arte o caminho para o rompimento do silêncio, pois a narrativa rompe com os estatutos da informação e o fato histórico, mesmo quando se trata de narrativas em que “o riso possui as terríveis notícias”, escamoteadas e submersas, tal qual como ocorre com o testemunho, diante do trauma.

Na passagem acima temos o riso aparente como uma forma de silêncio, pois na poesia de Brecht observamos um chamado à necessidade da narração e do testemunho para que assim o silêncio seja quebrado, visto que *An die Nachgeborenen* reconhece a indiferença ante a ofensa e aponta o silêncio como algo que rechaça a indignação e a infâmia. Ao contrário, a ofensa precisa ser recontada para que ao final sobreviva o testemunho da experiência “para a posteridade”.

Vejamos agora a tela O grito (*Skrik*), 1893, de Edvard Munch:



O Grito (*Skrik*), 1893
Edvard Munch

Disponível em: http://munchmuseet.no/assets/1893-1895/_482x482_fit_center-center_75/389x482x2Q.jpg.pagespeed.ic.x-qFJ69bF3.webp

Ao repousarmos o olhar sobre a tela de Munch e a comparamos com o poema *An die Nachgeborenen*, identificamos imediatamente suas diferenças e particularidades, além de encontrarmos nelas uma urgência ética e estética em confrontar o silêncio. Curiosamente, ao ler o poema de Bertolt Brecht, deparamo-nos com pistas que o aproximam às leituras da tela de Munch, ao ponto de considerarmos a possibilidade de que *Skrik* tenha inspirado *An die Nachgeborenen*, pois a narrativa⁵ proposta por ambos coincidem em vários aspectos, com destaque para o verso “Quando alguém passa pela rua indiferente” (*Der dort ruhig über die Straße geht*), em que se expressa a indiferença tal qual observamos na leitura da tela do expressionista norueguês, uma vez que a distinção entre as diferentes condições que compõem a cena tanto no poema, quanto na tela, se dá pela forma como as personagens interagem com a alteridade.

Brecht apresenta um indivíduo em trânsito pelas ruas, apático em relação aos semelhantes que necessitam de sua compaixão, Munch nos provoca a perceber a indiferença a partir da disposição dos corpos em cena, pois apartados, distanciados e sem confronto facial as duas figuras que se encontram ao fundo da cena continuam a caminhar sem demonstrar qualquer interesse pelo sofrimento do protagonista e a paisagem que o cerca, apesar do grito que dele emana.

⁵ Apesar de se tratar de um poema e uma pintura, consideramos que tanto o texto de Brecht, quanto a pintura de Munch possuem um encadeamento que os aproxima a uma narrativa, por isso, trataremos ambos como se fossem narrativas.

A tela inscreve seu protagonista na vida nua (zoè), já que é apresentado a nós como um ser sem importância, desprezível e descartável, fisicamente destituído dos atributos do *homo sacer* e pronto para ser posto “para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina” (AGAMBEN, 2002, p. 89). Em ambos os casos, estamos diante de duas representações distintas do *homo sacer*, isso porque a vida descrita por Brecht é aquela em que o indivíduo não consegue perceber a sua indiferença diante da vida que passa do outro lado da rua. Já em Munch, identificamos a necessidade de expressar a inumanidade por meio do espanto *performato* no corpo e da face deformada tanto pelo sofrimento quanto pela indiferença. Temos como enunciador do conflito em Brecht um eu lírico que está de fora da cena, como um terceiro, o qual testemunha e dá sua opinião diante da perplexidade, por isso, indiretamente, se encontra dentro da cena, se revolta com a indiferença, resiste e testemunha. Já na tela de Munch, quem se surpreende e se indigna diante da cena da indiferença é o público e não mais um eu-lírico ou um narrador. O protagonista parece implodir em um grito, que apesar de tudo é lacônico e silencioso. Por isso dizemos que em ambos casos as obras soltam seu grito diante da indiferença de uma sociedade que expõe outros homens ao estado de “vida nua” (zoè), sem direito sobre suas próprias vidas, podendo ser mortas e descartadas, sem que isso seja um problema para os outros.

O paralelo entre as duas obras nos revela que a arte é uma das grandes responsáveis por fazer emergir as vozes indignadas e nos mostrar que mesmo diante de tempos sombrios, temos a necessidade ética de expor as feridas, mesmo quando as palavras estiverem enviesadas. Feridas essas resultantes, em geral, de traumas ora individuais, ora coletivos. O cinema, como parte do cômputo da arte dará sua contribuição para dessilenciar os meandros de uma “vida nua” (zoè), conforme o termo cunhado por Giorgio Agamben (2002, p. 146). Para que isso seja possível é preciso deixar claro que “a vida nua (zoè) não está mais confinada em um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente”. Esta constatação está tanto em Agamben quanto em Brecht, pois cada um, ao seu modo, fomenta a necessidade de indignação diante da aniquilação dos corpos, pautado na ideia de que simplesmente:

A ‘vida indigna de ser vivida’ não é, com toda evidência, um conceito ético, que concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo: é, sobretudo, um conceito político, no qual está em questão a extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do *homo*

sacer, sobre o qual se baseia o poder soberano. (AGAMBEN, 2002, pp. 148-149)

Este poder soberano traz à tona o debate sobre a ambição suprema do biopoder (Foucault), como destaca Mauricio Lazarato, quando retoma o debate da separação entre zoè e *biós*, ou seja, “entre el hombre como *simple vivente* y el hombre como sujeto político” (2000, p. 2), mas também entre o “muçulmano” e a testemunha, entre o vivente e o falante. A fala nos parece ter um valor primordial neste processo, pois é o ponto determinante entre a apatia de uns e a resistência de outros, o que nos leva à necessidade de uma digressão acerca desses aspectos.

Essas formas de identificação do homem revelam a escassez da vida e a instalação de um estado puro de sobrevivência modulável. Essa modulação da vida será destacada por Márcia Arán e Carlos Augusto Peixoto Júnior. Para eles:

A partir do testemunho do “muçulmano” (sic) o campo poderia ser considerado o exemplo incontestável de que o estado de exceção tornara-se a regra. Ele não é apenas o lugar de morte, mas, sobretudo, o palco de uma experimentação onde, para além da vida e da morte, o judeu se transforma em “muçulmano”. (ARÁN & PEIXOTO JUNIOR, 2007, p. 854)

Qual o sentido arbitrado nesta relação para a definição do que seria o “muçulmano”? O testemunho deles seria possível? Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz*, lembra-nos de que o *Muselmann* é o intestemunhável, ou seja, aquele que

havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernir entre o bem e o mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia. (AGAMBEN, 2008, p. 49)

Como vimos, não há possibilidade de testemunho quando o indivíduo perdeu a capacidade de discernir sobre a sua própria condição humana. Por isso, se pensarmos sobre a origem e o uso do termo, em *Auschwitz*, teremos uma enorme variação de possibilidades, mas em todas elas transparecerá um sentido representativo sobre a imagem do “muçulmano”: a submissão incondicional e consequentemente a ausência humana e, portanto, da fala. Vejamos algumas possibilidades apresentadas no testemunho de W. Sofsky:

Em Majdanek, o termo era desconhecido, e para determinar os ‘mortos vivos’ se usava a expressão *Gamel* (gamela); em Dachau, por sua vez, dizia-se *Kretiner* (idiotas), em Stutthorf, *Krüppel*

(aleijados), em Mathausen, *Schwimmer* (ou seja, quem fica boiando, fingindo-se de morto), em Neuengamme, *Kamele* (camelos, ou, em sentido translativo, idiotas), em Buchenwald, *müdeScheichs* (isto é, imbecis) e no Lager feminino de Ravensbruck, *Muselweiber* (muçulmanas) ou *Schmuckstücke* (enfeites de pouco valor ou jóias). (Apud AGAMBEN, 2008, p. 52)

Certamente existiram outras formas de representar a condição subumana, muçulmana, submissa daqueles que estão “submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer” (LEVI, 1988, p.91). Outra leitura sobre o uso do termo foi apontada por Agamben ao visitar a etimologia do verbete com filiação direta ao termo *muslin*, que significa “submeter incondicionalmente à vontade de Deus” (AGAMBEN, 2008, p. 52). Nesta proposição, parece existir certa consciência sobre essa submissão, o que conflita com a condição dos “não-homens” em *Auschwitz*, pois o “muçulmano” teria como caracterização, ser “macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento” (LEVI, 1988, p. 91). Essa descrição se aproxima de duas outras formas corpóreas apresentadas por Giorgio Agamben para compreendermos o significado para o termo “muçulmano”. Segundo a *Encyclopedia Judaica* “o termo parece derivar da postura típica desses deportados, ou seja, o de ficarem encolhidos ao chão, com as pernas dobradas de maneira oriental, com o rosto rígido como uma máscara” (AGAMBEN, 2008, p. 53). Outras proposições corpóreas são referentes ao ato de prostrar-se: ora em alusão às orações árabes; ora como forma de estar fechado em si mesmo como homem-concha ou “homem-casca”; ora como estratégia de sobrevivência na “vida nua”, pois “a capacidade humana de cavar-se uma toca, de criar uma casca, de erguer ao redor de si uma tênue barreira defensiva, ainda que em circunstâncias aparentemente desesperadas, é espantosa” (LEVI, 1988, p. 56). Fica evidente, desse modo, que o corpo “muçulmano” representa o dilaceramento do *homo sacro* e a representação do *homo sacer*. Nesse sentido, ser “muçulmano” é o mesmo que estar na condição do intestemunhável, a condição daquele que não tem como realizar o testemunho, por conta de sua imperiosa submissão ao sofrimento.

Ao ler o texto de Brecht e observar a tela de Munch, devemos concordar com a ideia de que a palavra é “inocente e absurda”, principalmente porque o

contato direto com a “vida nua” (zoè) impossibilita que a arte se cale. Em várias instâncias dos estudos da arte percebemos o quanto é fundamental olharmos mais profundamente para os objetos de cultura, pois neles encontramos os rastros de um tempo, de uma sociedade. Por isso consideramos que no cinema a palavra ganha corpo e se transforma em palavra-imagem ou imagem-palavra, que dialoga com o público e faz com que tenhamos, a partir da visão do artista sobre a imagem-palavra, uma possibilidade de tirar o véu silenciador sobre a “vida nua” (zoè). É claro que esse véu nem sempre será retirado por completo, entretanto a arte quando não o retira pelo menos o esgarça, permitindo que possamos enxergar, mesmo parcialmente, pelas fissuras abertas sobre o véu. Fissuras que nos provocam e nos fazem refletir sobre as questões humanas relacionadas ao aniquilamento que sofremos por conta das experiências limite por nós vividas.

Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*, inicia seu discurso apresentando uma anedota sobre um autômato em um jogo de xadrez para, logo em seguida, destilar que a felicidade “é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída” (BENJAMIN, 1994, p. 222). Esse automatismo da história, que se apropria de imagens do passado e as transforma em suas, será combatido por Benjamin nesse ensaio quando questiona porque as vozes, as quais por algum motivo emudeceram, não estão contempladas nas vozes que escutamos na história. Isso se dá porque a história contada é pensada e elaborada pelos vencedores, como destaca Theodor Adorno no ensaio *O que significa elaborar o passado* (Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit). Para o crítico “o gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que cometeram as injustiças” (ADORNO, 1995, p. 29). Desse modo é mais fácil pensar no esquecimento do que na memória no que se refere à história. Por esse motivo avaliamos que é preciso abrir um parêntese em relação à definição de história.

A qual história nos referimos? A história universal que se tornou “tanto mais problemática quanto mais o mundo uniformizado se aproximou de um processo conjunto” (ADORNO, 2009, p. 265) ou das diversas histórias subalternas e margeadas que pululam pelos quatro cantos do planeta, por conta de sua historicidade inerente? Sobre tal possibilidade, Adorno alerta que a sociedade se mantém viva graças a seus antagonismos, por isso, a história é uma “unidade de continuidade e descontinuidade” (ADORNO, 2009, p. 266), o que faz dela plural.

Uma história que não se limita em conhecer o passado, mas também de reconhecer-se como presente e perceber conforme aponta Michel de Certeau (1982, p. 33) que “há uma historicidade da história que implica o movimento que liga uma prática interpretativa a uma práxis social”. Reflexão semelhante é feita por Georges Didi-Huberman ao constatar que é preciso “fazer *história* de uma arte sob o ângulo ‘eucrônico’”, quando encontramos similaridade das relações entre o artista e seu tempo trazendo à tona as memórias, pois é no ângulo “eucrônico” que as “manipulações do tempo, através da qual nós descobrimos antes um artista anacrônico, um ‘artista contra seu tempo’” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 10).

A escrita de uma história que vai contra seu tempo nos lembra de imediato as proposições de Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história (Über den Begriff der Geschichte)*, ao salientar a necessidade de contemplar com distanciamento os bens culturais, pois neles estão apregoadas suas origens embebidas pelo horror, fazendo com que compreendamos nunca ter havido na história da sociedade “um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225), daí a necessidade de escovar a história a contrapelo para eriçar as memórias contra seu tempo, como fizeram acertadamente Brecht e Munch.

Trataremos, aqui, de um percurso que flerta com essa segunda forma de história, pensada na esteira de Theodor Adorno como uma história que “precisa ser construída e negada” (ADORNO, 2009, p. 265). E com Giorgio Agamben, ao definir que “assim como o tempo, cuja essência é pura negação, a história não é jamais apreendida no átimo, mas somente como processo global. Ela se encontra, portanto, subtraída à experiência vivida do indivíduo” (AGAMBEN, 2008, p. 120).

Temos, portanto, uma história atrelada ao mesmo tempo à memória e ao testemunho, em que a experiência individual provoca transformações nas narrativas aqui analisadas. Isso porque precisamos ler a história sob um novo viés, capaz de suspender a idealização responsável por construir uma falsa convicção da existência. Como salienta Jacques Le Goff, “tudo é histórico, logo a história não existe” (LE GOFF, 1990, p. 19), ela é constituída pelos olhares, pelas imagens e pelas ideologias de quem a constrói, a nega, a sustenta e a suspende.

Na esteira de uma história em construção apresentamos a seguir uma história cinematográfica brasileira que dialoga com a ideia de que o cinema produzido durante os anos sombrios da ditadura civil-militar no Brasil retrata um lado

da história que resiste ao silêncio. Além disso, testemunha de outros modos a realidade de opressão e terror imposta sobre com o rótulo de “revolução”, que em si escondia um estado autoritário, profundamente presente impondo o terror nas diversas relações sociais, desde as mais simples, a organização de trabalhadores, até as mais complexas, que envolveram a luta armada.

Como arte, o cinema será fundamentalmente produtivo no esgarçamento desses véus, pois “nasceu silencioso e continua a amar o silêncio. Mas também pode amar a ambiguidade, a emoção indefinida. [...] Mas também apreendemos coisas que não são explicáveis, nem identificáveis, nem definíveis” (CARRIÈRE, 1995, p. 35). Essa condição foi despontando aos poucos, na medida em que o cinema emergiu das malhas do capitalismo e da era da reprodutibilidade técnica.

A possibilidade de compreendermos o cinema ao mesmo tempo como arte e como documento possibilitou-nos distinguir no cenário da instauração do regime civil-militar de 1964 um conjunto de produções cinematográficas, cujos alicerces estéticos e éticos projetam vozes sociais a nos oferecerem condições de desvelarmos aspectos singulares que envolvem a memória dessa época, na medida em que isolamos, comparamos e analisamos seus componentes. Especialmente na forma como essas produções problematizam a vida nua e suas ilações com as estruturas governamentais próprias do estado de exceção.

As produções cinematográficas produzidas durante a vigência da ditadura civil-militar e da censura não fizeram confronto direto com a realidade ditatorial instalada no Brasil, mas quando alguma obra resolvia emplacar qualquer debate sobre o autoritarismo do estado e seus efeitos sobre a sociedade, sofria duras censuras, como foi o caso do filme *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo. Acusado de ser um filme subversivo por apresentar cenas que lembram as ações de prisão e tortura de jovens estudantes, o filme foi destruído e o diretor foi preso, acusado de subversão. A firmeza mostrada pelo aparelho censor e coercivo do estado foi decisiva para encontrarmos poucas produções que de algum modo tenham tocado nessas feridas e discutido diretamente a “vida nua” (zoè) produzida pela ditadura brasileira antes da Lei da Anistia de 1979.

Apesar deste cenário punitivo, o cinema não se calou ao fato de termos experimentado uma ditadura sanguinária. Os seus realizadores encontraram outras formas de discutir a “vida nua” (zoè). Ao analisar essa disposição Ismail Xavier (2001, p. 20) diz que “depois do golpe [civil-] militar, o cinema encontrou outro motivo

para deixar ainda mais urgente a sua discussão sobre a mentalidade do oprimido no Brasil”. Entre as matérias argumentadas nos filmes da época, temos a vida sofrida das populações do Sertão, os conflitos agrários, a industrialização e seus efeitos junto às comunidades tradicionais (povos da mata, quilombolas, ribeirinhos, pescadores...), a urbanização desordenada, entre outras. A necessidade de trazer essas matérias para o cinema, para Jean Claude Bernardet, representa a instauração do que ele chama de modo sociológico.

Por isso consideramos que este primeiro momento precisava se dedicar a mapear algumas formas de constituição do debate sobre a “vida nua” (zoè) durante a ditadura civil-militar de 1964. Daí optarmos por organizar, a seguir, uma *Breve história do cinema em tempos sombrios*. Entretanto, não tínhamos como fazer um mapeamento sem delimitar que filmes seriam considerados. Por conta dessa necessidade, para delimitarmos com rigor a temporalidade do corpus, optamos por discorrer sobre os anos de 1960 a 1980, que abrangem mais especificamente os tempos sombrios da ditadura civil-militar brasileira, os quais serão pensados sobre duas dinâmicas: um tempo histórico (1964-1985) e um tempo historiográfico (1989 em diante).

O primeiro período será subdividido em três fases: a) Cinema Sociológico (1963-1973), ligado aos anseios do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* aliados ao desejo de fazer uma cinematografia preocupada em realizar o que Ismail Xavier (2001, p.19) chama de “debate de certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social”; b) Cinema Literário (1973-1985), ligado a uma tendência de fazer filmes tomando obras literárias e autores consagrados da literatura como estratégia para burlar a censura e garantir a produção cinematográfica tecendo forte crítica às ações do estado repressor no Brasil; c) Cinema de Abertura (1979-1989), o qual se inicia com a lenta abertura política, passa pelo lento movimento de redemocratização e se estende até o final da década de oitenta. Nesse período encontramos filmes que denunciam a ditadura militar como responsável por diversos atos autoritários e a instalação de uma política de repressão baseada na tortura e no assassinato de presos políticos.

Já o segundo período, que chamamos aqui de tempo historiográfico da ditadura, inicia-se em 1989 e vai até os dias atuais em que a cinematografia busca articular seu argumento em torno de uma política do não esquecimento. Para isso, é

preciso trazer à tona a voz dos sobreviventes para recuperar a imagem heroica daqueles que foram mortos ou daqueles que sobreviveram, mas permaneceram à margem da história. Para discutir esse momento delimitamos o corpus a dois filmes documentários que podem ser classificados como documentários performáticos testemunhais heroizantes, pelo fato de proporem realizar uma espécie de revisão historiográfica por meio da heroicização dos sobreviventes.

Faremos uma brevíssima introdução ao período da ditadura civil-militar no Brasil e mostraremos como a cinematografia produzida durante a ditadura passeia pelo conceito de “vida nua” para discutir vários problemas da sociedade brasileira, inclusive a manutenção da ditadura no país.

Identificamos três grandes momentos dessa cinematografia. O primeiro, responsável pelo debate de questões sociais, as quais não estão diretamente associadas ao regime ditatorial presente, mas que discutem o autoritarismo e a violência impetrada pelos agentes públicos contra qualquer forma de resistência a tal autoritarismo. Esse será o caso de *Os fuzis* (1963), *Vidas Secas* (1964), *Terra em transe* (1967), *O bravo guerreiro* (1968), *Os Herdeiros* (1969), entre outros.

O segundo grupo, por conta do intenso controle do Estado em relação às produções lançadas no Brasil, desenvolve uma estratégia para “facilitar” a liberação das obras pelos órgãos de censura prévia: a criação de roteiros fundamentados, inspirados ou transpostos de obras literárias. O argumento disposto por seus realizadores se pautava em determinar que pelo fato dos filmes consistirem em releituras de obras literárias estariam isentos da acusação de subversão, já que as obras de partida circulavam livremente no país. Por isso, os filmes criados a partir de obras literárias poderiam circular livremente tanto quanto os romances, peças e contos que lhes serviram de inspiração. Autores como Nelson Rodrigues, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macêdo, Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos terão suas obras projetadas na sala escura, como parte de um cânone mínimo da literatura brasileira responsável por constituir um conjunto significativo de obras transpostas. São os casos de *São Bernardo* (1971), *A moreninha* (1971), *Sagarana - o duelo* (1973), *Toda nudez será castigada* (1973), *Lucíola, o Anjo pecador* (1975), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Memórias do cárcere* (1984), *Brás Cubas* (1985), *A Hora da estrela* (1985), entre muitos outros que veremos mais à frente.

O terceiro grupo engloba um conjunto de produções em que há uma denúncia direta da ação violenta da ditadura brasileira e nos apresenta alguns detalhes sobre as ações revolucionárias e a ação do estado repressivo. Esse último grupo terá maior produtividade com a abertura política após a divulgação da lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, popularmente chamada de Lei da Anistia. Fazem parte desse grupo filmes como *Bom Burguês* (1979), *Eles não usam Black tie* (1981), *Pra frente Brasil* (1983), *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) e muitos outros títulos os quais conseguiram desafiar a censura e quebrar mesmo que parcialmente o silêncio contra a opressão ditatorial.

Precisamos, de antemão, deixar claro que essa divisão proposta não compreende fases, grupos organizados ou qualquer tipologia dessa natureza. Faremos a apresentação histórica das obras ao longo dos anos e buscamos associá-las a um desses três conjuntos que, em nossa leitura, resistiram, de uma forma ou de outra, à ditadura brasileira durante os 21 anos de sua duração (1964-1985). Por conta dessa configuração, antes de nos deter especificamente sobre cinema, precisamos pontuar algumas considerações sobre o percurso da história da ditadura civil-militar brasileira.

1.1 Pinceladas sobre a história e a ditadura brasileira

Os anos de 60 e 70 do século XX foram bastante conturbados no cenário internacional devido ao antagonismo político emanado da disputa entre os discursos capitalista e comunista, que emolduraram o que ficou conhecido como Guerra Fria. Essa polarização política e ideológica foi um dos maiores responsáveis pela instauração de diversos regimes ditatoriais na América Latina, motivados e financiados pelo grupo capitalista e alicerçados pela Doutrina de Segurança Nacional (DSN). A América Latina esteve no centro das disputas e de um incrível processo de caça aos comunistas, principalmente em função do advento da Revolução Cubana, de 1959, liderada por Fidel Castro.

De um lado os aliados, liderados pelos EUA (Estados Unidos das Américas) e agrupados na OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), defensores da ampliação ainda maior do capitalismo e o forte combate à economia planificada; de outro lado os comunistas, liderados pela URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e agrupados no Pacto de Varsóvia, defensores da

igualdade social e de uma ampla redistribuição de renda, postos como grandes críticos do sistema de acumulação capitalista.

No Brasil, a ditadura é instaurada em 31 de março de 1964, mas antes mesmo desta data fatídica o cenário político é bastante instável ao ponto de encontrarmos espaço para a instauração de dois golpes: “o de Jango viria amparado no ‘dispositivo militar’ e nas bases sindicais, que cairiam sobre o Congresso, obrigando-o a aprovar um pacote de reformas e a mudança das regras do jogo da sucessão presidencial” (GASPARI, 2002, p. 51). Mas só há lugar para um golpe e a queda de João Goulart foi inevitável, representando a destruição dos anseios de reformas trabalhistas e de manutenção da democracia no Brasil. Daniel Aarão Reis analisa as circunstâncias no entorno do processo golpista:

A vitória do movimento civil-militar que derrubou João Goulart em abril de 1964 desferiu um golpe no projeto político nacional-estadista que o líder trabalhista encarnava e encerrou a experiência republicana com o fim do Estado Novo. Mas não foi um raio que desceu de um céu azul. Ao contrário, resultou de uma conjuntura complexa de condições, de ações e de processos, cuja compreensão permite elucidar o que deixou então surpresos e perplexos, não apenas os vencidos, mas também os próprios vencedores. (REIS, 2005, pp. 11-12)

Passado o momento da deposição de Goulart e, portanto, da transição definitiva entre o estado de direito e o estado de exceção viria a fase da “ditadura envergonhada”, conforme propõe Elio Gaspari (2002). Nesta fase, o governo ditatorial procurou dirimir sua face ilegítima buscando um aparato legal, ao mesmo tempo em que coexiste um forte e determinado aparelho repressor, condição que se mantém até 1968, quando é anunciada a instauração do Ato Institucional Nº 5⁶, em 13 de dezembro de 1968:

Considerando que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam que sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do país comprometidos por processos subversivos e guerras revolucionárias. (BRASIL, 1968, p. 1)

⁶ O AI 5 possibilitou ao governo ditatorial a legitimação do poder absoluto dado ao presidente da República, graças a medidas autoritárias autorizadas pela referida lei. “§1º Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições e na Lei Orgânica dos Municípios”. Este parágrafo da lei subordina e intervém em todas as esferas públicas, inclusive do poder judiciário, além do legislativo, federal, estadual e municipal.

Notemos que no AI 5 transparece que os movimentos de contestação contra o governo civil-militar instalado por meio da “Revolução brasileira de 31 de março de 1964” são bastante contundentes e isso justificaria a criação de medidas que possibilitassem lutar contra a subversão. De fato, as ações organizadas de movimentos clandestinos de resistência se tornam cada vez mais nítidas e produtivas, com o aumento significativo de adeptos e grande número de ações. Esses movimentos lutam contra os aparatos legais montados pelos militares, que impossibilitam ou coíbem, por meio de dispositivos jurídicos, qualquer forma de manifestação de enfrentamento da Ditadura – bem como as práticas ilegais levado a termo pelo braço armado: assassinatos, desaparecimentos e torturas.

Entre as organizações clandestinas destacamos as ações do Partido Comunista do Brasil (PC do B), da Ação Libertadora Nacional (ALN), da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), do Comando de Libertação Nacional (COLINA), do Movimento de Libertação Popular (MOLIPO), do Partido Comunista Brasileiro (PCB), do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), da Política Operária (POLOP), o movimento Nacionalista Revolucionário (MNR), da Ação Popular (AP), da Dissidência da Guanabara (DI/GB), do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-PALMARES) e a Nova Vanguarda Popular Revolucionária (NVPR), entre outras.

Em uma análise simplória podemos dizer que elas formaram dois grupos. Há aquelas que se encaminharam para a luta armada em combates diretos contra a ditadura, por meio de ações de guerrilha, tais como a expropriação de bancos, a captura de embaixadores, a invasão de quartéis, entre outras – fazem parte desse grupo organizações como ALN, MOLIPO, VPR e o MR-8, responsáveis, entre outras ações, pela captura do embaixador norte-americano Charles Elbrick; e um segundo grupo que optou pela resistência não armada, a exemplo do PCB.

Vale ressaltar que as ações, as lideranças e protagonismos relacionados à história dessas organizações têm sido objeto da cinematografia. Podemos destacar filmes como *Labirinto de papel* (2014), *Araguaia: campo sagrado* (2011), *Marighella* (2012), *Hércules 56* (2006), *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes* (1997), entre outros.

A entrada dessas organizações no combate à ditadura civil-militar brasileira é analisada por Elio Gaspari como uma segunda fase da ditadura, chamada de “ditadura escancarada”, em que o Estado autoritário mostra, sem

máscaras, sua face mais truculenta e avassaladora, na medida em que o aparelho repressor revela grande competência para sufocar os movimentos de resistência. Com ampla participação de segmentos civis, desmantela as organizações, imobiliza e elimina líderes da resistência armada e membros importantes de várias das organizações clandestinas já citadas. Iniciada ainda no final dos anos 60, essa fase alcançaria seu ápice nos sombrios anos 70, tempo em que são contumazes as práticas de tortura, os assassinatos, as humilhações, o enlouquecimento, o exílio e o terror para todos aqueles que de alguma forma se dispuseram a combater a ditadura ou o que ela representava.

Esses tempos foram aos poucos arrefecidos pela chamada abertura lenta e gradual da política de repressão do Estado, iniciada em 1979 e que se prolongou até o final da década de 80 do século XX.

1.2 O cinema em tempos sombrios

O cinema brasileiro, desde o início da década de 1960, sofre com a instabilidade no cenário político, aprofundada com a posse de João Goulart e mais ainda com sua queda. Com a instauração da ditadura, o cinema nacional passa por um processo inverso de sua natureza reprodutiva: cada vez mais os filmes possuem dificuldade de circulação, muito mais em chegar às massas. Na historiografia cinematográfica nacional todos os gêneros durante os anos mais duros da ditadura civil-militar brasileira foram marcados por uma avalanche de estratégias de controle, que dificultaram a circulação e a recepção de várias películas produzidas no Brasil, principalmente aquelas que recebiam o selo do Cinema Novo.

O Cinema Novo pode ser considerado o aríete das produções brasileiras pensadas para combater a inércia abatida sobre a sociedade e a invisibilidade dos menos favorecidos. Sua abordagem cria condições para que a sétima arte brasileira figure pela primeira vez como parte de um projeto de cinema nacional, como destaca Jean-Claude Bernardet:

Com o Cinema Novo, as elites – ou parte delas passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas. Externamente, o Cinema Novo permitiu que se estabelecesse com outros países um diálogo cultural; é raro que isto ocorra por parte de um país subdesenvolvido. Esse trabalho internacional do Cinema Novo foi importante para sua receptividade interna. A elite, por ser dependente dos centros

culturais dos países industrializados, hesitava em aceitar o Cinema Novo. A repercussão internacional dos filmes deu-lhe uma certa segurança. Se a Europa elogiava, é que algo de elogiável devia haver. (BERNARDET, 2006, p. 101)

Precisamos nos perguntar o que motivou toda essa dificuldade de circulação dos filmes promovida pela censura, já que o cinema nacional caminha pela ficção de maneira a apresentar um cenário que embrenha o espectador nos espaços mais recônditos do Brasil, mesmo sem referências diretas à realidade ditatorial em que estávamos imersos.

A entrada do Cinema Novo no cotidiano brasileiro se tornou representativa nos anos seguintes, com o lançamento da “trilogia do sertão”⁷, como ficou conhecido um conjunto de três filmes rodados no sertão nordestino e que debatiam particularmente o conflito sertanejo, mas que de certa forma prenunciavam a instalação de um Estado autoritário, marcado pela violência e o terror, como analisa Ismail Xavier (2001, p 20):

prevalece o impulso pela mobilização para a revolta e a tonalidade do filme era de esperança, pois estávamos no período anterior ao golpe [civil-]militar de 1964, no momento de luta pelas reformas de base, com a questão agrária no centro.

Além dos aspectos políticos, temos a dimensão técnica do cinema brasileiro que “trabalhou as tensões entre a ordem narrativa e uma rica plástica de imagens, fazendo ‘sentir a câmera’, como era próprio a um estilo que questionava a transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica” (XAVIER, 2001, p 20). Todos esses elementos se juntaram a questões estéticas para formar os caminhos trilhados pelo cinema brasileiro para resistir e quebrar o silêncio em tempos sombrios.

A “trilogia dos sertões”, ao se voltar para o interior do país, busca descobrir outro Brasil, mais próximo dos dramas vividos pela população do sertão, que ficaram durante muito tempo no desconhecimento da grande massa, pois as imagens do Brasil que conhecíamos eram retiradas particularmente da literatura, o Sertão, o interior, a Amazônia, só “existiam” nos romances.

A primeira película dessa trilogia foi *Os fuzis* (1963), do moçambicano Ruy Guerra, que toma para cenário a cidade de Milagres, para ilustrar o conflito central em pleno sertão baiano, onde uma tropa de soldados tenta defender da sanha dos

⁷ Os filmes que compõem a “Trilogia do Sertão” são *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

moradores da cidade, uma população miserável, famélica, hipnotizada e apática, os escassos alimentos ali estocados em um armazém. O desfecho do enredo leva os moradores ao centro da cidade, sob a liderança de um profeta. Eles se reúnem para orar diante de um boi sagrado pedindo pelo envio das chuvas e o fim da fome. Mas o milagre não ocorre e, por conta disso, quebra-se o ciclo místico em torno do deus boi. Ainda que o filme dê visibilidade às camadas esquecidas da população brasileira, eles são tratados como um povo sem importância por conta de viverem à margem das grandes cidades e, portanto, não possuem representatividade. Assim, o filme não problematiza a incapacidade das camadas populares de reconhecer e questionar a condição subalterna a que estão sujeitas, nem em relação à impossibilidade de sobreviver à miséria. Nesse sentido, temos algo muito próximo a descrição do muçulmano relatado por Primo Levi. O messianismo sertanejo explorado no filme não gera o fim do sofrimento, pelo contrário, a população ali presente representa o nada, a vida matável, desumana, passível de morte.

Desse modo, como lutar e resistir diante de um cenário aterrador? A percepção dessa impossibilidade leva Ruy Guerra a construir o conflito narrativo isolando a população local do protagonismo. Por isso, o conflito se dá entre os “estrangeiros”: de um lado o personagem Gaúcho, um caminhoneiro, que fica em Milagres por conta de um problema mecânico em seu caminhão; de outro, os soldados, os quais invadem Milagres para fazer a segurança do transporte dos alimentos desejados pela população, mas que se encontra asfixiada com aquela penúria e aridez.

A miséria ali instalada chama atenção do caminhoneiro, porém a compreensão de que a população continuamente morre de fome faz com que ele se revolte. O estopim é a descoberta de que uma criança acabara de morrer de fome e o pai dessa criança não consegue tomar nenhuma atitude. O choque em descobrir a inércia da população é movido pelo som das canções e rezas em torno do boi sagrado. Diante dessa realidade alienante, o Gaúcho rouba o fuzil de um dos soldados e atira contra um dos caminhões que levava os alimentos da cidade. Nesse momento, começa uma perseguição ao Gaúcho, regado ao som do latido de cães. Os latidos revelam a instabilidade provocada pelo “estrangeiro” e, de certo modo, rompe o silêncio daquela cidade. Na fuga, o Gaúcho passa por dentro de uma

casa da cidade, quando ouve que o local está cercado e responde “só se morre à toa quando é de fome, de bala não” (GUERRA, 1963, 1:13:54 1:13:56)⁸.

A constatação de que a morte por fome é uma morte à toa deixa em evidência que o filme de Ruy Guerra revela uma sociedade que se encontra na “vida nua”. A contraposição desta vida nua é a resistência do Gaúcho, que passa a ser herói por acaso. Parece-nos que Guerra conjuga em seu filme um pouco da instabilidade pela qual passa o Brasil nos anos que antecedem a ditadura, como se previsse o controle das massas pela força dos fuzis.

No filme *Os fuzis*, Ruy Guerra contrasta a passividade da população a uma necessidade de mudar aquela realidade, mas só quem está de fora é capaz de construir estratégias de resistência ao autoritarismo dos coronéis que promovem uma intensa repressão ao sertanejo. Roberto Schwarz, no artigo *O cinema e os fuzis*, considera que o filme “não procura ‘compreender’ a miséria. Pelo contrário, ele a filma como uma aberração” (1966, p.1), pois suas lentes documentam a seca e refletem sobre aquela realidade que contrasta dois mundos em um só, os sertanejos inertes, sem expressão e os atores “estrangeiros” os quais conflitam entre si e refletem sobre aquela realidade.

Desse modo, recuperando o conceito de “vida nua” de Giorgio Agamben, podemos caracterizar a imagem do sertanejo filtrada em *Os fuzis*. No filme encontramos um punhado de “vidas não mais dignas de serem vividas, até que a própria natureza, muitas vezes com cruel demora, tolhe sua possibilidade de continuar” (BINDING apud AGAMBEN, 2002, p.145). Identificamos o sertanejo como aquele *homo sacer*, o humano matável, que não tem importância. Daí o desprezo por sua vida, baseada em uma espécie de banalização do mal contra a população que sobrevive no interior do Brasil. Os motivos desse massacre são muitos, mas o que normalmente aparece é a justificativa a qual isenta os poderosos de suas responsabilidades, como a seca e por consequência a fome.

A relação da primeira fase do Cinema Novo é tão próxima com o regionalismo na literatura (segunda fase da literatura modernista no Brasil), que um dos filmes emblemáticos daquela época foi *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, segundo filme da trilogia. Nele, o diretor arrebatou o sertão alagoano

⁸ A partir desse momento quando for realizada citação dos filmes utilizaremos como marca o tempo de início e fim de cada passagem citada, representada da seguinte maneira 1:13'54”, em que se lê: uma hora treze minutos e cinquenta e quatro segundos.

para as telas e mostra um dos conflitos mais fundamentais do drama do homem sertanejo e sua luta pessoal por se manter íntegro, mesmo sob condições inumanas. Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais novo e o menino mais velho ganham as telas do cinema discutindo muito bem a condição desumana que durante muito tempo era coisa de romance. O cenário seco e árido do sertão explode nas telas, como um signo da necessidade de trazer para perto da sociedade urbana o trágico retrato do interior nordestino. O filme inicia com o cenário marcante do sertão, o sol, como acontece em *Os fuzis*. O contraste de luz e terra árida marca o binômio da indiferença dos céus em relação à desgraça vivida em terra. Certamente essa conotação religiosa de *Os fuzis* com o discurso religioso no início do filme não será desenvolvida em *Vidas Secas*, mas o som será fundamental, pois o que corta a paisagem é o grito do carro de boi, marca estridente da condição subumana.

O foco da narração em *Vidas Secas* é o indivíduo e não o cenário, porém não há como deixar de lado este último, pois evidencia as contradições ali presentes, porque em meio aos contrastes assistimos à cena em que Fabiano se dirige ao coronel para acertar as contas pelo seu trabalho e se depara com uma apresentação de violino. Esta cena ao mesmo tempo o encanta e o choca, por sua realidade não lhe permitir o contato com a arte, o que não lhe possibilita nem mesmo saber como apreciar um som que não seja aquele de seu fero cotidiano já que o único som que o segue cotidianamente é o do carro de boi. Mas, naquela cena, o som é agradável aos ouvidos e contrasta com a decepção de receber bem menos que merecia pelo seu trabalho.

Todavia, o sertanejo sabe de sua situação e precisa resistir, mesmo quando coronéis, governos e militares querem explorá-lo e roubar-lhe os sonhos e a honrabilidade. Este filme é uma importante transposição para o cinema dos conflitos humanos, já encontrados no romance da década de 1930, mas que até então só encontrávamos na literatura. Ao mesmo tempo, o filme assevera a relação entre a crítica desenvolvida entre o romance de 30 e o Cinema Novo. A transposição, por se tratar de uma obra da literatura extremamente dramática, faz-se desafiadora, tanto que a crítica sobre o filme se mostra favorável ao resultado fílmico tecendo elogios, como em B. J. Duarte, na crítica que realiza no jornal Folha de São Paulo, em 09/05/1964. Para ele “qualquer tradução, seja para outro idioma, seja para a linguagem do cinema, constitui a grande surpresa e o enorme mérito desse filme, um dos mais importantes já realizados em toda a nossa atribulada história

cinematográfica” (LABAKI, 1998, p 40), pois brilhantemente transpõe para as telas o chão de Fabiano, sua passividade e ao mesmo tempo sua insistência pela sobrevivência, uma forma de resistir às agruras do sertão e da pobreza, o que o faz em suas próprias palavras “um bicho, capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 2008, p. 7). Diferentemente do que ocorre em *Os fuzis*, temos sertanejos com seus conflitos e que reconhecem a condição de miséria que aos poucos os aniquilam e não somente os “estrangeiros” serão os responsáveis por filtrar o horror.

Tal como na narrativa literária, a relação entre o homem e os animais também ocorre no roteiro adaptado, mas de outro modo, pois um dos conflitos narrativos centrais de *Vidas Secas* são a vida e a morte da cachorra Baleia, que mesmo amenizado no filme se comparado ao romance, revelam a dinâmica do sertão, quando os bichos, muitas vezes, tornam-se mais humanos que os próprios homens e conseguem perceber quando é hora de morrer. Esse é um ponto fundamental na narrativa, por termos também a morte por conta da fome. Desta vez, porém, o sacrifício do animal não é para matar a fome da população e sim para não morrer de fome, como o filho do sertanejo em *Os fuzis*. Temos então mais uma expressão dessa vida matável, indigna de viver, pois como Baleia poderia ser considerada parte da família, alegoricamente, ela representa a morte de muitos filhos que por conta da seca e da miséria ficam no meio do caminho.

Vale ressaltar que no filme de Nelson Pereira dos Santos temos uma excelente caracterização de Sinhá Vitória, mulher forte, decidida, a qual traça o destino da família e reflete profundamente sobre as necessidades humanas. A mulher, mesmo colocada em condição subalterna pela sociedade, em *Vidas Secas* é diferente pelo fato de encontrarmos uma personagem a qual toma as rédeas de sua vida e da vida de sua família. Diferentemente de Fabiano, Sinhá Vitória sabe fazer contas e toma as decisões, tem voz de comando e é responsável por determinar o momento da diáspora em busca de dignidade. Mesmo que Fabiano ainda figure como a voz de comando responsável pelos negócios da família, as decisões centrais são dadas por Sinhá Vitória. Com isso, podemos dizer que esse pode ser considerado o grande desafio do filme: em meio às relações patriarcais, apresentar uma personagem coadjuvante com a força determinante da feminilidade. Por fim, o filme traça um debate sobre as desigualdades e a tirania que destroem os sonhos mais simples como os de Sinhá Vitória: “Porque haveriam de ser sempre

desgraçados, fugindo no mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos como bichos?” (RAMOS, 2008, p. 56).

O terceiro filme da “trilogia do sertão” cinemanovista é *Deus e o diabo na terra do sol*, (1964), de Glauber Rocha, responsável por fundar uma forma completamente nova de produção cinematográfica, por perverter o enredo fazendo com que o conflito do sertão possa ser compreendido desde o título, quando aponta para o antagonismo presente na terra do sol. Deus e Diabo não são entidades independentes, pois o que Glauber Rocha busca salientar é que diante das agruras do sertão todos podem figurar ora como Deus, ora como Diabo, como acontece com Manuel no início do filme, pacato e sonhador, que vai prestar contas de seu trabalho junto ao coronel Moraes e entrega doze vacas ao invés de 16 informando que quatro foram mortas por picada de cobra. O coronel diz serem as vacas mortas a parte que cabe a Manuel e que ele não tem mais direito a nada. O desrespeito do coronel em se recusar a fazer a partilha justa das vacas vivas enfurece Manoel, que interpela o coronel:

- _ Da licença outra vez seu Moraes. Mas que lei é essa?
- _ Quer discutir?
- _ Não senhor! Só tô querendo saber que lei é essa que não protege o que é meu.
- _ Já disse, tá dito! O senhor não tem direito a vaca nenhuma.
- _ Mas seu Moraes...O senhor não pode tirar o que é meu.
- _ Tá me chamando de ladrão?
- _ Quem tá falando é o senhor.
- _ Pra você aprender (chicotadas) seu ordinário! (ROCHA, 1964, 14'10" – 15'15")

As chicotadas se tornaram o estopim para o pacato Manuel, que empunha o facão e mata o coronel. Em *Vidas Secas* temos uma cena análoga a essa, no entanto Fabiano, diferentemente de Manuel, permanece pacato e pede desculpas por ter questionado o coronel. Certamente Glauber não deseja caracterizar o que seria corriqueiro na vida do sertanejo, por isso evoca os brios humanos e o instinto de sobrevivência. Ao contrário de *Os fuzis* e *Vidas Secas*, o sertanejo de *Deus e o Diabo na terra do sol* protagoniza sua vida e corre em busca de suas melhorias, resiste e enfrenta seu opressor. Não será alienado como em *Os Fuzis*, nem passivo como em *Vidas Secas*. A fuga empreendida por Manuel é para não ser morto, mas também para realizar o sonho utópico de encontrar o mar e com ele encontrar a fartura. A metáfora do Mar representa, no final do filme, o desejo de transcender à condição subalterna e subumana que vive o sertanejo, pois o “sertão

vai virar mar e o mar vai virar sertão”⁹ (ROCHA, 1964, 1:56’24”-1:56’26”), como diz a música no final do filme de Glauber Rocha. Temos, assim, uma espécie de escatologia do bem, pois o que faltaria ao sertão certamente destruiria por completo a espécie humana.

As construções no filme de Glauber Rocha tomam contornos bem alegóricos principalmente por se aproximarem bastante de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, obra emblemática da literatura oitocentista. O beato que se diz enviado de Deus é Sebastião, um santo negro que discursa em nome da liberdade e busca mobilizar o sertanejo em busca de sua independência:

E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. O homem não pode ser escravo do homem. O homem tem que deixar as terras que não é dele e buscar a terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno. (ROCHA, 1964, 22’35’ – 23’04”)

O discurso do beato se funda na construção de uma nova ordem a inverter a lógica da exploração em que o sertanejo está imerso, mas o santo que denuncia liberdade e a terra prometida é ambíguo, um Deus-Diabo, que em busca da manutenção de sua influência sobre o povo impõe a Manuel um ritual macabro para purificar a alma de Rosa, a única a fazer contraposição ao beato. Novamente a mulher tem um papel determinante para expressar a lucidez diante do caos. O ritual acontece e Rosa, após um grito desesperador de Manoel, pega o punhal, que matara uma inocente criança, e o enterra nas costas do beato. Enquanto isso, a população que seguia Sebastião é massacrada por Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, contratado para matar Sebastião e seus seguidores. Quando o matador entra na capela constata que o casal matou o beato e por isso os livra dizendo: “só deixei dois vivos para contar a história” (ROCHA, 1964, 1:03’15” – 1:03’17”). Mais uma vez temos a ambiguidade de caráter de Antônio das Mortes, que livra o casal, por acreditar estarem eles livres dos domínios místicos, o que se repete no final do filme quando eles acompanham o Capitão Corisco, cangaceiro remanescente do bando de Lampião, que será morto por Antônio das Mortes, o qual deixará o casal partir em busca do mar.

⁹ Esta célebre frase é atribuída a Antônio Conselheiro, em relação a pregação de suas profecias. Outra versão desta frase é transcrita em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha: “. . . Em 1896 hade rebanhos mil correr da praia para o certão; então o certão virará praia e a praia virará certão.” (CUNHA, 2000, p. 117)

A narrativa de *Deus e o Diabo na terra do sol* possui dois momentos distintos e complementares: o primeiro profundamente místico, que revela a valentia de Manuel e Rosa em busca de uma terra para viver, marcado pelo fanatismo religioso de Manuel e a racionalidade de Rosa, a qual culmina na morte do Santo Sebastião; o segundo, na percepção de que a liberdade não pode ser conseguida por meio do derramamento de sangue quando o casal se junta ao bando de Corisco e Manoel consegue fugir da morte pela segunda vez e corre em busca de seu sonho utópico.

Essas ambiguidades humanas destacadas nas personagens nos fazem observar que o filme não possui um Deus e um Diabo e sim várias representações deles que disputam espaço no cenário árido e nebuloso, assim como as almas de Manoel, Rosa, Sebastião, Corisco e Antônio.

Em *Deus e o Diabo na terra do sol* encontramos também a representação da vida nua, aquela que não tem porque viver, pois os pobres, os sertanejos, são fuzilados, exterminados, torturados, como se não tivessem domínio sobre suas vidas. E não tinham. A precarização na qual estão imersos impede que haja possibilidade de sair desta condição aviltante, salvo os casos de Manoel e Rosa, que hipoteticamente alcançam seu mar.

Se analisarmos as consequências dos mecanismos de controle e censura em relação à produção cinematográfica, podemos dizer que essa foi a fase mais tranquila do Cinema Novo, já que os tentáculos necrófilos da ditadura civil-militar brasileira ainda não conseguiam provocar um golpe ferrenho sobre sua vertiginosa ascensão.

Mas essa tranquilidade não duraria muito tempo. Com a virada estética do sertão para a metrópole encontramos uma modificação do discurso, anteriormente fundamentalmente de cunho social, passando aos poucos para o discurso político. Com isso, o Estado autoritário brasileiro passa a considerar o Cinema Novo como um novo problema a ser enfrentado e combatido. Por isso, as produções passam a ser acompanhadas de maneira mais próxima pela repressão: tudo o que leva o rótulo do Cinema Novo é visto como perigoso, pois as produções se multiplicavam e as críticas aos poucos deixaram de ser distantes, como ocorria quando falavam de uma vida sertaneja, longe dos problemas da cidade.

Na esteira de se construir uma crítica mais efetiva contra o sistema capitalista e a sociedade brasileira autoritária, temos o lançamento do documentário

Maioria absoluta (1964), de Leon Hirszman, filme no qual constrói seu argumento sobre o questionamento de como a sociedade brasileira encara o analfabetismo, em seus vários níveis sociais e políticos. Toma os depoimentos e as entrevistas de pessoas tanto da zona urbana, quanto da zona rural, na empreitada de questionar os efeitos do analfabetismo para a política e para a economia da época, assim como seus desdobramentos para o futuro. Essa foi a primeira incursão do Cinema Novo à temática urbana.

Em *A grande cidade* (1966), de Carlos Diegues, temos o primeiro filme que deixa bem claro a preocupação do Cinema Novo em relação à transposição das condições aviltantes do *homo sacer* o qual migra do sertão e passa a ocupar as periferias e favelas das grandes cidades. Por isso dizemos que há um retorno ao conflito do sertanejo, mas com outra roupagem. Nessa outra abordagem o sertanejo realizou sua diáspora e começa a se deparar com as dificuldades para conseguir trabalho e sobreviver na cidade grande. O cenário deste filme é a cidade do Rio de Janeiro, a qual contrasta a exuberância geográfica ao crescente cenário de favelização, que aos poucos toma os morros e muda a geografia. Além dessa questão o filme salienta a lenda do *Vaqueiro*, Sansão, fugitivo do sertão e vai aos poucos sendo açoitado pelo crime, virando um dos mais procurados assaltantes e assassinos a terrorizar o Rio de Janeiro dos anos sessenta. O contraponto são as histórias de outros sertanejos que buscavam no Rio o sonho da riqueza e se depararam com a vida nua, aquela indigna de ser vivida, buscando, por esse motivo, o retorno para o sertão, pois consideram não haver diferença entre a aridez do sertão e a paupéria d'*A grande cidade*.

O sertanejo, fora do sertão, será descrito com o sentimento de desamparo e de desalento, pois o destino lhe reserva o direito de viver apenas para morrer mais depressa. A narrativa beira o determinismo ao discutir que o destino do sertanejo é o sofrimento e a morte. Mesmo quando tenta dribla-lo, não consegue. Vejamos como isso se dá no diálogo entre Sansão e Luzia:

Está tudo perdido, Luzia, você tem que ir embora depressa!
Você vem?

Quando a morte é chamada, pega a gente onde estiver. Você tem muita juventude ainda, pra que ir também.

Parece um castigo, Jasão, parece um castigo.

A gente nasce de um jeito que só tem sossego quando morre. Era tarde eu sei. Mas deixei o sertão pensando que pudesse traçar a vida, mas ela já está traçada e só a morte pode mudar. É sempre

tarde. Não tinha primo nenhum me chamando. O chamado saiu daqui de dentro (DIEGUES, 1966, 42'22"43'27")

A morte persegue o sertanejo. Luzia, que chegara ao Rio de Janeiro há pouco tempo, nutre a esperança de encontrar Jasão mesmo sabendo da condição criminosa de seu amado, procurado pela polícia, tentando a todo custo ficar com ele. Mas o destino lhe reservou a solução final. Quando Jasão chega à Barca de Niterói, Luzia o espera ansiosa, porém não é a única a esperá-lo: vários policiais também estão de tocaia. Quando ela o avista, corre a seu encontro e Jasão tenta fugir, mas se encontra encurralado. Diante de um portão fechado Luzia grita por Jasão, já baleado. Não há como Jasão escapar. Ainda assim os policiais fuzilam Jasão, todavia as balas acertam também Luzia. Diante da morte de moça, Jasão desafia: “não adianta Luzia, o sangue gruda no corpo da gente e não larga mais” (DIEGUES, 1966, 1:15'29" – 1:15'35), como a marca que não tem como ser retirada da alma sertaneja e lança um tiro para o alto, para “autorizar” o seu próprio fuzilamento. As vidas daqueles sertanejos são mais uma vez a expressão da vida nua, do *homo sacer*, da vida que não merece ser vivida, ainda que não haja nenhum crime a ser julgado.

Até aqui, o cinema não confronta diretamente a ditadura. As películas fazem críticas contundentes a diversas formas de autoritarismo e denunciam a tortura e a condição desumana de vários grupos e setores sociais no Brasil, mas sem relação direta com o regime ditatorial então instalado. Os filmes aos poucos passam a ser bem mais reflexivos e tematizam diretamente o golpe e as limitações em relação à liberdade de expressão. Entre eles podemos enumerar *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha¹⁰; *A derrota* (1967), de Mário Fiorani; *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl; *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos; *As vidas provisórias* (1968), de Maurício Gomes Leite, *Os herdeiros* (1969), de Carlos Diegues.

Para ilustrar as críticas mais expressivas à existência de um regime de repressão tomaremos dois filmes: *O desafio*, de Paulo César Saraceni e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Em *O desafio*, o diretor mostra o clima de medo que se

¹⁰ Ainda sobre a produção de Glauber Rocha, temos outros filmes produzidos nesse período de aprofundamento da repressão da ditadura, como *1968* (1968), de Glauber Rocha e Affonso Beato, documentário inacabado que filma cenas sobre a passeata dos 100 mil; *Câncer* (1968-1972), um filme experimental que por ter sido finalizado em 1972, em Cuba, expressa bem as mudanças para o penúltimo ciclo de produções de Glauber, ou seja próximos esteticamente à *Claro* (1975) e *Di* (1977).

espalha no Brasil e a intervenção do estado no controle social e o mascaramento dos acontecimentos políticos. O filme já aponta para o fato de que as elites brasileiras financiaram o golpe de 64, mas tudo de maneira bem tênue. O conflito central de *O desafio* é o romance entre Ada, esposa de um rico industrial e Marcelo, estudante que deseja escrever um livro, porém não se encontra incentivado por conta da situação política brasileira, um idealista que vive o conflito de não manter o relacionamento com Ada, por conta de sua militância. Eles estão em “lados opostos”, têm sonhos diferentes. Escrever sobre a revolução, quando a sociedade está sendo cerceada e controlada, seria o maior desafio para a época.

Mesmo não sendo *Terra em transe* (1967) a primeira película a tratar da instabilidade política brasileira, ela deve ser vista como a mais importante a realizar uma narrativa que aponta para a existência de uma resistência política contra a ditadura. Mesmo concordando com a crítica sobre o alegorismo destacado por Cássio Tomaim (2008), não há como deixar de lado a experiência de choque que o filme gerou e o impulso de criação na cultura desencadeado desde então, como destaca Ismail Xavier, ainda que “as respostas a esta obra tão central definiram as linhas básicas da produção no final da década de 1960, no cinema, no teatro e na música popular” (1993, p. 12).

A morte de Paulo, em *Terra em Transe*, traz consigo o desejo revolucionário inscrito no poema de Mário Faustino *Balada: em memória de um poeta suicida*, o qual será projetado na imagem do revolucionário e poeta na supracitada obra de Rocha. Ao mesmo tempo vemos a cena de Paulo e o poema de Faustino, como se fossem um o complemento do outro. O que nos é dado são os versos iniciais e finais da primeira estrofe, que dizem: “Não conseguiu firmar o nobre pacto/ entre o cosmo sangrento e a alma pura/ (...) / gladiador defunto, mas intacto/ (tanta violência, mas tanta ternura)”. Esta última frase é uma alusão a uma das frases mais ontológicas de Che Guevara: “Hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás”. Para nós, essa cena revela o desalento provocado pela impossibilidade de resistir ao poder ditatorial do Estado brasileiro e principalmente ao Estado repressor e hipócrita demarcado pela figura do governador Vieira. A morte de um trabalhador rural é o estopim dos debates sobre as tensões políticas que movimentam aquela realidade brasileira.

O filme de Glauber seduz pela proposta épica e pelo teor testemunhal, quando temos o assassinato de líderes populares e o relato de Sara sobre sua experiência em passeatas, prisão e tortura:

eu fui lançada no coração do meu tempo. Plantei nas praças o meu primeiro cartaz. Eles vieram e fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam, me botaram muitos dias em uma cela imunda com ratos mortos, me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram. As marcas... (ROCHA, 1967, 38'29"28'51")

Apesar dos alardes sobre *Terra em transe*, sentimos falta de uma crítica mais clara à ditadura, que poderá ser visto apenas em *Manhã cinzenta* (1968/69), de Olney São Paulo. Mesmo não sendo este um filme do Cinema Novo, escancara as portas para denunciar as atrocidades cometidas pela ditadura, de maneira mais direta e objetiva, não são apenas discurso, o filme em questão apresenta claramente a maquinaria ditatorial. O filme traz à baila a situação política latino-americana, em um formato que prima pela ficção científica e utiliza imagens de passeatas e de prisões realizadas durante a efervescência do acirramento da repressão da ditadura contra trabalhadores e estudantes que foram às ruas protestar pelo fim do regime ditatorial. Certamente a utilização da ficção científica produz uma pauperização do roteiro e enfraquece o argumento, mas não deixa de ser um filme importante para pensarmos a expressão evidente da resistência e da repressão na cinematografia brasileira.

O filme de São Paulo inicia com uma sala de aula com diversos estudantes admirados e, aos poucos, contagiados com a dança de uma moça ao som de *rock in roll*. Pouco a pouco, as mãos e pés de outros estudantes em suas carteiras são envolvidos pelo som “subversivo” naquele ambiente. Mas se nota um contraste com os rostos preocupados e reflexivos, provavelmente por conta da conjuntura política do país. Depois, temos cenas reais da repressão de uma manifestação de professores e estudantes, nas ruas do centro da cidade, o diretor mistura gravações *in loco*, ao som radiofônico de notícias sobre os confrontos e discursos oficiais sobre a repressão, cenas essas quem lembram bastante o cinema novo e o epíteto de uma câmera na mão, e uma ideia na cabeça.

As cenas de prisão são várias e entre elas, uma será acompanhada de perto pelo expectador, um casal de estudantes envolvidos em ações de oposição ao governo será preso e levado para um quartel. Lá, ao chegar são impactados de imediato com uma cena chocante: deparam-se com o pátio da prisão e um episódio

de tortura e humilhação contra outro casal de presos, os quais se encontram amarrados pelo pescoço por cordas e são obrigados a andar de quatro, como se fossem animais arreados, corpos animalizados, seviciados, sem qualquer compaixão. Durante o filme vemos outras cenas que mostram claramente a tortura, seja durante os interrogatórios, quando o filme nos apresenta uma cena de extração de unhas com alicate e pancadas no ouvido (telefones), seja nas formas de prisão como a solitária e a geladeira¹¹. Esses episódios ora são narrados, ora encenados pelos presos torturados no filme.

No filme transparece o poder aniquilador da repressão, tanto que em *Manhã Cinzenta*, não existe espaço para a utopia, já que os militantes presos não se salvam, são levados à morte. Neste filme, o nível de controle social exercido pela repressão não deixa espaço para sonhar com a queda da ditadura. Apesar de termos um tom narrativo que evoca o trabalho da resistência política contra o autoritarismo de estado, sentimos o desolamento, já que não há esperança de dias melhores. Desse modo, podemos dizer que, esse filme de São Paulo, figura como uma obra premonitória, uma espécie de antecipação da história, pois alguns anos depois veremos o aniquilamento real dos movimentos de resistência amplificados e legitimados pelo assombroso AI-5. Esse aniquilamento será debatido por outro filme importante na época, *Você também pode dar um presunto legal*, gravado a partir 1968, só será finalizado em (1973), divulgado no Brasil somente depois do fim da ditadura, o que sem dúvida salvou o filme das ações da repressão. Um filme que traz à tona a existência do esquadrão da morte, além de questionar o discurso desenvolvimentista e a utilização do futebol como elemento alienante, a fazer com que a população não enxergue o terror produzido pelos agentes da repressão representados por um dos nomes mais cruéis da história política da ditadura brasileira: Sérgio Fleury, conhecido e reconhecido por sua atuação como delegado do DOPS, acusado de chefiar o esquadrão da morte e de implementar o modelo de tal milícia na caça aos movimentos resistência. O discurso alardeado pelo esquadrão é similar ao que observamos nas milícias contemporâneas, que procuram vincular os massacres a outros grupos, naquela época aos movimentos de resistência, hoje ao narcotráfico, assim como lardeavam o discurso que o esquadrão da morte apenas desejava limpar o Brasil da subversão, mas a subversão de quem?

¹¹ Uma cela em que a temperatura é muito fria e os prisioneiros são trancafiados nus.

O endurecimento da ditadura no Brasil com o lançamento dos Atos Institucionais (AI) culminou em novo processo de reescrita do Cinema Novo. Se os críticos consideravam *Terra em Transe* questionável pelo alegorismo, algum tempo depois esse mesmo alegorismo passou a ser visto como uma qualidade estética, pois as produções posteriores por conta do endurecimento político e a censura se fixaram na forma alegórica como estratégia para burlar a censura. Aos poucos o cinema vai percorrendo o caminho de uma forma crítica apoiada na estética tropicalista. O expoente maior desse período será Joaquim Pedro de Andrade, com *Macunaíma* (1969). Marcado por um humor cativante e popular, o filme desconstrói o formato que versa ao mesmo tempo pelo político e pela introspecção do Cinema Novo e remodela as alegorias e transforma-as em um campo frutífero para a *mise-en-scène*. No filme de Andrade, temos um retrato grotesco e absurdo do homem brasileiro, sem um tempo e sem um lugar, como previra Mário de Andrade no romance que inspirou o filme:

Então Macunaíma não achou mais graça nesta terra. Capei bem nova relumeava lá na gupiara do céu. Macunaíma cismou inda meio indeciso, sem saber si ia morar no céu ou na ilha de Marajó. Um momento pensou mesmo em morar na cidade da Pedra com o enérgico Delmiro Gouveia, porém lhe faltou animo. Pra viver lá, assim como tinha vivido era impossível. Até era por causa disso mesmo que não achava mais graça na Terra... Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora sinão um se deixar viver; e pra parar na cidade do Delmiro ou na ilha de Marajó que são desta terra carecia de ter um sentido. E ele não tinha coragem pra uma organização. Decidiu:

— Qual o quê!... Quando urubu está de caipora o de baixo caga no de cima, este mundo não tem jeito mais e vou pro céu. (ANDRADE, 1988, p. 180-181)

Com uma clara inserção no formato da alegoria tanto o romance quanto o filme nos mostram que nossa sociedade está acometida por uma grande desilusão. Nos idos anos de 1928, quando o romance foi publicado, o inconformismo, gerador dessa desilusão, vai de encontro a uma sociedade pós-guerra, marcada pela memória da barbárie que se abateu sobre a sociedade, para além das consequências provenientes do processo capitalista-modernizador. Quarenta anos depois, em 1968, a sociedade brasileira vive os ruídos de outra violação contra a sociedade e contra o homem, a impossibilidade de liberdade e o sequestro dos direitos civis graças ao endurecimento da ditadura. A opção pelo exagero e pelo caricatural, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, garantiu o sucesso do filme

ainda que estivesse recheado de nu, de erotismo e da crítica à tortura e ao poder ditatorial de Venceslau Pietro Pietra, grande representante da burguesia cidadina paulistana e da repressão.

Para fechar o ciclo do Cinema Novo e amparar o nascimento de outra forma cinematográfica temos o que será chamado por Glauber Rocha de cinema “Udigrudí”, corruptela de “Underground”, mas conhecido como Cinema Marginal, no sentido de ficar à margem da sociedade burguesa emergente. Entre as diversas produções destacamos *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias. Não teria nada mais marginal que uma película com esse nome, de modo que o filme transfigura o movimento, pois trata de forma intimista um aspecto social crucial a nossa sociedade: os que ficam à margem de tudo. No filme, o tudo é o rio Tietê, personificação da sociedade marginalizada da grande São Paulo. A margem do rio é para onde vão os seres sem valor e sem importância, nova referência ao estado de “vida nua” na qual vivem os moradores do Tietê. O filme discute a resistência a uma política de exclusão social e consegue debater a realidade da cidade, mesmo sem tocar nos problemas políticos relacionados à ditadura civil-militar brasileira.

O ponto alto deste período serão os filmes *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bessane. O primeiro filme articula outros aspectos interessantes para o momento de sua produção. Um deles é a relação de empatia do público com o “bandido”, talvez uma frustrada tentativa de atinar com um quadro social cruel, mas cotidiano nos dias de chumbo da ditadura, quando os bandidos são vistos como os “mocinhos” por que roubam dos mais ricos, ao mesmo tempo em que os mocinhos são jovens a fazerem passeatas e reivindicar liberdade, mas são vistos como “bandidos” em um “Estado democrático”, exatamente por corromper a ordem estabelecida. A violência do “bandido” é recuperada em uma alusão a outro nome do banditismo brasileiro, Lampião.

Já *O anjo nasceu* marca o experimentalismo técnico e questionador, tentando colaborar com uma proposta de desconstrução da técnica cinematográfica apoiado pela estratégia episódica e uma estrutura fragmentária. Existe neste filme uma espécie de *desmontagem* quando encontramos quase ações e filmagens do nada. Este nada conflita com o tempo e o tempo se torna alongado, mas sem nos levar a lugar algum, numa constituição contínua e paradoxal. Condição que ficará ainda mais clara no final do filme quando o cineasta resolve focar uma estrada que

não leva a lugar nenhum, recurso potencializado pelo uso do zoom, o que acaba representando a antítese do recurso, pois não consegue nos aproximar daquilo que é narrado, pelo contrário, só amplia o sentido do vazio.

Se considerarmos o tempo de produção da obra e o quadro cultural e estético do qual emerge, podemos ler esse nada que é central para o argumento do filme como um vazio alegórico, correspondente ao momento de desamparo e de derrota diante da repressão vivido pelos segmentos os quais se dispuseram à resistência, pois estes não conseguem mais se mobilizar. Com o AI-5, a repressão amplia suas ações e provoca o exílio de vários intelectuais, o que de certo modo representa a derrota da arte, ao ponto de Carlos Adriano concluir que *O anjo nasceu* é um curioso exemplar, em forte cor local e dialeto pessoal, das 'estruturas da agressão' (Burch) e da 'narração paramétrica' (Bordwell)" (apud LABAKI, 1998, p. 78), como paráfrase do horror da ditadura e da impossibilidade de narrar esse horror.

Outros filmes produzidos nessa época enveredam pelos espaços selvagens, as dificuldades da vida, em meio aos conflitos sobre a modernidade, a penúria dos moradores das matas, a escravidão, o autoritarismo de fazendeiros, a exploração sexual, entre outros temas. Podemos elencar vários títulos que traduzem bem essa experiência com os conflitos no extremo Brasil, praticamente desconhecido.

O primeiro filme a ser destacado é *A Selva* (1973), de Márcio Souza, filme adaptado do romance homônimo de Ferreira de Castro o qual narra o conflito de Alberto, personagem central do romance e do filme, que deixou Portugal após liderar uma revolução, mas por conta da perseguição sofrida foge para Belém e é arregimentado para um seringal na selva amazônica. Lá ele entra em conflito com as condições aviltantes vividas pelos seringueiros e sua veia revolucionária lhe leva a pensar em uma estratégia para acabar com aquele regime de exploração no seringal, ironicamente chamado de "Paraíso". Prepara, então, um incêndio no barracão para destruir aquela estrutura e matar o dono do seringal. Depois do incêndio, Alberto retorna a Portugal graças à anistia deflagrada em seu país.

Temos outro filme no qual o seringal é cenário de conflitos. Trata-se de *Brutos inocentes* (1974), de Líbero Luxardo. Neste curta, o conflito é marcado pela violência que assola o seringal, como é o caso da esposa de Inácio, espancada até a morte quando defendia sua filha de uma tentativa de violência sexual. Ambas as

películas tratam da violência, entretanto a de Líbero Luxardo expõe de maneira mais contundente este problema que foi um debate central no início do século XX.

Quando se trata de violência e a exploração contra a mulher o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, ganha evidência, pois o filme traz à tona a história da ribeirinha Iracema, que vem para Belém e se encanta com a cidade. Mas, como boa parte dos migrantes de regiões periféricas, Iracema não tem alternativa e para sobreviver na cidade grande precisará virar prostituta. Quando conhece o caminhoneiro Tião “Brasil Grande”, ela o acompanha estrada a fora. O destino de Tião é regido pelos ventos econômicos do momento e naquele instante era lucrativo usar o caminhão para contrabandear madeira da região transamazônica, já que a mesma estava sendo reconhecida como uma nova fronteira a ser explorada. Iracema será sua companhia até o momento que Tião a expulsa do caminhão para deixá-la em uma boate de beira de estrada. A partir daí a moça passa a viver situações de violência as quais vão corroendo sua juventude, sua dignidade, sua humanidade, até o momento em que eles se reencontram, ele mais velho e agora em um caminhão de bois e ela sem a beleza da juventude e marcada pelo sofrimento de ter vivido sua vida como prostituta.

Outro filme de Bodanzky é *Jari* (1978), um documentário sobre a Amazônia, mas sem nenhum apoio governamental, realizado em colaboração com Wolf Gauer. O argumento do filme é debater o Projeto Jari, implantado naquela região. Os diretores aproveitam a visita da CPI (Comissão Parlamentar de Inquérito) que investigava a devastação da Amazônia, em particular da região do Jari (considerada uma das maiores ocupações de terra do mundo), para questionar como um projeto responsável por explorar e devastar uma região tão grande conseguiu se manter durante tantos anos. Tal projeto é marcado por uma característica bastante explorada pelo filme: o fato de possuir uma infraestrutura supermecanizada em que pouco se vê a figura de homens trabalhando. Além disso, temos o fato do projeto alimentar uma condição subumana a seu redor, com a instalação de favelas, chamadas ironicamente de “cidades livres”, que serve de exército de mão de obra barata, mas que não consegue ser agregada à estrutura do projeto.

Em 1977, Osvaldo Caldeira lança *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*. Um filme que retoma ao século XVIII para construir uma narrativa de resistência dos

*povos da floresta*¹² por suas terras expropriadas pelos invasores portugueses. Ajuricaba, descendente e herdeiro daquelas terras, lidera a insurgência, juntando várias tribos, em busca de recuperar as terras de seu povo. A narrativa lembra os épicos em que os povos da mata juntam forças, mesmo quando eram povos rivais, para resistir ao massacre instituído contra suas tribos. O filme, entretanto, apesar de se reportar ao século XVIII, problematiza as invasões de terras e as frustradas incursões de retomada de seus territórios. O herói Ajuricaba será o rebelde, que deve se converter em mito, pois na última tentativa de virar herói invade um barco que vai para Belém, mas percebe que o nativo não será bem-sucedido, por isso se joga na confluência entre os rios Negro e Solimões para não ser morto pelos portugueses. Seguindo o mesmo caminho do argumento do filme de Osvaldo Caldeira é *Raoni* (1978), de Jean Pierre Dutilleux e Luiz Carlos Saldanha, mas em forma de documentário. Película que conta com a distribuição da EMBRAFILME e mostra o cotidiano das invasões de terra, feitas por grileiros, caçadores e madeireiros inconformados com a criação do Parque Nacional do Xingu, lugar para onde foram transferidas várias tribos com o objetivo de protegê-las do extermínio do qual estavam sendo vítimas. A figura heroica neste filme é o cacique Raoni, chefe dos Mekrenoti, que mais uma vez será informado da invasão das terras de sua nação. Como representante legal dos povos do Xingu, Raoni toma a frente em busca de conseguir providências efetivas do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária). Além disso, pesa o desejo de membros da tribo de realizar a resistência armada contra os invasores. O cacique Raoni mediará o conflito em torno da necessidade da demarcação das terras. Por conta de sua atuação junto ao INCRA, Raoni entra em contato com experiências de subalternização de outros povos da floresta os quais perderam o direito as suas terras e por isso são obrigados a migrar para os grandes centros. Uma dessas experiências é a de em uma favela em São Paulo habitada por povos guaranis.

A década de 70 vai ser conhecida como a *Era da EMBRAFILME* (Empresa Brasileira de Filmes), estatal responsável por construir um espaço para o

¹² Optamos por utilizar a nomenclatura “povos da floresta” para nos referirmos ao que costumeiramente conhecemos por “índios”, nomenclatura estandardizada por anos na história social da sociedade e da América Latina. Entretanto, o termo para nós não deveria mais ser utilizado, pois representa uma homogeneização da diversidade étnica e cultural dos diversos povos que habitavam as terras do novo mundo. Consideramos que chamá-los de povos da floresta promove o sentido plural do que foi a diversidade, destruída e simplificada pelos perpetradores que dizimaram as diversas nações dos povos das florestas.

cinema nacional que se aproximasse bem mais da televisão, já que as telenovelas passaram a tomar conta do cotidiano dos brasileiros e também construir uma política de controle da produção cinematográfica, criando linhas de financiamento e critérios que engessavam qualquer possibilidade da arte cinematográfica se tornar uma fonte para crítica e independência. Apesar dessa conjuntura a empresa estatal financiou projetos cinematográficos que não se postaram a essa dinâmica e conseguiram, mesmo com financiamento público, realizar produções de forte valor reflexivo.

Nesse período houve uma profusão de produções embaladas pelo modelo televisivo. Neste sentido, o cinema opta por fazer adaptações de obras literárias, mas nem todos os filmes, felizmente, ocupam-se da realização de obras fincadas na ideia de fidelidade, que para Marcelo Vieira Barreto Silva traz consigo uma conseqüente submissão em relação ao texto de partida, o que faz com que

O problema de admitir a aporia da fidelidade como categoria comparativa, em relação ao processo de adaptação, é o efeito de primazia que se dá ao texto-fonte. De fato, a adaptação cinematográfica é um processo intertextual, anti-hierárquico, plural, hibridizante, multicultural e canibalizante. Essa compreensão aponta para uma atitude metodológica fundamental em relação aos estudos de adaptação cinematográfica: a adaptação é uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita "original" é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação fílmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto primevo, mas com uma série de outras referências, inclusive cinematográficas. (SILVA, 2009, pp. 3-4)

As diversas referências destacadas por Silva (2009) nos interessam para compor o argumento de que as adaptações que surgiram com o desenvolvimento da EMBRAFILME refletem a continuidade das estratégias de resistência à ditadura civil-militar brasileira. Para nós as adaptações terão um papel fundamental para chegarmos aos filmes de denúncia, pois com a intensa produção de filmes que, de algum modo, questionava o autoritarismo, a violência, ao mesmo tempo, propunha a necessidade da subversão. Mesmo obras financiadas pela EMBRAFILME refletem uma continuidade de ações da arte cinematográfica brasileira preocupada em demarcar a resistência contra a ditadura civil-militar e abrir espaço para o território da denúncia direta que se dará mais explicitamente com a abertura política. Veremos como isso se dá no capítulo seguinte titulado: *Filmar obras que resistem é o abre alas para denunciar o autoritarismo.*

II Filmar obras que resistem é o abre alas para denunciar o autoritarismo

Vimos até então que a produção cinematográfica realizada durante os primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, de uma forma ou de outra, buscou trazer à tona os problemas sociais mais representativos do Brasil. Entre eles se destacaram temas sobre o autoritarismo de fazendeiros, coronéis, empresários e chefe; sobre a condição subumana de agricultores, pescadores, sertanejos, trabalhadores da cidade e do campo. Essas foram algumas maneiras de descrever a verdadeira condição social e, de certo modo, política no Brasil, mas sem questionar o governo ditatorial instalado desde 1964. Aos poucos, os filmes foram fugindo desse padrão, como observamos no capítulo anterior, mas próximas da crítica e da denúncia da condição de *homo sacer* da sociedade brasileira. Como essas temáticas não confrontavam o regime e ao governo propriamente, vemos que essa foi uma das estratégias mais produtivas no cinema, tornando-se uma das principais vertentes da resistência realizada pelos diretores e produtores de cinema. Vimos que há uma proposta de denunciar e contrapor o discurso desenvolvimentista divulgado pela ditadura. Entendemos que, esses filmes, ao preocuparem-se pelas condições aviltantes de diversas ordens e naturezas, tornam-se propulsores do desmascaramento das políticas de apagamento dos protestos contra a ditadura civil-militar. Para o Estado, o “Brasil é o país do futuro”, por isso, “ame-o ou deixe-o”.

Certamente o cenário de críticas e protestos contra o governo ditatorial repercutiu na adoção de formas mais “eficazes” de controle da produção cultural, com o cinema não foi diferente. A instalação dos Atos Institucionais (AI), em especial AI-5, foram decisivos para a adoção de medida mais enérgicas, por parte do governo brasileiro em busca de desmobilizar a criação artística que desafiava o poder da ditadura civil-militar brasileira, o cenário passou a ser outro e com isso emerge outra forma de resistência diante de outra forma de repressão, preocupada não apenas no controle, passando agora a proibição dos filmes e de outros produtos culturais. A censura dos órgãos de controle sobre a produção cultural brasileira tomou contornos desumanos, pois foram realizadas apreensões e destruição de filmes, após o Cinema Novo ter posto em evidência os olhares do mundo para o Brasil.

Para combater os efeitos da censura, o cinema procura formas de manter o confronto ao autoritarismo e utiliza a literatura como importante aliada, pois diante

deste cenário filma obras literárias, autores nacionais e ambientes artísticos, tornou-se uma nova forma de resistir. O cinema brasileiro, sempre usou a literatura como mote para fazer filmes, mas, após o AI-5, os filmes adaptados de obras literárias, sejam eles inspirados livremente ou baseados em obras e autores ou ambientes literários passam a ganhar evidência e notoriedade. Essa estratégia para nós é desencadeada ora pelo incentivo governamental, ora pela liberdade criativa que estaria por traz da produção de filmes com esse formato. Com o acirramento da censura e da repressão contra os agentes culturais, esses filmes se tornaram o caminho menos complicado para a aprovação dos projetos cinematográficos durante os anos 70. Consideramos que esta estratégia conseguiu burlar a censura, pois quando havia algum questionamento em relação ao roteiro ou às cenas, era possível argumentar que se tratavam de histórias, tempos, cenários e personagens que nada tinham a ver com a realidade ditatorial brasileira, não podendo ser, portanto, consideradas subversivas pelo aparelho censor. Além disso, eram obras que possuíam o formato impresso, com intensa circulação e livres da censura. Outro argumento que favorecia a liberação do filme era o fato do governo fomentar obras que auxiliassem a difusão da cultura e da história brasileiras e esses livros e filmes tinham esse caráter.

Do ponto de vista do discurso estatal oficial, havia a preocupação de fortalecer a entrada de outros materiais no circuito cinematográfico em vista de uma nova demanda: oferecer uma espécie de “adequação” ao público, que com o fortalecimento da televisão, buscava, no cinema, filmes que estivessem mais próximos das telenovelas. Entretanto não acredito que essa busca da aproximação com a televisão tenha sido por conta da exigência do público, se fosse desse assim, as maiores bilheterias teriam sido os filmes hollywoodianos, que em nada se aproximam das telenovelas brasileiras.

Sem dúvida, esses fatores contribuíram bastante para instituir em 12 de dezembro de 1969 por meio do decreto de lei 862/69 a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), pensada como outra ferramenta da censura, quando passa a ser responsável por realizar o controle dos filmes financiados com recursos públicos. A sua criação, contudo, utilizou outro argumento, como está disposto no documento de criação da EMBRAFILME, o qual ressalta que deve ser considerada a necessidade de “difusão do filme brasileiro em seus aspectos

culturais, artísticos e científicos” (BRASIL, 1969, p.1)¹³. Entretanto, esse discurso de “difusão” será questionado por Cléber Mendes, no estudo *Política Pública Cultural: a EMBRAFILME durante o governo militar de Ernesto Geisel*, pois para ele não há preocupação em distribuir o cinema nacional, mas sim controlar o que chegava ao mercado internacional, já que a EMBRAFILME fora criada no governo civil-militar para

decidir os filmes brasileiros que seriam promovidos no exterior, se certificando que nenhuma obra expusesse ou questionasse a então administração federal, já que os filmes brasileiros que corriam o circuito internacional possuíam uma abordagem mais política. Essa postura do Estado pode ser interpretada como uma autêntica política pública cultural (MENDES, 2013, p. 3)

Destacamos que o controle do que seria produzido foi bem intenso, mas não iniciou com a EMBRAFILME, simplesmente porque não era sua competência realizar a censura, a estrutura censora contava com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)¹⁴, órgão ligado à Polícia Federal. Mas, de certa forma, a empresa também realiza uma espécie de censura prévia, quando busca selecionar projetos de filmes que, teoricamente, serão valorizadores da cultura e história do Brasil, para serem financiados pelo Estado.

A criação da EMBRAFILME se dá, aliás, em momento bem oportuno para o regime, pois a DCDP sofreria mudanças em sua linha de atuação durante a ditadura civil-militar brasileira, passando de uma censura mais moralista para se deter mais a aspectos políticos. Essa modificação se dará na medida em que os protestos contra a ditadura se tornaram mais constantes e intensos. Como exemplo da mudança de postura, Leonor Souza Pinto analisa no artigo *Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar* exemplifica o fim da censura moral com o filme *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman. Quando o argumento da censura para classifica-lo como maior de 18 anos, é a “infidelidade da esposa, o cinismo do marido traído e a tentativa de conquista pelo ‘papa-defunto’”¹⁵. Mas no ano seguinte, o DCDP realiza a primeira demonstração de que os aspectos políticos serão determinantes na classificação etária dos filmes. Esse será o caso do filme *E/justicero* (1966). No documento de liberação do filme vemos uma posição política,

¹³ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm.

¹⁴ Criado pelo decreto 24.651/34 de 10 de junho de 1934, ainda no governo Vargas.

¹⁵ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130093C00301.pdf>

mas sem deixar de lado as questões morais. Vejamos os argumentos elencados para liberar o filme, com indicação para maiores de 18 anos:

Filme de 'playboys'; alguns problemas de moços de vidas vazias, entretanto uns dois comunistas, mas que levam vida social e estão longe dos comunistas conhecidos, com atuação conhecida. O filme apresenta alguns palavrões, que deverão ser apreciados pela chefia, como: puta, merda, corno etc. (BRASIL, 06/09/1967, p. 1)¹⁶ (grifos do autor)

Problemas da juventude moderna, mormente os de família abastada (envolvendo seu entrecho, problemas policiais e sociais), procurando dar uma lição do que seria o amor livre e sem problemas, com inúmeras cenas e falas satirizando as convenções político-sociais do Brasil. (BRASIL, 08/09/1967, p.1)¹⁷ (grifos nossos)

Notemos que as questões morais não desapareceram, mas se tornaram secundárias, pois o ponto central da atuação da censura são as questões políticas. O policiamento da cinematografia brasileira, assim como outros setores artísticos, se acirrará e o número de filmes proibidos pela censura aumenta de maneira vertiginosa, mas não iniciou neste momento, vejamos a seguir o caso do filme *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho, ainda no ano de implantação do golpe de 1964, o filme foi proibido de continuar suas filmagens. Quando Coutinho estava no início das gravações, foi surpreendido com a invasão do engenho da Galileia, na cidade pernambucana de Vitória do Santo Antão, pela repressão militar, obrigando o fim das gravações, que só retornaram em 1981 após o início da abertura política.

Por conta da proibição o filme de Coutinho, passa a ter outros objetivos. Ao invés de reconstituir com moradores a morte e a vida do líder camponês João Pedro Teixeira, como o roteiro original, a película se transformou em um documentário sobre como as pessoas que viviam naquela região foram afetadas pela instalação da ditadura civil-militar no Brasil. O foco agora era encontrar a viúva do líder político morto por questões agrárias e que com a instalação da ditadura precisou fugir da repressão, mudar de nome e se isolar mais ainda, como podemos ver no próprio filme.

O primeiro caso de proibição da exibição de um filme por motivos políticos, foi o polêmico *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, como destaca Leonor Souza Pinto, ao descrever o parecer do censor Manoel Francisco de Souza

¹⁶ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180113C00401.pdf>

¹⁷ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180113C00601.pdf>

Leão, que considera o filme “portador de mensagens contrárias aos interesses do país” (2005, p. 4). Esta posição do censor gera a proibição do filme como mostra a portaria 16/67 de 19 de abril de 1967, que resolve:

- I- Proibir a exibição em todo o território nacional, do filme de Glauber Rocha, ‘TERRA EM TRANSE’.
- II- Determinar ao produtor mencionado no item anterior o recolhimento das restantes 9 (nove) cópias do filme em questão, na censura federal, ocasião em que será lavrado o completo auto de apreensão.

Esse foi o primeiro de muitos processos de proibição de filmes ocorridos no Brasil, que podem ser consultados livremente no acervo virtual do projeto Memória do Cinema Brasileiro.

Outro episódio dos desmandos da censura contra o cinema brasileiro, aconteceu em 22 de junho de 1973, como destaca José Carlos Avellar, no artigo *A teoria da relatividade*. Neste dia, por ordem do então diretor geral do Departamento de Polícia Federal, general Antônio Bandeira, por meio do decreto 313/73, é determinada a retirada dos cartazes de dez filmes no Rio de Janeiro. Estes são casos exemplares pelo fato dos filmes já possuírem o certificado de censura, o que permitia a sua projeção. Porém, mesmo liberados para serem exibidos no Rio de Janeiro, eles “foram arrancados das salas de projeção e proibidos em todo o país¹⁸” (AVELLAR, 2005, p. 337). Entre esses filmes está *Toda a nudez será castigada* (1972), de Arnaldo Jabor, o qual só voltaria aos cinemas seis anos depois, mas com muitos cortes, quase descaracterizado. O filme de Jabor é um bom exemplo de como as adaptações de obras literárias foram uma excelente estratégia para o desenvolvimento de críticas contra o Estado autoritário na cinematografia brasileira.

As proibições não se limitaram ao decreto em questão, elas continuaram sistematicamente, tanto que tivemos outros filmes proibidos pela ditadura, como aconteceu com *Iracema uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, proibido durante cinco anos. A película trata das controvérsias em torno da abertura da Rodovia Transamazônica, de maneira sarcástica, pois o caminhoneiro Tião Brasil Grande exalta o governo brasileiro por ser o responsável

¹⁸ Os filmes brasileiros proibidos foram *Toda a nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor; e *Os garotos virgens de Ipanema*, de Osvaldo Oliveira. Os demais filmes eram estrangeiros *La classe operaria va in paradiso*, de Elio Petri; *Souffle au couer*, de Louis Malle; *Sacco e Vanzetti*, de Giuliano Montaldo; *Mimi, metallurgico ferito nel'onore*, de Lina Wermuller; *Queimada*, de Gillo Pontecorvo; *L'aventure cest l'aventure*, de Claude Lelouch; *La califa*, de Alberto Bevilacqua; *Bedroom mazurka*, de Jonh Hilbard.

pelo progresso, que verdadeiramente contrasta com as imagens e as entrevistas realizadas com os moradores da região. Mas a narrativa central do filme é o sofrimento da personagem Iracema, como já vimos anteriormente. Bodanzky e Sena realizam um pastiche da protagonista de José de Alencar. Neste filme, a jovem, oriunda de uma das ilhas próximas a Belém, chega à capital e se encanta com o que vê, as luzes do parque de diversões do “arraial” durante as comemorações do Círio de Nazaré, iludem a jovem, que abandona a família em busca da liberdade cidadina. Mas a jovem, não possui instrução e é facilmente assediada pela prostituição, que para ela se torna a única alternativa para seus sonhos de conhecer o mundo. O filme não narra adequadamente essa passagem, porém vemos a jovem sendo seduzida pelos prazeres do álcool, da dança e do sexo. Logo depois já encontra-se morando no subúrbio da capital uma prostituta que a leva para um cabaré. Vemos isso no diálogo entre as duas moças sobre a ilusão da liberdade, produzida pela vida na cidade. Com essa ilusão, Iracema passa a sofrer as agruras de seu trabalho, marcado pela violência, desrespeito e exploração. A Transamazônica se torna uma metáfora de sua vida, pois a moça nunca conseguiu sair da estrada inconclusa e barrenta, como sua vida marcada pelo sofrimento e a degradação. A estrada, diante do “progresso”, representa o passado decadente, pois Tião Brasil Grande passa de caminhoneiro de madeira à caminhoneiro do agronegócio. Das árvores para os bois: esse foi o “progresso” herdado pela região com a construção da rodovia Transamazônica, e o fortalecimento de que a nova fronteira amazônica vai ser marcada pelo agronegócio como a fonte de progresso, mas para quem?

Vimos com essas investidas que a produção cinematográfica, por conta de um policiamento maior dos órgãos de controle, precisou tomar outros caminhos para poder continuar a ascensão da produção audiovisual brasileira. Ao mesmo tempo, essa produção necessitou se adequar à criação da EMBRAFILME para ter condições de concorrer aos financiamentos oferecidos pela empresa. Por isso, os cineastas precisaram encontrar estratégias que propiciassem continuar a produção de seus filmes, daí a escolha dos argumentos, em parte, passarem a ser baseados em obras literárias.

Não temos recurso para afirmar que essa estratégia permitiu o abrandamento da censura contra esses filmes, nem é esse o foco dessa pesquisa, mas percebemos que a partir de 1973 a ação da censura ficou mais branda em

relação aos filmes adaptados de obras literárias, daí a censura se voltar mais a questões morais, como nudez, cenas de sexo e palavras de baixo calão.

Nesse percurso, é possível pensarmos em uma segunda hipótese para dar conta desse cenário: apesar da EMBRAFILME ter sido criada no interior dos mecanismos do controle estatal, a sua criação não calou a chamada produção subversiva, mas a modificou, na medida em que os realizadores buscaram uma alternativa, por isso o argumento literário. Apesar de não fazer crítica direta ao regime, tal alternativa implicava em desvelar mecanismos autoritários e espoliativos, presentes em nossa sociedade, desde sua gênese, dando margem aos realizadores de desfiar críticas vorazes ao autoritarismo (ditadura), sem chamar atenção da censura, pois se tratavam de outros tempos outras histórias do Brasil.

Vimos que a censura foi responsável pela proibição de vários filmes com o rótulo de subversivos nos anos 60, aprofundando-se nos anos 70. Todavia, o cinema nacional não se abalou por conta das proibições e apostou em alternativas para continuar sua proposta de fazer resistência ao regime, mas sem ataques diretos à ditadura brasileira, utilizando-se de fortes críticas às posturas repressivas de personagens que utilizavam suas posições sociais, prestígio político e domínio econômico para subjugar e subalternizar aos populares. Esse cenário de antagonismos e repressão não foi criado pelo século XX ou XXI, sabemos que temos na historiografia literária um grande número de obras que se apoiam no debate sobre essas relações desiguais de poder. Consoante a isso, a cinematografia dos anos 60 e 70, gradativamente se identificou com a necessidade de abrir mais espaço para a criação de filmes tomando problemas, preocupações e conflitos anteriormente tratados na literatura nacional, em especial as obras do modernismo brasileiro.

Antes dos anos 70, a quantidade de filmes baseados em obras literárias não passava de quatro títulos por ano, porém durante os anos 70 e 80 a produção dobrou. É certo que o número de filmes produzidos, em geral, nesse período também cresceu, mas a produção foi cada vez se tornando mais comercial, pois os filmes atingiam camadas bem específicas de espectadores. Vimos uma explosão de filmes pornográficos, infantis e de terror. Esses gêneros tomaram conta da produção cinematográfica brasileira com mais de 60% dos filmes produzidos no Brasil. Desse modo, os filmes que se afastavam desse perfil comercial, continuaram a ser

produzidos na mesma proporção dos anos 60. Por isso nos chamou atenção o aumento do número de filmes literatos.

Em nenhum momento podemos deixar de lado o fato da prática da adaptação de obras literárias para o cinema ser muito importante durante a década de 60, pois esses filmes possuem forte teor crítico, como foram os casos das obras *Vidas Secas* (1963), *Grande Sertão: Veredas* (1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965), *A Falecida* (1965), *A madona de cedro* (1968), *Capitu* (1968), *Cristo de Lama* (1968) e *Macunaíma* (1969). Porém o que acontece nos anos 70 é impressionante, pois a carga de importância que os filmes adaptados ganharam na cinematografia daquela década é impressionante, principalmente, quando analisamos que elas, em geral, representaram uma continuidade da crítica ao regime, em pleno período de acirramento dos conflitos contra os movimentos de resistência e o aniquilamento das guerrilhas, o que nos mostram como foi importante a literatura para a criação cinematográfica.

Não há como negar o fato de que, com o endurecimento da ditadura, as adaptações da literatura para o cinema se multiplicaram e que filmar um argumento baseado em uma obra literária passou a ser uma estratégia não só para facilitar a liberação dos filmes, mas também uma forma de responder a proposta de aproximação entre cinema e televisão. O crescimento da televisão e das telenovelas, podem ser interpretados tanto como responsáveis por uma mudança na estética cinematográfica, como uma estratégia política do estado brasileiro no auxílio do crescimento da mídia televisiva que apoiou o golpe e o sustentou com suas “caixinhas de ilusão”. Talvez esse seja a justificativa para “telenovelizar” o cinema. O certo é que os filmes com narrativas literárias estiveram bem próximo da linguagem da televisão, mas isso garantiria uma empatia maior do público? Ou controlaria melhor a faixa da população que detinha poder econômico para ir aos cinemas. Com o “filme-novela” fica mais fácil levar o cinema para esse público que pouco ou quase nada sabia do que acontecia nos porões da ditadura.

Podemos então inferir que, esses filmes, por serem baseados em obras consagradas da literatura não seriam subversivos? Aos olhos do aparelho censor foram liberados e os poucos que foram questionados conseguiram a liberação com cortes que quase sempre estavam relacionados a questões morais ou sexuais. Há casos em que a censura inicialmente impõe cortes por questões políticas as quais foram atenuadas pelo fato da obra de partida, o romance, possuir liberação de sua

circulação, como foi o caso do filme *São Bernardo* (1971), de Leon Hirszman. Vejamos o conteúdo do documento de Liberação do Filme com Redução de Faixa Etária e sem Cortes pela Divisão de Cultura e Diversões Públicas (DCDP):

A firma produtora alega que procurou ser fiel ao texto literário em que se baseia o filme e que o livro é divulgado sem qualquer restrição.

No exame anterior para a liberação comercial, houve pronunciamentos discordantes da turma que o assistiu. Enquanto em dois pareceres consta que “o filme não apresenta qualquer forma de proselitismo” (fls. 25) e que “não podem considera-lo socialista” (fls. 26), no terceiro há referência a “diálogos que apresentam ideologia suspeita” (fls. 27).

O filme foi liberado com muita impropriedade e dois cortes. (...)

(...) a duas outras providências: - ler o livro para compará-lo com o filme e assistir à exibição da película. (...)

Na verdade, o filme retrata o livro, e quanto a este não existe proibição de circular. É uma estória sobre a situação no interior do Brasil, há 40 anos (...).¹⁹ (BRASIL, 10/11/1972, p. 1)

Notemos que o documento assinado por Rogério Nunes aponta que o filme de Hirszman foi reclassificado graças ao anseio do censor em conhecer melhor o filme, pois havia discordância entre os funcionários. Talvez por isso encontremos uma forte tendência nessa época de realizar o filme com o máximo de fidelidade com o livro que o inspirou.

Mas ser fiel ao romance não seria suficiente principalmente se o filme tivesse cenas que recuperassem conflitos morais recorrentes na sociedade brasileira, entre eles a moral sexual. Esse é o fundamento da proibição de filmes como *Toda Nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, baseada em uma peça de teatro de Nelson Rodrigues, ou *Lucíola, o Anjo pecador* (1975), de Alfredo Sternheim, baseado no romance *Lucíola* de José de Alencar. No caso dessas duas películas a censura foi taxativa em realizar cortes para a projeção da obra nos cinemas, mas durante várias tentativas o filme foi proibido de ser veiculado na televisão como atesta o parecer 341/77, expedido por 03/12/1977:

Após o exame consideramos inviável sua liberação para o referido veículo de comunicação [televisão], em vista das inúmeras implicações como: apresentação de ambiente de prostíbulo – exposição de nu – ato sexual – erotismo – homossexualismo – adultério praticado pela esposa com o próprio filho do marido – linguagem vulgar, por vezes maliciosa e com gestos obscenos – críticas ao sistema penitenciário, mostrando situações deprimentes no interior de uma prisão.

¹⁹ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C01301.pdf>

Na impossibilidade de sugerir cortes que eliminem tais comprometimentos sem prejuízo da compreensão do enredo do filme, indicamos sua não liberação (...)²⁰

Vemos no parecer que proíbe o filme *Toda nudez será castigada*, para ser veiculado na televisão, as marcas da uma primeira fase da censura, como já apresentamos anteriormente, preocupada apenas com as questões morais, não deixando, porém, de existir aspectos políticos naquelas obras. Mas esta foi uma estratégia bastante utilizada pelos autores: criar cenas de nu, sexo e palavras de baixo calão para que o censor tivesse o que cortar, como salienta Cristina Costa no livro *A censura em cena*. Várias outras obras cinematográficas foram proibidas por questões morais, principalmente relacionadas a cenas de sexo, homossexualidade, traição conjugal e outras coisas mais, como as adaptações das obras de Nelson Rodrigues, tais como: *O Casamento* (1975), de Arnaldo Jabor, baseado no romance homônimo; *A Dama da Lotação* (1978), de Neville de Almeida, baseado em um dos contos do livro *A vida como ela é...*; *Os Sete Gatinhos* (1980), também de Neville Duarte de Almeida; *Perdoa-me por me Traíres* (1980), de Braz Chediak, que também dirigiu *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende* (1981); por fim *Engraçadinha* (1981), de Haroldo Marinho Barbosa, baseada na obra *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus pecados, seus amores*.

De outro modo, filmes adaptados das obras de Jorge Amado foram facilmente liberados apesar da nudez proeminente e das diversas críticas à política dos coronéis, alegando que as obras já eram conhecidas do público por conta das telenovelas. Foram o caso de *Gabriela* (1983), de Bruno Barreto, baseado no romance *Gabriela, cravo e canela* e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976). Entretanto, outras justificativas podem ser arroladas em relação a essas obras, entre elas o financiamento dos filmes pelo capital estrangeiro, como relata sutilmente um dos relatórios da censura “muito embora ser a expectativa esperada, devido a participação do capital estrangeiro, pelo que apreciamos na produção, propomos a liberação para maiores de 18 anos, sem cortes”²¹ (BRASIL, 22/02/1983, p. 1). A presença do capital internacional na produção seria um pré-requisito para a liberação, com corte somente da cena do coito anal, no parecer 6052/76, de 29/10/1976 e liberado na íntegra, sem cortes no parecer de 1983, quando solicitado

²⁰ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020005C03301.pdf>

²¹ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0040026C00401.pdf>

que fosse exibido na televisão. A censura dos filmes na televisão é um capítulo à parte, pois os filmes demoraram bastante a ser liberados.

Dois períodos foram bastante visitados pela cinematografia literária: os romances e autores do século XIX, em especial obras do romantismo e do realismo, e o início do século XX com obras do Modernismo brasileiro. Do século XIX temos *A Moreninha* (1971), de Glauco Mirko Laurelli, baseado no romance de Joaquim Manoel de Macedo; *A cartomante* (1974), baseado no conto homônimo de Machado de Assis; *A Carne* (1975), baseado no romance homônimo de Júlio Ribeiro; *A lenda de Ubirajara* (1975), baseado no romance *Ubirajara* de José de Alencar; *Senhora* (1976), de Geraldo Vietri, baseado no romance de José de Alencar; *O Seminarista* (1977), de Geraldo Santos Pereira, baseado no romance de Bernardo Guimarães; *Cortiço* (1978), de Francisco Ramalho Junior, baseado no romance de Aluísio de Azevedo; *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1979), de Carlos Coimbra, baseado no romance *Iracema* de José de Alencar; *O Caçador de Esmeralda* (1979), de Osvaldo de Oliveira, baseado em obra de Olavo Bilac; *O Guarani* (1979), de Fauzi Mansur, baseado no romance de José de Alencar; *Inocência* (1983), de Walter Lima Junior, baseado no romance de Visconde de Taunay; *Brás Cubas* (1985), de Júlio Bressane, baseado no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. Essas produções tomaram também a dinâmica de uma adaptação que busca respeitar o texto de partida na perspectiva de ser “fiel à obra literária”. Apesar dessa pretensa fidelidade, as obras são escolhidas para questionar outras formas de autoritarismo recorrentes em séculos anteriores e que podem ser, de certo modo, espelhados na realidade política brasileira.

A produção de filmes adaptados de obras literárias do século XX foi abundante, principalmente referente a obras do modernismo brasileiro, delas podemos enumerar uma vasta lista: *Um certo Capitão Rodrigo* (1971), de Anselmo Duarte, baseado no romance *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo; *Ana Terra* (1972), de Durval Garcia, baseado no romance de Érico Veríssimo; *Tati* (1973), de Bruno Barreto, baseado na obra *Tati, a garota* de Aníbal Machado; *Sagarana – O Duelo* (1973), de Paulo Thiago, baseado no conto *O duelo*, do livro *Sagarana* de Guimarães Rosa; *O Comprador de Fazendas* (1974), de Alberto Pieralisi, baseado no conto de Monteiro Lobato, em *Urupês*; *A Estrela Sobe* (1974), de Bruno Barreto, baseado no livro de Marques Rabelo; *Enigma para Demônios* (1974), de Carlos Hugo Christensen, baseado no conto *Flor, telefone, moça* de Carlos Drummond de

Andrade, do livro *Contos de aprendiz; Lição de Amor* (1975), de Eduardo Scorel, baseado no romance *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade; *Soledade* (1976), de Paulo Thiago, baseado no romance *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Fogo Morto* (1976), de Marcos Farias, baseado no romance de José Lins do Rêgo; *Morte e Vida Severina* (1977), de Zelito Viana, baseado no auto de João Cabral de Melo Neto; *Tenda dos Milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Jorge Amado; *Sargento Getúlio* (1983), de Hermanno Penna, baseado no romance de João Ubaldo Ribeiro; *Jubiabá* (1983), de Nelson Pereira dos Santos, baseado no romance de Jorge Amado; *Noites do Sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, baseado na novela *Buriti* de Guimarães Rosa; *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, baseado nos livros I e II de *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos; por fim, *O Tempo e o Vento* (1985), de Paulo José, baseado no romance de Érico Veríssimo, foi para as telas de televisão como uma minissérie e finalizou com uma versão para o cinema. Na maior parte desses filmes encontramos clara alusão aos conflitos do homem em relação à impossibilidade de mudar a realidade sofrida daqueles personagens e parece-nos condizente com a atmosfera de desalento em relação ao aniquilamento da resistência e da impossibilidade de revolução.

As adaptações de produções literárias publicadas durante a ditadura civil-militar brasileira também foram produtivas, podemos dizê-las contemporâneas, pois havia pouco tempo entre a publicação em livro e sua adaptação para as telonas. Entre elas, podemos destacar *As Confissões de Frei Abóbora* (1971), de Braz Chediak, baseado no romance de José Mauro de Vasconcelos; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), baseado no romance-reportagem de José Louzeiro; *Estrela Nua* (1985), de José Antônio Garcia e Ícaro Martins, com citações do conto *A Bela e a Fera*²² de Clarice Lispector; *A Hora da estrela* (1985), de Susana Amaral, baseado no romance de Clarice Lispector.

Certamente todas essas obras são bastante intrigantes e poderiam facilmente ser analisadas uma a uma, mas seria dispendioso demais realizar tais análises. Propomo-nos, porém, a mostrar como um desses filmes foi bastante produtivo no debate sobre a sociedade e sua relação com a ditadura civil-militar

²² VER: XAVIER, Márcia Cristina. Representações do erotismo em “O corpo”, conto de Clarice Lispector e adaptação fílmica de Antônio Garcia. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2009, p. 36.

brasileira, servindo de exemplo de como esses filmes fizeram o questionamento do autoritarismo e da repressão, mesmo que não tenham como tema a ditadura, nem em seu cenário, nem em seus conflitos. Para isso elegemos o filme *A Hora da Estrela*, de Susana Amaral, para este exercício de análise.

2.1 Resistência e melancolia em *A hora da estrela*

Começamos nossa análise no difícil trâmite da adaptação, pois fazer um filme baseado em um romance que abalou as estruturas das letras brasileiras no interstício de pouco mais de sete anos de sua publicação sem dúvida é um grande desafio, principalmente porque se trata de um romance que traz Clarice Lispector para um fortuito debate sobre a chegada da autora no que na literatura chamamos de pós-modernidade, uma época e uma estética ainda desconhecida e marcada por certa dúvida sobre o que constituía realmente uma obra pós-moderna. No debate da crítica sobre a obra de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1989) considera que é possível identificarmos na escrita clariceana, desde *Perto do coração selvagem* até *O livro dos prazeres*, uma nítida linha de continuidade temática que configuram a concepção de mundo da autora. Desse modo:

Autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade, tais são os pontos de referência do horizonte de pensamento que se descortina na ficção de Clarice Lispector (NUNES, 1989, p. 99).

Se há continuidade ela vai até 1969, com a publicação de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Porém, esta fase de Clarice tem um limite: pode parecer pretensão, mas Benedito Nunes constata uma mudança a qual não pode ser vista de maneira isolada, pois essa mudança tem nome e sobrenome. Reflete o espaço e o cenário do conflito e da impossibilidade de mudar uma sociedade que atravessa um dos momentos mais terríveis da história recente do Brasil. O escancaramento das ações repressivas da ditadura brasileira gerou outra forma de enxergar a sociedade, já percebida em *Água Viva* (1971), que teve antes de sua publicação outros títulos bastante intrigantes, como “Atrás do pensamento: monólogo com a vida” e depois “Objeto gritante”.

Como descreve Marlene Gomes Mendes em nota à edição de 1998 de *Água Viva*, esses títulos provisórios já mostram a dificuldade de viver tranquilamente diante de uma sociedade que não permite o ato de pensar. Por isso estamos diante de objetos gritantes, os quais nos deixam enclausurados, restando-nos apenas o monólogo. O mesmo se dá com obras posteriores como *A via crucis do corpo* e *Onde estivestes de noite*. Ambas de 1974, essas coletâneas de contos aproximam o leitor de Clarice a outra faceta da escritora, que até então estava encoberta. Temos presentes nos textos uma melancolia profunda, uma insatisfação com o mundo e uma certeza de que não há solução para a vida. Por isso a necessidade de traduzir um corpo ao sofrimento, mesmo que a eles se associe uma pitada de humor e sarcasmo, como se fosse uma pilhéria contra o Estado ditador.

Por fim, chega *A hora da estrela* (1977). Nessa obra, a escrita perturbada pela realidade brasileira se evidencia por meio de uma investigação profunda que busca atingir as camadas intrínsecas da mente humana. Mesmo em obras como *A via crucis do corpo*, acusada pela crítica de menor por ter sido uma obra de encomenda, as personagens clariceanas estão atravessadas pela dimensão psicológica, em que se destaca uma espécie de pensamento inquiridor, como destaca o narrador Rodrigo SM: “Ela me incomoda tanto que fiquei oco. [...]. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? [...]. Por que ela não reage? Cadê um pouco de fibra?” (LISPECTOR, 1989, p. 27). O diálogo-monólogo que trava com o leitor leva o narrador ir à busca de uma resposta para a passividade de Macabéa diante da vida, de modo que a vida da moça acaba sendo refletida na vida do narrador, como ocorre no início e vai se prolongando até o final do romance:

Macabéa me matou.

Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la, a gente aceita tudo porque já beijou a parede. Mas eis que de repente sinto o meu último esgar de revolta e uivo: o morticínio dos pombos!!! Viver é luxo. (LISPECTOR, 1989, p. 105)

Se analisarmos o filme de Susana Amaral observamos que essa análise também cabe no filme. No romance a morte de Macabéa é a morte de Rodrigo SM e ironicamente transfigura-se na morte de Clarice²³. Quando assistimos ao filme temos a mesma impressão de que “viver é luxo”. Diferentemente do ocorrido no romance, o

²³ Coincidentemente sua morte ocorre no ano de lançamento de *A hora de estrela* na véspera de completar 57 anos, 09/12/1977.

filme de Suzana Amaral fixa seu olhar na insignificância da figura do nordestino, migrante, o qual vem para a cidade grande em busca de riqueza e realização de seus sonhos. Entre os sonhos explorados pela cineasta está o do casamento, que não necessariamente se relaciona a ideia de busca de um grande amor. Este é o sonho de Macabéa, ter um homem que pudesse notá-la. Por isso ela resolve comprar esmaltes e batom e buscar esse amor, encontrando, porém, o desprezo dos homens. Mesmo olhando para eles com lascívia, recebe apenas a indiferença, seja no metrô, na praça, no trabalho. Tal indiferença é bastante evidenciada no filme, o qual possui cenas em que Macabéa passa por situações humilhantes como ser chamada, por seu patrão, de maracujá de gaveta, ou de desmiolada e cega, por seu namorado Olímpico.

O filme de Suzana Amaral desloca a consciência da insignificância para a voz dos personagens, diferentemente do que ocorre no romance, pois as personagens não têm consciência do que são. O responsável por esclarecer essa demência sobre suas vidas para o leitor é o narrador Rodrigo SM. No filme, Macabéa e Olímpico travam diversos diálogos que mostram muito bem como eles estão alheios ao mundo em que vivem e, por isso, suas histórias também são alheias ao país, vejamos um desses diálogos:

M O que quer dizer cultura?

O Cultura é... Cultura é... Cultura é cultura.

M O que é que quer dizer u-su-á-rio?

O Você vive me encostando na parede, me apertando, me arrochando.

(...)

O – Porque você não fala de você?

M – Eu...

O – Por que esse espanto? Gente fala de gente...

M – Ah, mas eu não acho que sou muita gente...

O – Se você não é gente, o que é que você é então?

M – É que eu ainda não estou acostumada

O – O quê? Não se acostumou com o quê?

M – É que eu não sei explicar... Será que eu sou eu?

O – Olhe eu vou me embora. Eu vou me embora porque você não tem é jeito.

M – E o que é que eu faço para ter jeito? (AMARAL, 1985, 51'57" – 54'50")

Macabéa e Olímpico representam muito bem a impossibilidade da revolução, pois as massas que formam a sociedade brasileira são, em grande parte, representadas por essas personagens que sonham, desejam mudanças em suas vidas, mas não têm como realizá-las por conta de não saberem nem mesmo o que

significa ser gente. Quando nenhum dos dois sabe explicar o significado do vocábulo “usuário”, temos encenada a certeza do quanto estamos imersos em uma sociedade incapaz de compreender quais são os direitos fundamentais do homem. Novamente temos o retorno ao debate sobre a vida nua, pois o filme, mesmo sendo uma ficção, destaca o problema do analfabetismo funcional, já discutido anteriormente em outro filme, o documentário *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszmam. Essa letargia, não se encontra somente na figura do pobre e do nordestino, alcançando as demais classes, pois no romance temos o narrador, o intelectual que também não possui consciência das coisas que estão ao seu redor. Aliás, essa consciência é tomada à medida em que ele se depara com os conflitos da personagem Macabéa: “meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre. Mas eu também?!” (LISPECTOR, 1989, p. 106).

Clarice Lispector transparece certa indecisão em relação ao título do romance, mas consideramos que a escolha revela essa mesma busca pela consciência, pois compõe no título *A Hora da Estrela* o conflito elementar da obra: a conjunção entre a morte e a ilusão (a hora); a vida e o sonho (estrela). Essa mesma relação pode ser vista também no filme de Suzana Amaral, pois Macabéa será iludida pela cartomante que a faz acreditar, por alguns instantes, que sua felicidade está próxima, ao ponto de morrer com e por este sonho.

Clarice, em seu romance, considera que a obra contará uma “história exterior e explícita” (LISPECTOR, 1989, p. 27), mas para Moacir Scliar (2003) representa o contrário, pois a trajetória dessa autora revela uma obra intimista e implícita. Certamente o estilo narrativo de Clarice se distingue dos poetas engajados, que defendem projetos políticos, morais, sociais, entre outros. Todavia ao mesmo tempo, revela uma consciência crítica da humanidade, sem as bandeiras do engajamento, por isso ela considera sua escrita diferenciada, pois “tem gente que cose para fora, eu coso para dentro” (LISPECTOR, 1989, p. 5). No romance é por meio da linguagem que encontramos a resistência, quando a autora questiona e problematiza a sociedade, mesmo quando estamos sob as malhas de um Estado repressor, margeado pelos diversos instrumentos de censura como destaca Tânia Pellegrini (2002, pp. 358-359):

A censura, na verdade, não foi apenas uma força geradora das ‘narrativas de resistência’ à opressão do regime que efetivamente se configuraram, sobretudo com temas e soluções formais específicas -, mas um elemento a mais, compondo, juntamente com outros, um

novo horizonte de produção. Isso porque o Estado utilizou a censura como uma faca de dois gumes: de um lado, ele impediu um tipo de orientação, o de conteúdo político de esquerda, mas, de outro, incentivou aquele que reafirmava o *status quo*.

No cinema encontramos uma forma já conhecida de análise da sociedade brasileira, mas dessa vez com o rearranjo da ficção e o lastro de uma obra literária. Vemos que o filme *A Hora da Estrela*, de certa forma, continua no caminho desenvolvido pela cinematografia cinemanovista, quando o foco central de sua resistência era a tarefa de mostrar para a sociedade o quanto estamos imersos em problemas sociais e, ao mesmo tempo, distantes dessa realidade. Por isso é preciso resistir e não aceitar o discurso oficial que alardeia o progresso e o milagre econômico, como se a realidade brasileira fosse outra.

A escrita de Clarice resiste, subverte. A narrativa de Suzana também. Mas nem uma, nem outra pode ser compreendida como narrativa de resistência temática e sim como narrativa de resistência imanente, tal qual apontam os estudos de Alfredo Bosi sobre o conceito de resistência. O crítico classifica a obra de Lispector como uma narrativa a qual “oscila entre o confidencial e o metafísico. O tempo do relógio é suspenso e a imaginação se projeta e se desdobra em um espaço fluido e sem margens” (BOSI, 2002, p. 130). O final da narrativa do filme deixa bastante evidente essa suspensão do tempo e o contraste entre sonho e realidade. Pois a morte foi movida pelo êxtase do corpo e da mente pela possibilidade de existência e felicidade. Clarisse Fukelman, ao analisar o romance observa que

Os sonhos deixam fluir ‘a penumbra atormentada’ atormentada porque tocam na verdade, que ‘é sempre um contato interior e inexplicável’. A aventura paradoxal dessa ficção consiste em pôr às claras algo que se caracteriza pela obscuridade. Para conseguir a integração entre palavra e sentido trata a primeira como um corpo a ser trabalhado e põe à frente o seu próprio corpo a captar os sinais ocultos do ser: ‘Eu não sou um intelectual escrevo com o corpo’. (FUKELMAN, 1989, p.15)

Essa escrita do corpo, com o corpo de Clarice, produz o sentido de suspensão do tempo no romance, amálgama da presença e ausência de corpos que apesar de existirem não conseguem se perceber existentes, pois não são reconhecidos como gente e, por isso, não são ouvidos como regentes de suas próprias vidas. Vejamos como Rodrigo SM analisa sua Macabéa diante da relação com a vida e o corpo:

Tornara-se como o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de

ser infeliz de uma vez e ter pena de si. (Quando penso que poderia ter nascido ela – e porque não? – estremeço. E parece-me covarde fuga ao fato de eu não a ser, sinto culpa como disse num dos títulos.) (LISPECTOR, 1989, p. 54).

A pena de si e a certeza de sua infelicidade inunda o cotidiano dessa heroína e das angústias do narrador. Tais são as referências para a percepção do desalento vivido pela sociedade endurecida pela repressão da ditadura civil-militar brasileira. No filme vemos a certeza dessa infelicidade saindo da própria boca de Macabéa, quando conversa com sua colega de trabalho Glória:

G – Que cara é essa? Ô cabeça chata, baiana, não tem cara não?

M – Tenho sim, não sou cabeça chata, nem baiana. Baiana é macumbeiro, eu sou nortista!

G – E qual é a diferença? Me diz uma coisa, você é feliz?

M – E feliz serve pra quê?

G – Você não pensa no futuro não?

M – Futuro?! (AMARAL, 1985, 1:21'32" – 1: 22'09")

Ainda no filme, quando Macabéa não sabe a função da felicidade para uma “nortista” revela o quanto é difícil compreender o cotidiano daquela sociedade. No romance, esse mesmo efeito de desalento aparece na trama, engendra-se em um embate entre o escritor brasileiro moderno e a condição indigente da população brasileira. A intimidade com que o choque social é apresentado, a agudeza na investigação da natureza e psicologia humana são algumas das peculiaridades do romance as quais também aparecem no filme, transpostas de forma a fazer com que as personagens se mostrem no cinema como elas acreditam que são. Por isso dizemos que *A Hora da Estrela* extrapola os limites da própria linguagem e vai além da sondagem interior realizada pelo narrador Rodrigo SM ou pela própria narrativa no filme. Há nas obras uma empatia entre as personagens, em circunstâncias diversas, pois não se conta apenas a vida da nordestina Macabéa e nem se questiona somente o ser humano em sua existência. Temos uma descrição própria da realidade a partir de indagações sobre a linguagem e sobre o papel de cada indivíduo na sociedade, deixando inscrita uma sensação de que existe uma penumbra responsável por margear nosso horizonte e corroer qualquer possibilidade de revolução.

Quando analisamos o papel das personagens na narrativa fica evidente que Glória não é apenas uma contraposição à protagonista. Ela representa o sonho e a ilusão de Macabéa, pois nela a nordestina identifica a beleza, o desejo e a realização dos seus sonhos, coisas que não possui e gostaria de experimentar.

Entre esses sonhos, Macabéa quer ser popular como Glória, ao ponto de propor a seu namorado uma farsa: “Eu queria te pedir uma coisa... Lá na firma o telefone só toca pra Glória (...) eu queria que você telefonasse para mim... só uma vez! Toma, toma essa ficha...” (AMARAL, 1985, 56’09” – 56’29”). Essas personagens conjugam o sonho do casamento e da realização amorosa, tanto que Glória é a primeira a procurar a cartomante, que faz com que ela seduza o namorado de Macabéa para indicá-la para a mesma cartomante.

Os anos inscritos entre a produção e a publicação de *A Hora da Estrela*, tanto no romance quanto no filme, revelam a angústia e o desalento da sociedade, mais especificamente da própria intelectualidade, soterrada pela derrota dos movimentos de resistência à ditadura brasileira, mesmo que em nenhuma das obras encontremos relações diretas com a luta pelo fim da ditadura.

Jaime Ginzburg caracteriza a obras de Clarice como detentoras de problemas formais que apontam para tensões da sociedade brasileira na qual “uma das mediações consiste em que uma constituição problemática do sujeito está associada à construção de personagens e vozes narrativas de acordo com princípios estéticos que suspendem a objetividade do realismo tradicional” (GINZBURG, 2003, p. 87). Por isso, a obra clariceana gera uma ruptura com a tradição, questionando a temporalidade e a causalidade clássica, fazendo com que:

De Joana a Macabéa, as principais personagens de Clarice Lispector estão fora do campo de exercício de poder constitutivo da sociedade brasileira, o patriarcado. Muitas delas se mostram com dificuldades de interagir com a realidade, por despreparo, desamparo ou fragilidade. Várias demonstram dificuldade em adequar sua experiência e seus valores às contingências externas. (GINSBURG, 2003, p. 86)

Em meio a essas primeiras impressões a respeito da escrita clariceana, sobretudo do projeto literário desenvolvido na obra *A hora da estrela*, acreditamos que merece ser investigada a construção da personagem Macabéa envolta em um perfil melancólico. No romance temos esse entendimento mediado pelo narrador. Já no filme, temos a mediação feita pelas próprias personagens. O estado melancólico narrado por Rodrigo SM revela que “se a moça soubesse que minha alegria também vem de minha mais profunda tristeza e que tristeza era uma alegria falhada” (LISPECTOR, 1989, p. 50). Há uma conjunção ente Macabéa e Rodrigo SM, como se seus sentimentos e suas frustrações fossem compartilhadas. No filme, Olímpico é o mais importante mediador da caracterização de Macabéa. Ele a representa:

O – Pois é...

M – Pois é o que?

O – Mas eu só disse, pois é...

M – Mas, pois é o que?

O – É melhor a gente mudar de conversa... Porque você não entende...

M – Entender o que?

O – Ai meu Deus? Macabéa vamos mudar de assunto? (AMARAL, 1985, 53'20" – 53'54")

Para Olímpico, Macabéa é uma mulher sem compreensão alguma da vida, o que leva a observarmos no cotidiano da jovem vários momentos em que se detecta ironicamente a relação entre alegria e tristeza. Nesta cena o encontro com o namorado é ao mesmo tempo feliz e triste, porque Olímpio confronta Macabéa diante de sua ignorância em relação ao mundo e de si mesma. Este estado letárgico facilita o desenvolvimento da atmosfera melancólica presente nas obras, uma “antiga acompanhante da humanidade, (...) também possui uma história cheia de inconstâncias, e que pode ser acompanhada de inúmeras manifestações” (JAREK, 2008, p. 9).

A inconstância destacada por Jarek também é observada por Moacir Scliar, em *Saturnos nos Trópicos*, quando analisa historicamente o conceito e considera que na antiguidade clássica a medicina de Hipócrates atribuía o desequilíbrio humano aos quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bÍlis amarela e a bÍlis negra. Estes humores eram responsáveis pelas doenças e temperamentos humanos. Sendo assim, Hipócrates, sintetizou suas observações afirmando que a melancolia, “é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção”. (SCLIAR, 2003, p. 81). Certamente não é o caso de *A Hora da Estrela*, pois a personagem não teria consciência da necessidade da felicidade, por isso não sendo capaz de aspirar à morte.

De outro modo, Aristóteles considera que a melancolia era ao mesmo tempo um comportamento inconstante e fascinante relacionado à genialidade humana, percebida nos homens que se destacaram na filosofia, na ciência do Estado, na poesia ou nas artes. Assim, a melancolia passa de uma patologia a uma característica de genialidade. Novamente não temos como enquadrar Macabéa, mas sim o narrador Rodrigo SM, intelectual incomodado com a condição humana da protagonista ao ponto de se sentir tão sofrido quanto ela. Vemos que de certo modo as proposições se complementam gerando um conflito entre opostos, tais como

“tristeza” e “alegria” que frequentemente são observados em *A hora da estrela*. Temos assim a constituição de um perfil melancólico o qual povoa a realidade dos anos de 1977 a 1985.

Para Scliar, os humores relacionam-se aos planetas. Por isso, a melancolia passou a ser compreendida nesse sistema como um signo de planeta distante e de lenta evolução: Saturno. Por isso, “até hoje o qualitativo soturno, corruptela de Saturno, é sinônimo de melancólico” (SCLIAR, 2003, p. 74). Assim, a distância da vida e do mundo que os cerca se torna marcante na relação de Macabéa e de Rodrigo no romance, como vemos:

O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo. (LISPECTOR, 1989, p. 45)

Rodrigo identifica que existem outras pessoas mais miseráveis ainda, que necessitam inclusive de mendigar comida. Ele sabe da debilidade de Macabéa e tem consciência de sua fragilidade, ao ponto de perceber que o fim do romance poderia ser sua liberdade, mas não positiva. Apesar de levá-lo a perceber seu encantamento e amor por ela, o destrói. Mas como seria possível amá-la:

(Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidar e perguntar quem de vós me trucidar. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois. Se assim é, que assim seja.) (LISPECTOR, 1989, p. 100)

No filme de Amaral também encontramos essa mesma debilidade, mas sendo descrita por Raimundo, seu chefe imediato na empresa em que trabalha. Ele deixa claro que a personagem vive em um cotidiano de penúria que transpassa para o seu serviço. Ao mesmo tempo ele sente pena da jovem, pois sua debilidade está em seu corpo e em sua alma:

R Ôh, Macabéa, desse jeito não dá. Olha aqui? Tudo sujo! Cheio de furo, gordura para todo o lado. Desse jeito nós vamos ter que despedir você
M – Seu Raimundo, o senhor me desculpa o aborrecimento.

R – É... a despedida pode não ser para já, pode até demorar um pouco. Mas por favor...pelo menos lave as mãos.
 M – Sim senhor. (AMARAL, 1985, 07'20" – 08'18")

A cena se passa no escritório, no momento em que Macabéa come um pão com salsicha e se lambuza em frente à máquina de escrever. Após a solicitação de Raimundo para que ela, pelo menos, se limpe, Macabéa encerra sua alimentação e vai para frente de um espelho, olha suas mãos, suas unhas sujas, depois, olha no espelho para seu rosto, como se quisesse se enxergar, se reconhecer.

A consciência de si, dentro da narrativa está marcada pela impossibilidade de transformação, gerando assim um estado de desalento, pois “logo eu que constato que a pobreza é feia e promíscua. Por isso não sei se minha história vai ser o quê? Não sei de nada, ainda não me animei a escrevê-la. Terá acontecimentos? Terá. Mas quais? Também não sei” (LISPECTOR, 1989, p. 36). Por isso, cabe ao homem escolher seu destino, mas quando não há perspectiva de destino, o que fazer? Ao perceber sua insignificância em relação ao mundo, resta a angústia e o sofrimento. Ser melancólico representa um estado de espírito gerador de uma apatia, mesmo estando em contato com novos recursos racionais e do avanço da ciência de seu tempo. Sobre isso, Maria Rita Kehl (2009, p. 70) destaca que o sujeito moderno nunca mais deixaria de se sentir vacilante em razão da perda de um saber, que a ciência não é capaz de reconstituir e lhe impõe a incerteza do Outro. Assim, nos primeiros séculos da modernidade, o desejo do Outro se torna mais inacessível aos sujeitos, cujo desamparo se manifestava por meio da melancolia, já que o homem estava em desacordo com o mundo que o cercava. Vejamos como Clarice nos apresenta esse desacordo em *A hora da estrela*:

Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade. Felicidade? Nunca vi palavra mais doida, inventada pelas nordestinas que andam por aí aos montes. (LISPECTOR, 1989, p. 25).

Neste mesmo caminho, Maria Rita Kehl discute a melancolia na modernidade. Destaca também como o poeta símbolo da melancolia moderna, Charles Baudelaire concebe a melancolia:

Na grande Paris, capital do século XIX, a condição melancólica do sujeito moderno é representada pelo poeta *flâneur*, que vagueia em busca de fragmentos do passado (recalcado?) na contramão da multidão urbana composta de operários, mendigos, velhos, bêbados, prostitutas e todos os desgarrados [...] Em Baudelaire, a forma

subjetiva do indivíduo já se completou: ele se vê isolado entre seus semelhantes. (KEHL, 2009, p. 21)

Em desacordo com o mundo que o cerca, o melancólico moderno sofre o *spleen*, forma moderna da acídia, que em Baudelaire é próximo do tédio. O *spleen* seria uma manifestação da indolência natural dos inspirados, próximo ao que ocorre com Macabéa, quando retruca “Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio um tédio até muito distinto” (LISPECTOR, 1989, p. 57).

Encontramos também o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente relacionado ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa das condições simbólicas do laço social. Nesse sentido, Walter Benjamin interpreta o Romantismo tardio de Baudelaire como uma tentativa de superação do desencanto melancólico produzido pelo fracasso das revoluções, pelo desalento do indivíduo diante de um tempo brutal, cunhado pelo capitalismo.

O melancólico está preso em um tempo morto, em que o Outro deveria ter comparecido, mas não compareceu. Contudo, não podemos confundir com o tempo do depressivo, pois o que temos na melancolia é o refúgio contra a urgência das demandas do gozo do Outro. “Se o melancólico representa a si mesmo como alguém sem futuro, o depressivo recua de todo movimento adiante na tentativa de adiar ao máximo o encontro com um Outro excessivamente voraz” (KEHL, 2009, p. 21).

Freud já chamava atenção sobre isso em sua obra *Luto e Melancolia*, na qual nos mostra que a distinção entre melancolia e depressão só foi possível quando resgatamos para o terreno da psicanálise o entendimento das chamadas psicoses maníaco-depressivas, utilizando o termo melancolia para diferenciar a psicanálise da psiquiatria do século XIX e início do século XX, embora Freud tenha usado doze termos diferentes, mas aparentados, para se referir a esse estado de sofrimento, tais como: “depressão, depressão periódica, depressão periódica branda, afetos depressivos, melancolia, melancolia senil, melancolia genuína aguda” (MOREIRA, 2007, p. 37). Todas elas são apenas várias expressões desse mesmo sentimento.

Dizemos, por isso que o indivíduo melancólico traz em si a marca de uma perda que não consegue repor. Assim, a perda do objeto estimado é transformada numa perda refletida no próprio Ego. Daí o indivíduo entrar em estado de desânimo,

perder a capacidade de amar, buscar a autopunição e mostrar desinteresse pelo mundo externo. Traços estes percebidos tanto no romance quanto no filme.

O sentido se perdeu! Parou de pensar! Assustou-se com sua realidade ou com sua ficção, ou com a necessidade de mostrar um desalento em relação à vida melancólica que vivemos nos anos de chumbo. Parece-nos que *A hora da estrela*, gera um eco do estado melancólico não só da personagem Macabéa e sim de uma sociedade inteira que se encontra apática, sem reagir ao discurso oficial. As obras quebram os paradigmas, pois revelam que a sociedade foi engolida pela melancolia, por uma perda, uma ausência, uma falta, que não tem como ser medida. O desejo pelo *happy end* se transforma em frustração por saber que a felicidade é clandestina. Não estamos embarcados nos finais felizes, pelo contrário, estamos embarcados na incerteza de um futuro que se mostra na atualidade de *A hora da estrela*, a estrela tomada como metáfora da decepção em relação a uma revolução não ocorrida, seja no âmbito social ou político, individual ou coletivo.

Esse comportamento melancólico pode ser verificado tanto pelas atitudes das personagens quanto por elementos textuais, como a ambiguidade, antíteses, sinestésias, paradoxos entre outros, que certamente, não se restringem ao romance e ao filme, mas transpassa-os, pois estão interpostos no dia-a-dia do Estado repressor, pois o povo não conseguiu, representativamente, entrar nos conflitos e lutar pela queda da ditadura.

Moacir Scliar (1974), ao analisar a personagem Macabéa, considera que ela não era uma pessoa triste, porque nem triste ela conseguia ser. Tristeza “era coisa para rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo”. (LISPECTOR, 1989, p. 79). Parece que ao pobre resta a tristeza, não aquela de ter perdido a guerra, mas a de nunca ter encarado o front de guerra. Então, como seria possível ser herói ou heroína se o pobre não sabe o porquê de estar vivo?

Tristeza é, pois, o equivalente da melancolia. Macabéa é ‘crônica’. ‘Vazia, vazia’, ela não consegue sequer sofrer. Não se trata de fome, não se trata de doença. Trata-se de uma forma extrema de alienação. Macabéa não vai, como Macunaíma, transformar-se em constelação — quem é ela para isso? A hora da estrela é para ela ‘a hora de nossa morte, amém’. (SCLIAR, 1974, p. 241)

Como bem evidenciou o autor, tristeza é uma das características manifestadas pelo ser melancólico e esse aspecto de tristeza emerge da figura de Macabéa e norteia *A hora da estrela*, já que a presença da melancolia se dá também

pelo cenário conturbado de pobreza e instabilidade, o qual cerca a escritura do romance. Embora não tenhamos nenhuma passagem a destacar os tempos sombrios da ditadura, temos tensões que revelam os principais conflitos da sociedade pós-moderna no Brasil, emoldurados pelo discurso da sobrevivência e de uma de-sobrevivência, pois a melancolia gera uma impossibilidade de sobreviver, por conta da condição subdesenvolvida e demarcada pela impossibilidade de realização da revolução das minorias. Isso produz um fluido sentimento de derrota de nossa sociedade. Daniel da Silva Portugal considera a melancolia elemento constituinte de processos internos das personagens clariceanas, no qual a atmosfera melancólica se manifesta por meio de um movimento ambíguo e contraditório. Para este crítico, as obras de Clarice se constroem através de uma escrita fragmentária que prima pelo discurso indireto livre na tentativa de captar os pensamentos mais íntimos da personagem protagonista, que vive na constante busca de sua identidade, entre a memória da infância e os impasses da vida adulta:

as vezes lembrava-se de uma assustadora canção desafinada de meninas brincando de roda de mãos dadas ela só ouvia sem participar porque a tia a queria para varrer o chão. As meninas de cabelos ondulados com laço de fita cor-de-rosa. 'Quero uma de vossas filhas de marré-marré-deci.' 'Escolhei a qual quiser de marré.' A música era um fantasma pálido como uma rosa que é louca de beleza, mas mortal: pálida e mortal a moça era hoje o fantasma suave e terrificante de uma infância sem bola nem boneca. Então costumava fingir que corria pelos corredores de boneca na mão atrás de uma bola e rindo muito. A gargalhada era aterrorizadora porque acontecia no passado e só a imaginação maléfica a trazia para o presente; saudade do que poderia ter sido e não foi. (Eu bem avisei que era literatura de cordel embora eu me recuse a ter qualquer piedade.) (LISPECTOR, 1989, p. 48)

O passado também é motivo para gerar o terror de uma vida sem direitos e sem valor. No filme esse terror se expressa em uma cena em que Macabéa acorda durante a madrugada e percebe que urinou na cama. Prontamente ela pega alguns panos para cobrir o colchão molhado e volta a dormir. De certo modo temos duas interpretações para a cena, a primeira ligada a esse terror da infância e a segunda ligada à naturalização do contato com os dejetos, que no filme parece mais latente, pois Suzana Amaral busca caracterizar Macabéa por sua falta de higiene, por ela não tomar banho, não lavar as mãos, não se importar nem com o odor da urina e nem em ficar molhada, por conta do fluido expelido de forma irregular.

Desse modo, “o mundo moderno é o mundo do fragmentado, da impossibilidade de uma unidade coerente, mundo em ruptura e em constante processo de reconstrução”. (PORTUGAL, 2009, p. 16). É assim que se desenvolve o discurso nas obras de Clarice Lispector e Suzana Amaral as quais exploram a solidão e a incomunicabilidade humana, que apontam para uma visão crítica dentro da sociedade moderna sem que seja necessário falar de uma história política, mas destacando uma política histórica da melancolia e dos traumas humanos. Da mesma forma que as autoras iniciam suas obras, elas as finalizam. Dizem sim, mas um sim à insignificância dos pobres que não tem como lutar, mas precisam ser narrados. Que os sonhos bons vão existir, nem que seja para levá-los à morte.

Adiante trabalharemos as críticas à ditadura civil-militar de maneira mais clara e evidente, pois o cinema produzido a partir da abertura política em 1979 passou a narrar o cenário político recente do Brasil. Filmes como *O bom burguês* (1979), *ABC da Greve* (1979), *Paula, a história de uma subversiva* (1979) *Pra frente Brasil* (1982), *Cabra marcado para morrer* (1984), *Que bom te ver viva* (1989), *15 filhos* (1996), *O que é isso companheiro?* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (2001), *No olho do furacão* (2003), *Hercules 56* (2006), *Cidadão Boilesen* (2009), *Araguaia: campo sagrado* (2011), *O dia que durou 21 anos* (2012), *Marighella* (2012), *Em busca de lara* (2013), *Osvaldão* (2014), *Labirinto de Papel* (2014), entre outros, foram responsáveis por evidenciar a instabilidade política e econômica do Brasil ditatorial, vejamos como isso se dá.

2.2 Cinema, a ditadura na ditadura e a revisão historiográfica

A abertura política proporcionou que as produções cinematográficas tivessem um pouco mais de liberdade para tratar de assuntos políticos e, por isso, a crítica e denúncia do autoritarismo e da existência da ditadura civil-militar no Brasil ficaram mais evidentes, motivados, entre outras coisas, pelo abrandamento da censura, o aniquilamento dos movimentos de resistência, a derrocada da guerra fria e a assinatura da lei de anistia política, passando a constituir uma voz de denúncia em busca de realizar uma espécie de revisão historiográfica da ditadura. A primeira fase dessa revisão se deu com a criação de obras fílmicas que dessem conta da primeira necessidade da resistência: trazer à baila o fato do Brasil estar imerso em uma ditadura responsável por prender, torturar e matar militantes de esquerda, que

lutavam para derrubar os governos ditatoriais. A segunda fase se deu apenas com o fim da ditadura civil-militar brasileira quando os filmes além de notificar a existência da ditadura passam a mostrar, principalmente, com testemunhos de sobreviventes que o movimento de resistência não deveria ser compreendido como terrorista ou subversivo e que vários nomes, os quais durante anos foram tratados como subversivos e criminosos, deveriam ser reconhecidos como heróis, pois lutaram em busca de liberdade e derrubada do regime ditatorial imposto pelos militares, com o fito de instaurar o Estado democrático.

Dentre as inúmeras produções cinematográficas da época, encontramos um conjunto de filmes que identificam a existência da ditadura e apresentam diversos procedimentos realizados tanto pelo Estado repressor quanto pelos movimentos de resistência, buscando no final das contas realizar uma cartografia do conflito. Um exemplo dessa genealogia dos movimentos é *O bom burguês* (1979), de Osvaldo Caldeira. Neste filme temos a narração da adesão de um bancário ao financiamento da resistência ao regime, quando ele constrói uma estratégia de desvio de recursos do banco que trabalha. Parte do recurso desviado é transferido para os movimentos de resistência e a outra parte lhe beneficia. O filme mostra uma alegoria das ações clandestinas dos grupos de esquerda em busca de financiar a luta contra a ditadura. A troca de cheques falsos por dinheiro parece uma solução bastante alegórica para descrever as formas de arrecadação de recursos para os movimentos de resistência, uma alusão às formas de expropriação praticadas nesse período. Não dá para dizer que o filme consegue refletir sobre o cenário político, mas ao menos promove o enveredamento do espectador em detalhes do problema do financiamento de uma revolução.

Outro filme interessante é *ABC da greve* (1979), de Leon Hirszman, que só chegou até nós por conta do trabalho de restauração realizado postumamente, pois havia ficado inacabado até sua morte, em 1987. Finalmente em 1989 o filme ganhou finalização, mesmo com o desaparecimento de vários negativos nesse percurso. Nele temos a documentação do cotidiano da maior greve realizada no Brasil, coordenada pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, sob a direção de Luís Inácio da Silva (Lula). No filme, Hirszman acompanha a greve em busca de documentar as repercussões políticas e o andamento do movimento grevista, que durou quinze dias. Fica evidente para o espectador que a greve emplacada pelos sindicatos souou para o governo ditatorial como uma afronta contra o Estado

brasileiro, pois mostrava que o discurso do milagre econômico, da tranquilidade e da felicidade de um povo, estava manchado. Por isso, a deflagração da greve se tornou uma questão de Estado e foi encaminhada para uma resolução jurídica, que de imediato determinou a ilegalidade da greve. Com a determinação judicial, a repressão policial recebeu aval para suas ações truculentas, particularmente destacadas por Hirszman no filme.

Um dos entraves das divergências entre trabalhadores e o governo foi o local de concentração dos trabalhadores em greve, o estádio municipal de Santo Bernardo, ocupado pelas forças policiais. A ocupação impedia a realização das assembleias, da mesma forma como se deu com a sede do sindicato, que também estava sob os domínios do Estado. A retirada dos espaços de reunião dos trabalhadores provocou o acirramento dos ânimos e o confronto entre policiais e trabalhadores. Vejamos como o narrador do filme nos apresenta o cenário sobre o confronto entre trabalhadores e policiais:

Iniciada às três da manhã daquela sexta feira a operação policial se completou antes de terminar o dia. A polícia mobilizou praticamente toda a sua tropa de choque, dividida em duas turmas de mil homens. Foram utilizados vinte caminhões de transporte, dez carros blindados, além de cavalaria, cães pastores e armamento sofisticado. Trezentos e cinquenta operários foram presos e cinquenta saíram feridos. (HIRZMAN, 1979, 17'20" – 17'49")

A mobilização policial contra os trabalhadores reflete o temor que o Estado ditatorial tinha em relação a uma suposta reação popular em vários pontos do Brasil, por meio de outros movimentos similares, o que produziria verdadeira possibilidade de modificação dos contornos políticos. Por isso, o governo atuou de maneira tão efetiva para desestruturar o movimento grevista do ABC. Também foram criadas outras formas de suprimir o movimento grevista como destaca um dos dirigentes dos trabalhadores ao denunciar a intervenção militar sobre a sede do sindicato dos metalúrgicos,

Vimos trazer aqui o nosso apoio e a nossa solidariedade na continuidade de nossa luta em termos de ABC, companheiros! Nós estamos também com o nosso sindicato sob intervenção. Estamos lá sofrendo uma opressão terrível. O nosso sindicato cercado por brucutus, por cavalarias, por cães, enfim pelos militares, eles tomaram conta do nosso sindicato. (HIRZMAN, 1979, 21'05" – 21' ")

O documentário de Leon Hirszman, em vários momentos nos mostra como a greve do ABC mexeu com as estruturas política e econômica de São Paulo como vemos em uma das cenas narradas por Hirszman de uma reunião que pôde

ser acompanhada pelo cineasta, na qual o clima de tensão era evidente, como ele observa a seguir:

O empresário risca a metralhadora que desenhara. O resultado da reunião tornava desnecessário o uso das armas. No dia anterior os representantes dos metalúrgicos do ABC tinham chegado a um acordo com a ANFAVEA, Associação Nacional dos Fabricantes de Veículos Automotores. Agora esse acordo era aceito pelo grupo quatorze da FIESP que representa as indústrias metalúrgicas, mecânicas e de material elétrico do ABC. (HIRZMAN, 1979, 1:04'27" – 1:04'58")

A atitude do empresário em desenhar inicialmente uma metralhadora transparece o desejo de aniquilar o movimento por meio das armas, mas as armas foram riscadas do papel, ora por conta da percepção de que estava sendo filmado, ora por conta do acordo assinado. Qual das duas seria a resposta para aqueles riscos, não sabemos, mas desenhar armas, como metralhadoras, certamente não seria uma prática condizente a industriais ou seria?

Outro filme lançado em 1979 é o instigante: *Não se cala a consciência de um povo*, um filme documentário, realizado pelo professor de teologia da PUC Jorge Cláudio Ribeiro, a princípio preocupado em realizar um documento histórico sobre as versões e os fatos que envolveram a invasão militar da PUC-SP, em 22 de setembro de 1977. O filme utiliza a *narração off* de José Dirceu, um dos principais representantes do movimento estudantil durante a ditadura civil-militar brasileira, embandeirando a voz dos que não foram ouvidos naquela época, os estudantes. A estratégia para a realização do filme é a coleta de entrevistas e matérias veiculadas pela imprensa televisiva, recortes de jornal impresso e imagens de arquivo que pudessem ser apresentados como outra versão sobre a invasão. Nesse caso, a versão ainda é parcial e acaba sendo uma contraposição direta à cobertura realizada pela televisão sobre o caso. A escolha de Dirceu como narrador mostra como o movimento estudantil estava se reformulando para trazer à tona antigos personagens da resistência armada que ainda estavam vivos e podiam levantar a bandeira da democracia, mesmo ainda clandestinos ou recém-chegados ao Brasil por conta da Anistia política.

Em 1981 se destaca a adaptação de Leon Hirszman para a peça de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam Black-tie*, peça de teatro de 1958, montada pelo Teatro de Arena e responsável por uma revigoração do grupo, pois conseguiu permanecer em cartaz por um ano, fato raro para a época. A peça conjuga a greve e

a vida operária dos anos 50 como tema central, mas salienta várias reflexões universais do ser humano. Jeane Cristina Sampaio Botelho, em *A escrita censurada na dramaturgia brasileira*, nos informa

que a mesma foi arquivada desde 1964 e só voltou aos palcos no ano 2000. Este fato sugere a cautela com que os dramaturgos trabalharam no pós-64. Percebendo na censura uma ameaça iminente, [com o advento da ditadura] o ARENA iniciou uma abordagem temática que evidenciava os mártires da história do Brasil. Temos como exemplo os espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. (BOTELHO, 2007, p. 37)

Fazer um filme que adapta para o cinema uma peça de teatro tão fundamental para a dramaturgia brasileira é um grande desafio, principalmente, quando estamos imersos em um período de intensa instabilidade, como é a ditadura. O filme associa a greve, que está na peça com o caso da Greve do ABC. Esse é um aspecto interessante, pois Hirszman parou as gravações de *Eles não usam Black-tie* quando estourou a greve do ABC e resolveu se dedicar à cobertura da greve e realizar o documentário analisado anteriormente. O documentário foi um excelente laboratório para a recriação da peça para as telonas, pois essa mesma greve será um dos nortes do filme. Atualizada lembra muito as cenas do documentário sobre o ABC, filmado anos antes. A adaptação de Hirszman inicia com uma cena costumeira à época, de abordagem policial, em que um jovem é levado no camburão da caminhonete por ser considerado suspeito ou subversivo. As aproximações com os tempos sombrios da ditadura não ficam limitadas a essa cena, pois há outras em que a força policial será aplicada de maneira a “dispersar” os trabalhadores. As cenas lembram os enfrentamentos registrados no documentário de Hirszman, tendo como diferença o fato de que em *Eles não usam Black-Tie* temos um final trágico com o assassinato de Bráulio, um dos líderes sindicais, responsável por organizar os trabalhadores para que a greve ocorresse de maneira pacífica e ordenada. Sobre o movimento do ABC, não temos notícia de mortos, apenas de presos e feridos.

O filme também debate o conflito ideológico entre pai e filho, Otávio e Tião. O pai, o qual sempre esteve envolvido com o movimento sindical e na luta pelos trabalhadores, ficou preso durante três anos no DOPS, o que fez com que Tião, seu filho mais velho, tivesse que assumir responsabilidades de arrimo de família muito cedo, fato este responsável por produzir a não aceitação do engajamento político de Otávio e uma aversão a qualquer forma de engajamento político. Por isso, Tião traçou um caminho diferente, sem envolvimento com a

política sindical. Quando a fábrica é bloqueada pelos trabalhadores em greve, Tião enfrenta o bloqueio e entra para trabalhar. O jovem chega ao ponto de denunciar para os patrões os nomes dos líderes dos trabalhadores, que são demitidos. Esta posição provocou grande revolta, não somente em seu pai, mas também em sua namorada Maria, que, grávida dele, apoiou o movimento de greve indo para a fábrica, sendo, então, agredida por policiais civis, quase perdendo o filho.

Temos no filme apenas alusões à ditadura, como na conversa entre Otávio e Tião, quando o filho chama atenção do pai por conta da ameaça de desemprego na fábrica e a possibilidade de ser preso e ter novamente que assumir sozinho a responsabilidade de sustentar a família no lugar do pai:

T – Sei não pai, acho melhor você tomar cuidado (...)

O – Eu sei o que eu tô fazendo.

T – (...) Te aviso agora porque não vai ser fácil sustentar duas famílias.

O – Por que tá falando isso? Da minha profissão eu entendo. Eu sou bom operário. Por isso que apesar da minha exposição eu sempre tive emprego. Eu só não trabalhei quando eu tava na cadeia. Minha capacidade todo mundo reconhece.

(...)

O – (...) Os tempos já são outros. Você cresceu na ditadura. Tá certo, mas para e pensa. Porra!

R – Para! Chega! Otávio. Deixa o menino em paz.

O – Eu tô falando exatamente para ficar tudo em paz. Os tempos são outros. Mais ânimo, pombas! (...)

R – Lá vem você de novo Otávio vão começar tudo outra vez? Eu sei o que eu passei. Eu não tô aí para começar de novo.

T – Que de novo Romana? Eu sei. Quinze anos de ditadura é fogo. Mata a gente! Mas as coisas mudam... (HIRZMAN, 1981, 47'18" – 49'49")

O filme prenuncia que os tempos são outros, mas ainda estamos sobre o jugo da ditadura. Certamente com a abertura política de 1979 e a lei da Anistia, há um arrefecimento dos ânimos, mas a greve do ABC cintilada no filme foi combatida com grande vigor. A prisão realizada contra Otávio mostra-nos que os tempos não são tão diferentes assim como relata Tião e Romana.

Outra passagem importante a ser ressaltada é quando Romana, esposa de Otávio, recebe a notícia de Cilene que Otávio tinha sido preso na greve e fora levado para o DOPS:

R - Prenderam o Otávio? E só agora que você vem me falar.

(...)

R – (...) Meu marido preso e eu vou ficar aqui. Mas onde é que ele está?

C - Não sei... acho que está no DOPS.

R - No DOPS... Minha madre santíssima. Meu Deus, não... meu Deus! Eu vou lá...

(...)

R – Sou a mulher dele. Não dá. Meu marido preso quem é que cuida disso aqui. Já passou três anos naquela cadeia.... Dessa vez não. Faço um escândalo, mas tiro ele de lá. (HIRZMAN, 1981, 1:32'24" – 1:33'27")

O medo de Romana, em relação a uma nova prisão de Otávio, evidencia quão difícil foi a experiência vivida por ela nos períodos mais intensos da repressão da ditadura, em que seu marido esteve preso no DOPS. A prisão, aos poucos, vai revelar que além da conotação política, por conta da greve, terá uma ligação direta com a memória sobre a violência arbitrada contra os presos políticos nos anos anteriores, mas as coisas estão diferentes... Até que o DOPS os separe.

Essa tarefa de discutir a questão das condições de trabalho e o cotidiano dos trabalhadores das indústrias metalúrgicas será novamente tratada no documentário de Renato Tapajós: *Linha de montagem* (1982). Neste filme encontramos o debate sobre os lucros dos empresários e a situação de precarização do trabalho nas fábricas. Além do acompanhamento dos contornos da greve de 1979, como fizera também o documentário *ABC da greve*, de Leon Hirszman. O diferencial no filme de Tapajós está na opção em mostrar a engrenagem montada pelo sindicato de São Bernardo para mobilização dos trabalhadores e captação de recursos para a formação do fundo de greve, com atividades esportivas e culturais. Temos no documentário um outro lado da história, pois o diretor busca filmar as estratégias de organização dos trabalhadores, dentro e fora das fábricas, com a participação das mulheres no processo de conscientização das famílias a favor da greve dos metalúrgicos e o convencimento dos manifestantes não só entre os trabalhadores daquelas indústrias, mas também entre os demais moradores dos bairros.

Mas o filme que tratou da ditadura de maneira mais contundente foi sem dúvida *Pra frente Brasil* (1982), de Roberto Farias. Dessa vez não há apenas alusão: temos clara referência ao Estado autoritário instalado no Brasil, em meio ao ano de 1970. Ano em que há grande presença do Estado na repressão aos movimentos de resistência, que lutavam, em especial, nas grandes cidades, para derrubar a ditadura. Ao mesmo tempo o filme debate a manipulação do governo em relação à realização da copa do mundo no México e a sua utilização como propaganda positiva para a manutenção do regime.

O filme de Farias inicia com uma clara denúncia das ações de violência e terror produzidas pelo Estado autoritário que está instalado no Brasil, tanto que na primeira tomada temos uma nota explicativa 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 desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro a repressão clandestina.

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

PRA FRENTE BRASIL é um libelo contra a violência. (FARIAS, 1982, 0'00" – 0'26")

Certamente a explicação apresentada deve ter passado pelo crivo da censura, pois o governo é apresentado aqui como o mediador do conflito existente entre a extrema esquerda “subversiva” e os órgãos “clandestinos” de repressão. Certamente essa é “uma página virada”, pois os tempos são outros como na fala de Rosário de *Eles não usam Black Tie*. Assim, podemos conceber o filme de Farias como “um libelo contra a violência”. O conflito central da narrativa é apresentado nas primeiras cenas quando Jofre é sequestrado por um grupo de repressão clandestina. Clandestina mesmo, pois apesar de identificarmos vinculação direta com o Estado ditatorial brasileiro, no filme não existe aproximação nenhuma desses grupos com o governo e, por isso, recebe a autorização para ser exibido nos cinemas, como descrito no parecer 1120/82 de 18 de março de 1982: “Não fica explícito no filme, em nenhum momento, o envolvimento de autoridades públicas nas “sessões” de tortura ou na participação de operações clandestinas de repressão à subversão”²⁴ (BRASIL, 18/03/1982, p. 2). Mas essa isenção tanto do governo quanto da sociedade é questionada em alguns momentos do filme como na fala de Miguel, irmão de Jofre, quando está no escritório reunido para assistir ao jogo de estreia da seleção brasileira na Copa do Mundo de Futebol de 1970, realizada no México. Após a narração da escalação do time brasileiro, Miguel comenta com uma colega de trabalho:

M – As feras do Saldanha! O Zagalo não fez nada! Sabe o que eu soube? Tiraram o Saldanha porque ele não quis colocar o Dario, diz que o problema foi com o presidente! É isso aí...

R – Como é que os jornais não noticiaram nada?

²⁴ Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00802.pdf>

M – Tem guerrilha no Brasil e o jornal diz alguma coisa? (FARIAS, 1982, 06'27" – 06'42")

Na resposta de Miguel ao questionamento de Rubens fica evidente a crítica feita contra o Estado brasileiro e aos meios de comunicação, que encobrem vários fatos do cotidiano brasileiro e da guerra ideológica emplacada no país. A substituição do técnico da seleção, João Saldanha, também é outro elemento da vinculação do governo com as ações de repressão, inclusive com a interferência no futebol, pois “o problema foi com o presidente”. Sobre isso, um documentário *Memórias do chumbo: o futebol nos tempos do condor* (2012), de Lúcio de Castro, revela que a troca do técnico tinha implicações políticas, pois:

Personagens do futebol passaram a merecer a atenta vigilância e relatórios periódicos sobre suas ações. Poucas pessoas na história republicana foram tão vigiadas como João Saldanha. O cargo de treinador da seleção brasileira ampliava a sua voz. Os militares sabiam que Saldanha aproveitava suas viagens ao exterior para levar documentos que denunciavam a tortura no Brasil e ajuda para exilados. (CASTRO, 2012, 12'25"- 12'50")

No fim das contas, não havia um critério técnico e sim político para decretar a substituição do treinador, como insinua Miguel, mas o filme não diz claramente que se tratavam de questões ligadas à resistência. *Pra frente Brasil* (1982) se tornou muito importante por mostrar indiretamente o que o Estado brasileiro negou durante anos. Apesar das denúncias ela é uma película politicamente correta, por tratar a tortura como um equívoco, pois aconteceu com um homem que estava no lugar errado, no momento errado e ao lado de quem não deveria estar, quase um aviso de que a repressão aos atos subversivos podem atingir as pessoas mesmo que elas não sejam revolucionárias. A trama é construída muito mais para demonstrar como a classe média não quer se mover, nem se envolver para mudar a realidade política brasileira, por isso a distância dos problemas políticos se torna uma urgência nos discursos presentes no filme, principalmente entre os policiais, que nesse caso representam o Estado. A narrativa está fundada no atendimento aos discursos e processos construídos pelo governo, ao mesmo tempo em que denuncia que em 1970 foram implementadas diversas práticas de controle e censura para realizar o combate à subversão, mesmo de pessoas comuns, sem ligação direta com os movimentos de resistência.

Quando o filme traz à tona as nuances dos movimentos de resistência, deixa claro que existem contrariedades dentro da revolução, como acentua Miguel no diálogo com a revolucionária Mariana, com quem tem um caso amoroso:

Miguel - Mariana, dessa vez você não vai embora!

Mariana – Solta o meu braço! Você não se dá conta do que está acontecendo com esse país?

Miguel – Como não me dou conta? Você acha que eu sou cego?

Mariana – É pior, seu caso é de comodidade mesmo...

Miguel – Você acha certo lutar contra uma ditadura, para cair de baixo de outra? (FARIAS, 1982, 1:02'04" – 1:02'30")

Aos poucos o filme de Farias nos apresenta evidências de como funcionam os esquemas da repressão, desde o uso de fazendas as quais funcionam como locais de tortura e de execução de presos políticos, passando por invasões e prisões arbitrárias de pessoas ligadas aos torturados, expondo o sistema de financiamento privado da repressão, que durante o filme se chama de “luta contra a subversão”, não havendo vinculação alguma de tal financiamento com o governo na narrativa, entretanto. Por fim temos a denúncia realizada na película da participação de empresários nas sessões de tortura de presos políticos. O cineasta propõe no filme recuperar um dos episódios mais emblemáticos na década de 70, quando membros da ALN elaboraram um plano de morte do empresário Henning Albert Boilesen, o principal articulador do financiamento empresarial da Operação Bandeirantes (OBAN), que atuou severamente durante os anos 70 para dismantelar a resistência armada, também retratado no filme *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski. Mas no filme de Farias, o caso é apresentado como sendo fruto da desarticulação da esquerda com ações desordenadas e frágeis porque o grupo responsável pela ação era formado apenas por dois jovens guerrilheiros. Por fim o filme foca suas lentes nas ações de Miguel, que acaba se envolvendo com a luta armada exclusivamente por conta do desaparecimento e morte de seu irmão Jofre, uma espécie de vingança passional.

O filme encerra contrastando a vitória brasileira na final do mundial de 1970 com a derrota da resistência e o aniquilamento dos últimos sobreviventes de uma das células armadas que lutaram contra a repressão, responsáveis pela ação contra Boilesen e contra um dos principais nomes da rede de torturadores no filme: Dr. Barreto, o algoz de Jofre. A busca por fazer um filme que pudesse ser liberado pela censura nos pareceu ser a tônica de *Pra frente Brasil*, tanto que no seu

encerramento nos deparamos com a inscrição “este é um filme de ficção” (FARIAS, 1982, 1:44’23” – 1:44’25”).

Para finalizar esse estudo temos os filmes *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, *Jango*, de Silvio Tendler, e *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, que no ano de 1984 apresentam-se de formas bem distintas, pois tocam no tema da ditadura ora de forma direta, ora por sugestão.

No plano da ficção, *Nunca fomos tão felizes* traça o caminho da suposição e é um filme que destaca muito mais a busca de um filho adolescente o qual deseja entender a ausência do pai, que por estar envolvido em movimentos de resistência fica longos anos distante da família. Temos um olhar sobre o problema familiar decorrente da clandestinidade. Como os familiares daqueles que viveram intensamente a luta contra a ditadura viveram? Quais os conflitos daqueles jovens criados em meio às incertezas da ditadura? Esse filme acaba por tratar de problemas bastante importantes de serem debatidos, mas não consegue evidenciar que eles formam mais uma consequência do regime que se instaurou no Brasil.

Os dois outros filmes são documentários realizados de maneiras bem diversas e situações mais diversas ainda. O filme de Eduardo Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, é um filme que ultrapassa as barreiras do tempo e conflita o início da ditadura com a morte de líderes das ligas camponesas e a consequência da ditadura vinte anos depois. Um filme que era sobre a vida e a morte do líder camponês, passando à história de sobrevivência da viúva, que precisou fugir, mudar de nome, tornar-se esquecida ou “desaparecida” para continuar viva.

Por último, temos o filme *Jango*, de Silvio Tendler, um documentário que abre alas para a heroicização de grandes nomes da história da política brasileira. O filme narra a trajetória política de João Goulart, suas convicções ideológicas e os problemas sofridos por ele decorrentes de suas deliberações, até a construção do golpe que deu origem à ditadura civil-militar brasileira de 1964. Tendler propõe neste documentário uma revisão sobre a imagem negativa que pairava sobre João Goulart e busca identificar nos depoimentos como foi construído o golpe o qual o derrubou da presidência do Brasil. Podemos dizer que esse filme inicia uma tendência na cinematografia nacional bastante utilizada pelos cineastas até hoje: a necessidade de revisar o passado histórico com novos dados, ou melhor, outras testemunhas as quais possam apresentar outro lado da história, evidenciando a experiência daqueles que lutaram e tiveram seus sonhos aniquilados pela repressão.

O longo período ditatorial chegou ao fim em 1985, mas será que podemos nos vangloriar disso? Será que podemos dizer que ali a ditadura acabou? Houve então um ponto final? Então, como ficou a produção cinematográfica após os tempos sombrios? O que a sociedade brasileira sabe sobre a ditadura? Quais os efeitos práticos da anistia em relação ao cinema nacional? Essas são apenas algumas perguntas que ficaram no ar após a assinatura do termo de posse do primeiro presidente civil após a ditadura brasileira.

Parece claro que a anistia provocou a abertura maior para matéria da ditadura vir a se destacar no cinema como matéria crítica e de revisão historiográfica. No levantamento sobre a produção posterior à ditadura encontramos um número considerável de bons filmes que vão para o enfrentamento sobre a memória daqueles 21 anos, que até hoje precisam ser revisitados pela cinematografia nacional para garantir a existência de espaço público de debate e discussão sobre o que foi a ditadura civil-militar brasileira, quais foram os efeitos de sua atuação repressora contra os movimentos de resistência e como ainda encontramos resquícios do regime ditatorial mesmo depois de gozarmos de um regime democrático.

Quando nos detivemos no levantamento das produções encontramos um número bastante grande de obras que fizeram parte desse novo momento da cinematografia brasileira. Após a abertura de 1979, vimos que os filmes começavam a mostrar que a sociedade brasileira não estava aquele “mar de rosas” propalado aos quatro ventos pelo governo ditatorial, mas dessa vez os temas e os cenários não estavam distantes da realidade política brasileira. A ditadura era descrita nos filmes como responsável pela instabilidade vivida pelo país, não sendo esta uma situação isolada no sertão ou uma invenção no território amazônico. Os filmes discutem os anos de abertura política e os anos de chumbo, ainda sobre o jugo da censura prévia.

Os primeiros anos de produção cinematográfica após a ditadura militar refletiam a crise pela qual passou o Brasil com a instauração do Estado democrático. Na verdade, tal período foi a “ressaca” das falsas aparências propaladas pela ditadura, o que foi chamado de milagre econômico. Juntamente com a economia nacional o cinema nacional também passou por uma maré de decadência, sem financiamento e sem muita expectativa de retorno financeiro, passando a sobreviver com poucas produções as quais pudessem ser classificadas como cinema. Mas a

década perdida dos anos 80 finalmente acabou e aos poucos o cinema passa a viver sua retomada. E com a retomada o tema da ditadura também ganhará destaque.

O primeiro filme a ganhar destaque é o documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lucia Murat, um filme que pela primeira vez se utiliza do depoimento direto de sobreviventes das sessões de tortura realizadas nos porões do DOPS. Nesse filme temos um forte trabalho com o emocional, na medida em que são colhidos os testemunhos de oito sobreviventes, militantes ativos da luta armada, os quais sofreram as piores sevícias que puderam ser cometidas contra eles. A inovação do documentário se dá com criação de uma personagem ficcional, que costura, de certo modo, os depoimentos das sobreviventes. Esta personagem, também é uma sobrevivente e narra situações limite por quais passou, durante as torturas e no cotidiano de seu trauma depois da ditadura. Podemos dizer que essa personagem fora criada para dar vazão aos anseios de justiça contra os torturadores e todos aqueles que de certa forma continuam torturando essas vítimas, como se elas fossem as responsáveis por tudo o que fizeram contra elas.

No mesmo ano foi lançado *Kuarup*, de Ruy Guerra, filme baseado no romance homônimo de Antônio Calado que apresenta dois tempos em que o discurso era o mesmo: o combate ao comunismo. A instauração da Guerra Fria abre o caminho para as práticas arbitrárias e autoritárias contra toda e qualquer pessoa que não esteja alinhada com as práticas do governo, mas essas práticas são amplificadas com a instauração do regime civil-militar. Fernando (Nando) vive seu aprendizado, deixa de ser padre e passa a ser militante pela causa indígena, ao mesmo tempo em que não consegue suportar o celibato e, por isso, se entrega aos amores femininos. O filme é uma narrativa da paixão amorosa que envolve o sofrimento, porém com menos intensidade do que o romance. O longa-metragem, como os demais do mesmo período, busca elucidar que a história brasileira sobre os tempos que antecederam a ditadura e no início da mesma foram terríveis, pois as práticas de tortura, desaparecimento e assassinato de opositores ao regime tornaram-se uma prática institucionalizada. No final do filme, Nando entra na clandestinidade e vincula-se à luta contra a ditadura e passa a assumir o codinome de Levino, um herói da resistência e da luta pelo campesinato no Brasil.

Trazendo de volta o tema dos grupos clandestinos e o desaparecimento de pessoas comuns por suposta vinculação com a subversão *Corpo em Delito*

(1990) de Nuno César Abreu, conflita sua narrativa entre a história e a memória de um militar linha dura e os crimes produzidos pela ditadura com o cotidiano de um médico legista e sua dura realidade em redigir e preencher os relatórios sobre os corpos que ali chegam marcados pelas evidências de tortura, que precisam ser alterados, e os atestados de corpo de delito, como a de sua companheira, que sofreu violência sexual. O médico se chama doutor Atos Brasil, uma analogia aos desmandos e aos atos infringentes ou institucionais (AI) do Estado brasileiro. O médico trabalha nas salas de tortura e libera os corpos para novas sessões e faz parte do esquema de modificação dos laudos necrópsicos para encobrir as barbaridades produzidas pelo governo. Sua obsessão é escrever um livro enaltecendo a história de seu pai, também um militar rígido, o qual morre esquecido em um hospital. Ele busca recuperar nesse livro as ideias autoritárias que permeiam o período, mas a morte de sua filha, militante de esquerda, leva o Dr. Brasil a rememorar a tentativa do mesmo de retirar a garota da militância sem êxito. Para a jovem, o pior de tudo foi descobrir que o Dr. Atos Brasil sabia de todas as atrocidades produzidas pelo Estado ditatorial e contribuiu diretamente para a manutenção do regime. Em uma conversa alucinatória entre eles, diante do corpo morto de Silvia, essa como se fosse a consciência de seu pai lhe repreende dizendo que seus torturadores eram para ela como se fossem seu próprio pai.

Esse filme assim como diversos outros produzidos nas décadas seguintes fazem parte do que podemos chamar de filmes revisionistas, pois buscam fazer a revisão historiográfica sobre o que foram os 21 anos de ditadura civil-militar brasileira, já que inicialmente era preciso desmentir o discurso do Estado de que a ditadura fora uma revolução para livrar o Brasil dos comunistas.

Neste grupo podemos encontrar outros filmes, como: *15 filhos* (1996), de Maria Oliveira e Marta Nehring, que colhe o depoimento de 15 sobreviventes da ditadura, mas com um detalhe: eles eram apenas crianças, alguns bebês, o que revela o quanto a repressão não teve escrúpulos para aniquilar a resistência. Depoimentos de tortura psicológica contra os pais, com ameaças de torturar os filhos, foram práticas corriqueiras durante a ditadura, que vieram à tona nesse filme intenso. Ainda nos anos noventa, o polêmico *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, é responsável por uma vigorosa reação contra várias distorções em relação aos fatos que envolveram a captura do embaixador norte-americano Charles Elbrick e a libertação de 15 presos políticos. Anos depois, em 2006, o filme

de Silvio Da-Rin, *Hércules 56* (2006), servirá de contraponto sobre a mesma matéria, pois resolve ouvir boa parte dos sobreviventes daquela ação, tanto os militantes que realizaram a ação, quanto os militantes libertados por ela. Ainda nos anos 90, vemos os longas de ficção *Ação Entre Amigos* (1998), de Beto Brant, e *Dois Córregos* (1998), de Carlos Reichenbach. Esses dois filmes mantêm o caminho aberto para fazer uma revisão dos acontecimentos históricos sobre a ditadura, pondo em choque militantes e seus familiares na luta pela democracia e questões de referencialidade e distorção de fatos históricos.

No ano de 2001 se destaca o filme *Barra 68: Sem Perder a Ternura* (2001), de Vladimir Carvalho, que recupera as questões em torno da criação da Universidade de Brasília, capitaneada por Darcy Ribeiro, e destaca como se deram as invasões em 1968 desta universidade pelas forças do exército e o enfrentamento realizado por professores, alunos e políticos para libertá-la da ação do Capitão Azevedo (vice-reitor da UNB), que com mão de ferro administrou a universidade como um braço da repressão. Seguindo essa busca por recuperar a história específica de um episódio da ditadura brasileira é que *Araguaya: a conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo Duque, torna-se uma referência pela memória do conflito na Amazônia. O filme é quase uma constatação histórica dos discursos hegemônicos do Estado, pois os próprios revolucionários chegam a se intitular terroristas, algo bastante esdrúxulo se pensarmos que essa é uma película filmada já no século XXI.

Um novo século faz com que Eduardo Coutinho busque com *Peões* (2004) entender como estão alguns dos trabalhadores que viveram anos intensos por conta dos movimentos de greves dos metalúrgicos do ABC, líderes sindicais que durante a campanha vitoriosa de Lula para presidente da república relembram do projeto político do partido dos trabalhadores. A memória é dos trabalhadores anônimos que puderam falar sobre os tempos de trabalhadores da indústria e o retorno para o nordeste ou a manutenção de suas vidas em São Paulo. A empatia com o candidato Lula representava a certeza de que com a eleição do mesmo as mudanças as quais o Brasil necessitava estavam garantidas. Quando Lucia Murat apresenta o filme *Quase dois irmãos* (2004), encontramos uma importante reflexão em relação a como a ditadura foi cruel com os presos políticos, mas também fazendo com que o crime organizado pudesse não só crescer, como também se tornar um dos maiores problemas das prisões brasileiras.

O ano em que meus pais saíram de férias (2006), de Cao Hamburger, é um filme que utiliza o olhar infantil para mostrar como a resistência fora desarticulada. Ao mesmo tempo focaliza um garoto descendente de judeus, sem antes cultivar a cultura judaica sendo recebido na comunidade no bairro do Bom Retiro em São Paulo e o conflito cultural associado a um aprendizado de uma resistência no futebol alegorizada na figura do goleiro o qual vive um eterno exílio, pois sempre está só.

Sonhos e desejo, (2006), de Marcelo Santiago, está preocupado em descrever a paixão de um revolucionário quando ele fica preso em um aparelho. O filme faz mais alusão ao tempo histórico do que discute problemas relacionados à resistência e à ditadura. *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Resende, é uma narrativa de recuperação histórica sobre o trabalho de procura da figurinista Zuzu em busca de seu filho Edgar Angel Jones, militante sequestrado e morto nos porões da ditadura e que o estado brasileiro insistiu em declarar como desaparecido. *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Ratton, traça a história de sobrevivência e suicídio de Frei Tito, um padre dominicano que juntamente com outros religiosos fizeram parte da resistência à ditadura, mas, por conta das torturas aplicadas a eles, acabaram por auxiliar a repressão no extermínio de Carlos Marighella. Quanto à Tito, o filme traça o resultado psíquico sofrido pelo dominicano no exílio, sentindo na mente a perseguição de Sérgio Paranhos Fleury, seu principal torturador.

Os filmes a seguir *Operação Condor* (2007), de Roberto Mader, *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, e *Perdão, Mister Fiel* (2009), de Jorge Oliveira, são documentários que procuram passar a limpo a vida de pessoas que estiveram envolvidas ora na resistência, ora na repressão. Temos aqui a opção por revelar que o regime ditador no Brasil fazia parte de uma estratégia internacional de opressão, o que leva a nos mostrar que a ditadura não foi um projeto nacional, mas sim algo associado a um projeto de repressão latino-americano. Com *Cidadão Boilesen* e *Perdão, Mister Fiel* temos a estratégia de descrever o bem e o mal dos assassinados durante a ditadura. De um lado o industrial morto pela resistência e de outro o operário morto pela repressão. Em ambos os casos, temos filmes que buscam elucidar o papel de cada um no cotidiano da ditadura brasileira.

Em 2009 é lançado o filme de Paulo Nascimento, *Em teu nome*, que faz mais uma vez a recuperação da história da resistência e mais especificamente a de um desses nomes Bono, um militante que vai até o limite por seus ideais. Já

Lúcia Murat com *Uma longa viagem* (2011) faz uma ficção autobiográfica que costura a história de três irmãos que se encontram separados associada a acontecimentos da ditadura brasileira, além da incursão de seu tempo no mundo das drogas e *rock 'n' roll*. Nesse mesmo ano é lançado *Araguaia: campo sagrado*, de Evandro Nascimento, um filme pouco conhecido, porém fundamental para entendermos que os traumas vividos no Araguaia ainda estão muito presentes, em especial na memória e nos corpos dos sobreviventes os quais não eram militantes, mas colonos, indígenas e trabalhadores rurais, que até hoje sofrem com os desmandos no Major Curió.

No ano de 2012 são lançados quatro filmes interessantes, o *Dossiê Jango*, de Paulo Henrique Fontenelle, que faz o resgate de imagens de arquivo em busca de recuperar a imagem do que foi Jango e sua importância para as transformações que propunha fazer no Brasil, ao mesmo tempo mostrando como foi por conta da própria personalidade de Jango que os militares arquitetaram o golpe; o segundo foi um documentário feito para TV, *Memórias do Chumbo – O Futebol nos Tempos do Condor: BRASIL*, de Lúcio de Castro, realizado pela ESPN. Nele a publicidade do futebol volta à tona para fazer o controle e o monitoramento da seleção brasileira de futebol e a CBF, para que a campanha de vitórias do tricampeonato no México fosse bastante explorada pela repressão. *Repare bem* (2012), de Maria de Medeiros, pode ser considerado mais um documentário performático, pois a diretora vai em busca dos rastros sobre a vida e morte de seu pai no exílio. Por fim, o filme *A memória que me contam* (2012), de Lúcia Murat, é extremamente tocante, pois propõe uma reflexão sobre como a luta armada no Brasil deixou marcas profundas nas vidas dos sobreviventes, que nesse filme sofrem pela militância e a morte da protagonista, que se encontra em um hospital, mas sua memória irá contar o quanto foi difícil sobreviver.

Em busca de Iara (2013), de Carlos Frederico, *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, *Labirinto de Papel* (2014), de André Araújo e Roberto Giovanni, *Democracia em preto e branco* (2014), de Pedro Asbeg, *Do outro lado do Paraíso* (2015), de André Ristum, são os filmes mais recentes que destacam a ditadura de maneira mais efetiva, neles temos a mesma preocupação de fazer a recuperação de fatos sobre essa história recente do Brasil.

Identificamos ligada à necessidade de associar a essa revisão dos fatos históricos sobre a ditadura a construção, e em alguns casos a reconstrução, da

imagem de herói de nomes célebres da resistência à ditadura, nomes que em alguns casos foram esquecidos e outros que nem tinham sido lembrados, porque eram heróis, mas como sobreviveram tiveram suas identidades postas no ostracismo da Anistia. *Lamarca* (1994), de Sérgio Resende, pode ser considerado o primeiro filme que procura recuperar o heroísmo de militantes na luta contra a ditadura civil-militar brasileira. Capitão do exército brasileiro, considerado traidor por ter abandonado a farda para lutar contra a ditadura militar e instaurar uma célula da luta armada no sertão brasileiro, Lamarca, será humanizado no filme de Sergio Resende, pondo em destaque o conflito que o levou a atuar como um dos grandes líderes da resistência política. O segundo trabalho de recuperação heroica de líderes da militância revolucionária é o filme *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (2001), de Silvio Tendler. Essa película busca recuperar algumas histórias da ditadura e o seu projeto de guerrilha, diferentemente do que será o filme *Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz, pois o filme possui um apelo emocional especial, por ser realizado por uma sobrinha de Carlos Marighella, a qual busca trabalhar o lado familiar do Tio Carlos, como ela se refere a ele no filme. O filme ao mesmo tempo em que procurar realizar a heroicização da figura do líder militante, tenta explicar nuances da vida doméstica e do cotidiano da atividade de guerrilheiro.

De modo diferente dos casos de *Marighella* e *Lamarca*, o filme *No olho do furacão* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi, trabalha a matéria da revisão historiográfica com vista a construir a heroicização do militante de esquerda condicionado a revelar heróis vivos, sobreviventes do cárcere e das prisões da ditadura. Nesse filme a sobrevivência torna-se a tônica do filme. Outro detalhe importante que diferencia o filme de Tapajós e Venturi é o fato de eles utilizarem vários militantes para contar suas vidas atuais, as experiências na militância, os momentos difíceis no cárcere e a tortura por qual passaram. Apesar de não termos apenas um protagonista, pois temos dois homens e duas mulheres militantes, o enredo do filme busca mostrar algumas formas diferentes de reconstrução das vidas dos militantes, após sobreviverem. O que para eles foi muito difícil, pois eles estavam preparados para lutar, para matar e para morrer, mas não cogitavam a hipótese da derrota e da sobrevivência. Esse documentário tornou-se um importante laboratório para Toni Venturi, que a partir da experiência com *No olho do furacão* realiza o premiado filme ficcional *Cabra cega* de 2004, filme burilado na

estratégia de fazer uma evocação aos militantes que se entregaram à luta armada até as últimas consequências, que no caso de *Cabra cega* é o sacrifício heroico, pois o final do filme revela três guerrilheiros encurralados em um apartamento empunhando sem titubear as metralhadoras e enfrentam uma esquadra de policiais.

Neste mesmo ano são lançados *Memórias clandestinas* (2004), de Maria Thereza Azevedo, e a TV Câmara apresenta *Memória política: Vera Silva Magalhães* (2004). Vale ressaltar também os filmes *Tempo de resistência* (2005), de André Ristum, *Vlado: 30 anos depois* (2005), de João Batista de Andrade, *Brizola: Tempos de luta* (2007), de Tabajara Ruas, *Memória Para Uso Diário* (2007), de Beth Formaggini, *Caparaó* (2007), de Flavio Frederico, *Hoje* (2011), Tata Amaral, de *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares, *Osvaldão*, (2014), de Ana Petta, André Michilis e Fábio Bardella.

III – TRAUMA E O DOCUMENTÁRIO TESTEMUNHAL NA RELEITURA DA SOCIEDADE E DA DITADURA PÓS-64

Já discutimos nos capítulos anteriores como o cinema durante a ditadura civil-militar brasileira esteve ligado a um conjunto de práticas de resistência, dentre as quais destacamos o debate sobre o autoritarismo, a subjugação e a improbidade do Estado, o questionamento da sociedade em meio à sensação de derrota e desalento e as denúncias diretas de atrocidades cometidas pelo regime como a tortura e o desaparecimento de presos políticos, mesmo sob o jugo de um Estado ditatorial.

Certamente de uma forma ou de outra, os filmes analisados até então fazem parte do que poderíamos chamar de Cinema Verdade, pensada na perspectiva de Edgar Morin e Jean Rouch, em uma alusão a Dziga Vertov. O Cinema Verdade pode ser compreendido como um novo tipo de cinema documentário em que há

uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores para de narradores e de personagens. Correlativamente, a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. (AUMONT & MARIE, 2006, p. 50-51)

Fernando Pessoa Ramos, no artigo *Cinema Verdade no Brasil*, chama-nos atenção para o fato do documentário ser marcado por algumas reviravoltas estilísticas fundamentais para a compreensão dessa forma de cinema. Neste cômputo, destaca-se Dziga Vertov com seus escritos sobre o “cine-olho” e John Grierson com a técnica documentária baseada na “utilização intensa de voz *over* expositiva”. Mas a ruptura ideológica se dará com a emergência do Cinema Verdade, que é marcado pela

crítica ética à encenação e a progressiva elegia da reflexividade (no caminho que vai do ‘direto’ à ‘verdade’) são dois momentos chaves para a definição do campo da não-ficção, dentro do universo ideológico do Cinema Verdade. (RAMOS, 2004, p. 81)

Certamente o Cinema Verdade impulsionou não só o documentário, mas proporcionou que o cinema de ficção também fosse afetado por essa técnica documental, tanto que os filmes que inauguram o Cinema Novo podem ser considerados em parte como Cinema Verdade, mesmo não se tratando de

documentários. Isso porque se pensamos na Trilogia do Sertão, composta pelos filmes *Os fuzis*, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* identificaremos vários planos que se assemelham bastante com a técnica desenvolvida pelo Cinema Verdade. Esses filmes acabam trazendo no interior de suas produções certa influência da técnica documental do Cinema Verdade ou do Cinema Direto, este último compreendido em termos técnicos como renovador da escritura dos filmes, pois há

prioridade da palavra sincrônica, papel mais importante da montagem, estruturas mais soltas dos pares e dos modos de exposição (...) a utilização importante, ainda minoritária, do som direto em filmes encenados com atores profissionais (...) o recurso à improvisação na filmagem (...) o surgimento de novas formas semi-improvisadas (...) o direto transformou, portanto, o estatuto e a natureza do diálogo de filmes. (AUMONT & MARIE, 2006, p. 81)

Quando assistimos a esses filmes vemos cenas que os aproximam às técnicas do documentário, por conta dos vários planos do cotidiano de moradores do sertão, tais como: as festas populares, a devoção aos santos e as viagens em carros de bois. No filme de Nelson Pereira dos Santos encontramos logo de início o som estridente de um carro de boi, que prenuncia o cenário árido e a caminhada em busca de um destino da família de Fabiano e Sinhá Vitória, depois o som das caminhadas e nova estridência do som, agora com o papagaio morto para saciar a fome dos retirantes.

Certamente o rótulo *Cinema Verdade* não foi utilizado para definir os filmes de ficção, porém acreditamos que boa parte pode ser assim compreendida, já que nesses filmes “a imagem do povo e da natureza nordestina, tão cara ao primeiro Cinema Novo, surge finalmente estampado na tela” (RAMOS, 2004, p. 85). Sobre as estratégias de composição do Cinema Verdade/Direto, Eduardo Túlio Baggio considera que “o Cinema Verdade busca a intervenção através de procedimentos que ficam explícitos no filme, a utilização de recursos narrativos que envolvem desde citações em forma de texto até a intervenção direta” (2009, p. 168). Essas são algumas características encontradas não apenas no documentário, mas também em filmes de ficção já estudados anteriormente, como *Terra em Transe*, quando na mencionada cena a qual o poeta Paulo está declamando uma poesia de sua autoria são sobrepostos à sua imagem fragmentos do poema *Balada*, de Mario Faustino. Vejamos o poema:

Não conseguiu firmar o nobre pacto

entre o cosmo sangrento e a alma pura
 Porém não se dobrou perante o fato
 Da vitória do caos sobre a vontade
 Augusta de ordenar a criatura
 Ao menos: luz ao sul da tempestade
 Gladiador defunto, mas intacto
 (Tanta violência, mas tanta ternura) (FAUSTINO, 2009, 135)

Quando analisamos a projeção do poema vemos que os versos 3 a 6 foram substituídos por reticências, borrando de certo modo a cena para que houvesse certa confusão entre o que se vê e o que se ouve. Aliás, em relação ao que se houve temos a voz *over* de Paulo declamando: “Estou morrendo agora nesta hora, estou morrendo neste tempo, estão correndo o meu sangue e as minhas lágrimas. Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, ou um romântico, ou um anarquista, que sempre... Ah, não sei, Sara...” (ROCHA, 1967, 08’18”– 08’34”). O discurso do poeta, sua poesia e o poema de Mário Faustino contribuem para compreendermos porque a montagem de Glauber deixou de lado o discurso revolucionário pela poesia de Mário Faustino, quando nos diz que “não se dobrou perante o fato/Da vitória do caos sobre a vontade/Augusta de ordenar a criatura”, para se ocupar da melancolia do poeta Paulo Martins que decide falar de seu presente e não do seu passado de luta e sobre isso eles têm muito o que dizer.

Essa forma de decupagem²⁵ proposta nos filmes proporciona uma melhor compreensão do que seria o Cinema Verdade/Direto, pois “inaugura uma nova ética dentro do documentário [ou do cinema], marcado pela noção de reflexividade” (RAMOS, 2004, p.83), que pode ser visto também na ficção, como no filme *Iracema uma transa amazônica*, quando o personagem Tião Brasil Grande passa a ter a função de “entrevistador” e “provocador” do povo sobre os problemas decorrentes da implantação do projeto de integração nacional executado pela governo brasileiro durante a ditadura militar. O filme é uma evidência do pouco caso do Estado brasileiro para com a população da região, pois se apoia em mostrar os incentivos dados aos madeireiros e pecuaristas, que aos poucos se instalam e “desenvolvem” a região amazônica por meio do Projeto Transamazônica.

Com isso, a percepção tida por nós sobre o conceito de Cinema Verdade/Direto revela que esse termo não consegue dar conta de todos os procedimentos cinematográficos de que falamos nessa pesquisa, por isso

²⁵ Segundo o dicionário teórico e crítico de cinema, de Jacques Aumont e Michael Marie, o termo decupagem “designa, então, de modo mais metafórico, a estrutura do filme como segmento de planos e de sequências” (2006, p. 71).

resolvemos neste capítulo pensar um conjunto de tipologias as quais pudessem sustentar nossa argumentação sobre o cinema produzido durante e depois da ditadura civil-militar brasileira. Dentre várias possibilidades existentes buscamos um termo que agregasse um número maior de formas cinematográficas analisadas até então. Por isso optamos por utilizar agregado aos vocábulos *cinema* e *documentário* respectivamente os termos *testemunho* e *testemunhal*. Passemos então a compreender melhor essa escolha.

Iniciamos esse parêntese nos reportando à etimologia do vocábulo *testemunho*, circunscrito à raiz latina *testis, is*, que para Ernesto Farias (1962, p. 994) possui três acepções: a) associado ao sentido próprio e figurado: testemunho, depoimento; b) no sentido particular, representa o expectador; c) no plural: testículos. Em seguida o dicionarista apresenta os usos de outro verbo que auxiliaria a compreender o vocábulo, neste caso *testor, aris, ari, atus*, que significa testemunhar; dar um testemunho, desdobrando-se em: atestar, afirmar, declarar.

Na tentativa de compreender a origem do termo resolvemos associar essas diversas acepções e observar seu uso. Certamente o que mais chama atenção nas acepções acima é o fato de encontrarmos o vocábulo *testis, is*, relacionado aos testículos. Ficamos curiosos em compreender como se daria a relação entre as glândulas seminais (gônadas masculinas) e a tarefa de testemunhar, o que nos fez ir à busca de uma explicação para isso.

Recorremos então ao pensamento da antiguidade e nos deparamos com o fato de que entre gregos, romanos, egípcios, hebreus, mulçumanos etc., a figura feminina esteve destituída de direitos. Por conseguinte, o ato testemunhal estaria destinado à voz e memória masculinas, detentoras do *testis*²⁶. Por isso, na maioria dessas culturas a mulher pouco ou nada influenciou na estrutura política e administrativa daquelas sociedades, o que faz com que a figura masculina tenha grande relevância política, desencadeando assim a determinação de que o poder da fala (do testemunho) é cunhado aos detentores dos testículos, relegando a mulher a uma posição desprivilegiada nas relações políticas, pois se o ser feminino não tem direitos reconhecidos em sua sociedade, não haveria como ser ouvido. Portanto,

²⁶ Sabemos que esta hipótese estaria referendada em apenas uma parte das comunidades tradicionais, pois temos conhecimento que na antiguidade existiram sociedades em que a figura feminina possuía reconhecimento político, como também eram responsáveis por gerir as relações sociais e políticas de suas comunidades. Sobre essas comunidades ver o livro de Adam Kuper, *A reinvenção da sociedade primitiva: transformações de um mito*, 2008.

não adiantaria somente saber e poder dizer, o narrador precisa possuir o instrumento biológico da ação testemunhal, os testículos. O poder de disseminação da herança genética, naquela época, e até pouco tempo atrás, era uma dádiva divina entregue ao homem, pois ele seria o responsável pela perpetuação da espécie²⁷. O não conhecimento ou a própria formação cultural dessas sociedades tradicionais fizeram com que o discurso teológico do “crescei e multiplicai-vos”, desse o poder viril ao homem, por ser o possuidor do testículo e do *phallus* (pênis). Como se vê a ciência desde a filosofia aristotélica já postula essa tal soberania masculina, quando se observa que o ser humano assume o topo da cadeia dos seres vivos, mas com diferenças marcantes entre o homem e a mulher, como destaca Ana Paula Vosne Martins (2000, p. 20):

A interpretação dada por Aristóteles e depois por Galeno é que no ápice da cadeia dos seres vivos estava o homem, por sua natureza quente e seca, seguido da mulher, hierarquicamente inferior por ser considerada mais fria e úmida. Para este pensamento cuja a vitalidade é assombrosa o que diferenciava o homem da mulher não eram as características sexuais do corpo, mas uma noção de perfeição baseada no calor vital. O corpo feminino era a expressão da imperfeição porque seus órgãos sexuais eram invertidos, já que não tinha calor suficiente para exteriorizá-los como o homem.

Essa diferença mostra uma história da humanidade delegando uma ideia de inferioridade do feminino, por conseguinte a impossibilidade de testemunhar, por ter testículos, mas imperfeitos. Quando observamos a etimologia médica do termo “testículo”, encontramos a seguinte caracterização:

Diminutivo do latim *Testis*, que tinha a significação de ‘pote de pequeno tamanho’. A palavra *Testis* era empregada na acepção de ‘testemunha’. Entre os senhores e os servos havia o hábito de fazer juramento ou testemunho de fé segurando os testículos, sendo que este costume existiu entre os hindus, egípcios e hebreus. Na antiga Roma, a lei exigia que, na *Júris*, o indivíduo mostrasse seus testículos. O testículo testemunha também a existência da virilidade. Herófilo acreditava que os filhos varões viriam do testículo direito, geralmente maior, mais pesado, mais baixo, e, segundo a crença, mais vascularizado. Galeno também acreditava nesta teoria e propunha, curiosamente, algumas manobras sexuais para garantir o sexo do futuro descendente, pois para os povos antigos o sexo do recém-nascido dependia de quem, no casal, alcançava primeiro o orgasmo. (SIMÕES, [et. al.], 2014, p. 88)

²⁷ Temos que notificar que a biologia da mulher não seria conhecida internamente, antes do século XV, ao ponto de somente em 1480 a medicina começar a utilizar o termo ovário para designar a gônada feminina, até então era utilizado o termo testículo para ambos os sexos. Ver: MARTINS, 2000, p. 21.

Vimos, na caracterização médica, a importância atribuída ao *testis*, enquanto parte da cultura da antiguidade e da manutenção das relações de poder, de fidelidade e de hereditariedade. Quanto à manutenção do poder, destacamos a necessidade de a família ter filhos homens, por isso a necessidade de manutenção do homem como o detentor do direito e a perpetuação da espécie. Daí a aceitação de uma cultura poligâmica responsável por criar uma espécie de supremacia masculina, livre para se relacionar com várias mulheres, como ainda hoje ocorre em várias culturas.

A lógica patrilinear será o argumento de Orestes em *As Eumênides*, para garantir sua absolvição diante do assassinato de sua mãe *Clitemnesta*, por conta da vingança para com o assassinato anterior de seu pai cometido pela mãe. Sobre isso Márcio Seligmann-Silva apresenta tal caso:

Orestes reconhece ser o assassino, mas nega que tenha sido injusto. Afinal ele não teria matado um parente ao matar a mãe. Neste ponto, ele pede que Apolo o apoie com seu testemunho (“depoimento”, *marturêson*, E. 793 [609]).¹⁴ O deus, afirmando falar em nome do pai (*patêr*, E. 808 [618]) Zeus, primeiro critica o modo como Clitemnestra matou o grande herói, Agamêmnon, que foi assim assassinado por uma mulher e de modo nada heróico, para em seguida introduzir seu argumento principal: “Aquele que se costuma chamar de filho não é gerado pela mãe – ela somente é a nutriz do germe nela semeado –; de fato o criador é o homem que fecunda. (2005, p. 75)

O termo “testículo” também fora arrolado à manutenção da fidelidade. Neste caso destacamos como representante dessa forma de entender o *testis* aos episódios de submissão do servo em relação aos seus senhores, quando exigiam não apenas sua palavra, mas também uma prova de sua fidelidade, marcada pela humilhação diante de seu senhor, quase sempre, em nome de Deus. Por isso, o submisso servo dá um testemunho de fé, ou seja, um atestado, uma afirmação, uma declaração de lealdade para com seu o senhor, quando se submete a tocar nos testículos de seu senhor, ou expô-los em público. A submissão está exatamente no fato do servo tocar os testículos do senhor, sem que tal ato significasse um traço de homossexualidade, mas uma prova de aceitação de sua insignificância diante de seu mestre. Entre os romanos o costume sofre modificação e deixa de se referir ao outro e passa a se referir a si. É como se estivéssemos diante de duas formas do testemunho: uma ligada ao senhor, na prova do testemunho como verdadeiro para com o outro, daí a necessidade de ir ao *testis* de seu senhor, e outra ligada ao testemunho de si. Com isso, é preciso se expor, não mais pelo outro, mas para que

todos possam entender que o testemunho é verdade ao ponto de se expor em público.

O último aspecto é a hereditariedade, que exemplifica o *status* sexista de sociedades movidas pela disputa intensa por territórios e o constante estado de guerra. Este cenário justificaria a “necessidade” de nascerem mais meninos que meninas, já que elas não lutavam nas guerras. Tal anseio pelo nascimento de mais filhos homens potencializará a construção dos mitos de soberania masculina responsáveis por dar ao homem a responsabilidade sobre o sexo dos herdeiros. Essa forma de pensar o papel do homem delega à mulher o papel de *pró-criadora* ou procriadora?, ou seja, aquela que vai criar dentro de si para trazer ao mundo. Por conta disso compreendemos as proposições de superioridade legada aos homens por serem detentores de testículos e o discurso da necessidade privilegiar o prazer sexual junto à figura masculina, que pode buscar esse prazer sem a efetiva função de procriar. Ao mesmo tempo, sabemos que nenhuma dessas justificativas autoriza o homem a desvalorizar ou desrespeitar a mulher.

Grosso modo, podemos dizer que o testemunho passa a representar uma prova de lealdade para com alguém ou algum fato ou promessa, associando o homem que testemunha a sua submissão ética e religiosa. Referenda-se assim o atestado de verdade daquele que testemunha, pois o homem possuidor do poder e da virilidade do testemunho buscará sempre garantir a sua descendência, fazendo com que haja a manutenção do direito de testemunhar. Portanto, quanto mais homens em uma família, mais poder de testemunho esse grupo terá.

Para ilustrar o valor cultural existente entre servos e senhores e sua relação de obediência e fé junto aos povos da antiguidade vejamos uma passagem do Antigo Testamento no livro de Gêneses (24: 2; 3; 9):

² E disse Abraão ao seu servo, o mais velho da casa, que tinha o governo sobre tudo o que possuía. *Põe agora a tua mão debaixo da minha coxa,*

³ *para que eu te faça jurar pelo SENHOR, Deus dos céus e Deus da terra, que não tomarás para meu filho mulher das filhas dos cananeus, no meio dos quais eu habito,*

(...)

⁹ Então, pôs o servo a sua mão debaixo da coxa de Abraão, seu senhor, e jurou-lhe sobre este negócio. (*Grifos nossos*)

O trecho retirado do livro de Gêneses recupera o costume descrito anteriormente por Simões [et. al.] (2014) sobre a reverência do servo para com seu

senhor, que se repete em outras passagens²⁸ tanto no antigo quanto no velho testamento. Observamos não haver na Bíblia o uso do vocábulo testículo, nem poderia, pois sabemos que ali não existia espaço para admitir qualquer tipo de relação erótica do homem com seu próprio corpo, nem do homem com o corpo de outro homem, já que por conta da santificação do corpo há uma relação de afastamento em relação a signos eróticos. Isso justifica a polidez sobre o costume cultural na narração de Abraão, quando trata apenas do vocábulo “coxa”, como membro físico mais próximo de anca, quadril, fêmur. Este último é bastante sugestivo, por sua etimologia trazer em si uma relação próxima da acepção de coxa que é utilizado no ritual ora descrito, apoiado na controvérsia em relação a sua origem, como destaca Simões [et. al.] (2014, p. 38):

Para uns seria derivado de *Fero*, eu levo ou carrego; para outros, poderia ser derivado de *Feo*, eu gero, ou produzo, numa associação incerta com o sexo do filho ou com a cópula. A palavra latina *Coxa* tinha outro significado, igual a quadril, semelhante a *ilium*.

O passeio etimológico veio para compreendermos que o uso do termo *coxa* na passagem bíblica teria uma acepção especialmente sexual, associada ao que se leva entre as coxas, ao que se usa para gerar ou produzir, o que farte da cópula, aquele que testemunha a cópula, como pode ser compreendido a partir do termo *testis*. O terceiro, o que acompanhou o ato, que está foracluído, próximo e longe da ação.

Toda essa aproximação sexual do ritual de juramento sofreu modificações historicamente, sendo retirado o toque ou a exposição dos testículos, como representação da submissão do soberano. Esse ritual simbólico será transferido para as instâncias religiosas, políticas e sociais, fazendo com que a ideia de submissão seja materializada em um objeto o qual não gere o constrangimento do toque corporal. Daí encontrarmos a necessidade de jurar pela Bíblia, pelo Alcorão, pela Constituição, pela memória dos mortos e dos santos. O juramento passa a representar a necessidade de expor publicamente agora possuir o direito ao testemunho (*testis*). Possuir o testículo não é mais requisito para dar o direito ao testemunho, principalmente porque ao longo dos tempos a sociedade passou a aceitar o testemunho da mulher, que obviamente não detém o *testis*. Por isso, tocar

²⁸ Podemos encontrar outras passagens que aludem ao costume de reverência ao testículo (coxa) ou a representação da coxa como o poder e a virilidade do homem, as quais podem ser conferidas em Gêneses (32: 24-26); Gêneses (47: 28-31); Jó (40: 10-14); Jeremias (31: 18-19); Eclesiástico (19: 11-13); Ezequiel (21: 16-17); Apocalipse (19: 15-16).

ou expor não seria mais cabível e, portanto, é preciso substituir o *testis* e realizar o ato em nome de algo ou alguém.

Dar o testemunho sobre o outro representa questionar a si mesmo sobre suas percepções. Ser o terceiro, o *testis*, a testemunha ocular, já representa um desafio imenso para a mente humana. Imaginemos se o testemunho for dado por aquele que viveu a experiência. Nesse caso a etimologia de testemunho revela a existência de outro termo para designar um auto testemunho, a narrativa de si, a sobrevivência, *supērstēs*, *tītis*. No sentido etimológico, temos aquele “que está ou fica em cima”; já em um sentido próprio é aquele “que sobrevive, que resta, que ainda dura”; por fim em sentido particular se define como o “presente, testemunha” (FARIA, 1962, p. 969).

Todas as acepções de *supērstēs*, *tītis*, fazem-nos refletir sobre a tarefa de testemunhar, pois para o sobrevivente testemunhar significa “estar ou ficar em cima” das memórias do evento traumático. Neste sentido, só testemunha quando se consegue construir estratégias psíquicas para suportar as memórias aterradoras do evento. Somente nesta condição é possível perlaborar²⁹ o trauma, como nos aponta Joselina Rodrigues Rodvalho, quando observa que

A *perlaboração* é um conceito freudiano que relaciona o sujeito à sua própria enfermidade, concernindo-o apropriadamente na decifração de seus sintomas somáticos e psíquicos (processo de cura), mantendo no terreno das representações psíquicas, os impulsos pulsionais que tendem fortemente a derivações inconscientes em atos *sintomáticos*, compulsivos e *repetições reprodutivas*. (2006, p. 3)

É por meio dessa perlaboração que a testemunha vai sendo deslocada do estado de choque e aos poucos será capaz de construir representações sobre o evento traumático ao ponto de suportar a lembrança daquele evento. Daí a

²⁹ O termo *perlaboração* aparece nos estudos de Sigmund Freud com o vocábulo *Durcharbeitug*. Entretanto as duas traduções brasileiras desconsideram o termo e passam a tratar por *elaboração*, que para nós apresenta-se equivocado. Na tradução mais recente de Paulo Cesar de Souza, há uma nota referindo-se à existência do termo *perlaboração*, mas opta por utilizar o termo *elaboração* por considerar *perlaboração* “palavra estranha”. Identificamos no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis (1996, p. 429;430) a justificativa para utilizarmos o termo *perlaboração* (*perlaboration*) ao invés de *elaboração* (*élaboration*). Para esses autores, “tratar-se-ia de uma espécie de trabalho psíquico que permite ao indivíduo aceitar certos elementos recalçados e libertar-se da influência de certos mecanismos repetitivos”, ou ainda “a perlaboração constitui facto propulsor do tratamento comparável à rememoração das recordações recalçadas e a repetição na transferência”. Desse modo, o uso do termo *elaboração* que encontramos nas traduções para o português (e também no francês), “não deve na nossa opinião, ser adotado; com efeito corresponde melhor aos termos alemães *bearbeiten* ou *verarbeiten*, que também encontramos nos textos freudianos; e por outro lado, a tonalidade de ‘dar forma’ que contém poderia inflectir o sentido de *durcharbeiten*”.

necessidade de falar, mesmo quando as memórias são tão dolorosas e pouco claras.

Contudo, se o testemunho perlaborado pelo narrador *testis* está marcado pela impossibilidade de narrar, o discurso do narrador *superste* se encontra ainda mais marcado por essa impossibilidade, porque “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, pp. 7-8). A necessidade do testemunho passa de algum modo a se tornar vital para o sobrevivente que começa a conflitar com as necessidades vitais da vida humana, como beber, comer, dormir... Por isso encontramos nos testemunhos a insistência em narrar, mesmo quando as memórias são confusas e as lembranças aterrorizantes, pois os sobreviventes para se sentirem menos culpados por estarem vivos precisam testemunhar, por ser para eles essa a única forma de manter sua integridade.

Para dar conta de realizar o testemunho, o narrador, seja ele *testis* ou *superste*³⁰, precisa perlaborar seu testemunho a partir do domínio dessas necessidades, pois enquanto esse narrador não conseguir suportar o desamparo diante da obtusa retirada de seus direitos fundamentais terá extrema dificuldade de narrar. Ao mesmo tempo, o narrador *superste* sabe do quanto é importante narrar já que sua vida está intimamente ligada à experiência por ele vivida. Deste modo, podemos dizer que a experiência se encontra marcada em sua memória

seu sentido, porém, que não esqueci nunca mais, era esse: justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. (LEVI, 1998, p. 39)

Ambigualmente, o narrador *superste* oscila entre a necessidade de narrar e sua impossibilidade, mas quando consegue narrar, por meio da perlaboração da experiência traumática, faz com que a necessidade de narrar se torne o fundamento

³⁰ Para entender melhor a diferença entre *testis* e *superstes* tomemos a diferenciação apresentada por Émile Benveniste em *Le vocabulaire des institutions Indo-européennes*, quando considera que “On voit la différence entre *superste* et *testis*. Etymologiquement *testis* est celui qui assiste en ‘tiers’ (*terstis) à une affaire où deux personnages sont intéressés; et cette conception remonte à la période indo-européenne commune. Un texte sanskrit énonce: ‘toutes les fois que deux personnes sont en présence, Mitra est là en troisième’: ainsi le dieu Mitra est par nature le ‘témoin’. Mais *superstes* décrit le ‘témoin’ soit comme celui ‘qui subsiste au-delà’, témoin en même temps que *survivant*, soit comme ‘celui qui se tient sur la chose’, qui y est présent”. (BENVENISTE, 1969 p. 277)

de sua sobrevivência, pois a relação entre o que ele vivenciou e o que precisa narrar parece ser um tanto quanto biológica e revela a manutenção de sua natureza viva, diante das diversas experiências de morte.

A insuportabilidade da experiência vista, ouvida ou vivida é responsável por um conjunto bem mais complexo de narradores e de testemunhas do que a ambivalência proposta por Benveniste, *testis* e *superstes*. Como já vimos anteriormente, há espaço para pensarmos a ampliação dessas categorias pelo fato de encontrarmos no testemunho do terceiro (*testis*) bem mais que a narrativa do outro. Em várias narrativas o narrador *testis* narra uma experiência do outro como se fosse a sua própria experiência.

Algo parecido acontece com as narrativas do narrador *superstes*. Durante boa parte de sua narração, que deveria ser a narrativa de si, ela se transforma em uma narrativa do outro. Sem dúvida, nessa forma híbrida de narrativa se entrecruzam as experiências e as dificuldades em narrar.

Por isso dizemos que durante a narração o terceiro (*testis*) se reveste em primeiro (*superstes*), pois inclui na narrativa do outro as suas próprias narrativas, seus próprios conflitos e sofrimentos. Ele deixa de lado a condição de espectador e passa a protagonista da cena ao se incluir ou incluir sua narrativa. Vejamos como isso ocorre na experiência testemunhal de Primo Levi:

Sofríamos com a sede e o frio; a cada parada, gritávamos pedindo água, ou ao menos um punhado de neve, mas raramente fomos ouvidos; os soldados da escolta afastavam quem tentasse aproximar-se do comboio. Duas jovens mães, com crianças de peito, queixavam-se dia e noite implorando por água. Havia também a fome, a fadiga, a falta de sono, mas a mesma tensão nervosa as mitigava. As noites, porém, eram pesadelos sem fim.

São poucos os homens que sabem enfrentar a morte com dignidade, e nem sempre são aqueles de quem poderíamos esperar. *Poucos sabem calar e respeitar o silêncio alheio. Frequentemente, o nosso sono inquieto era interrompido por brigas barulhentas e fúteis, por imprecações, por socos e pontapés largados às cegas, reagindo contra algum contato incômodo, mas inevitável. Então alguém acendia a chama mortífera de uma vela, revelando no chão um escuro fervilhar, uma massa humana confusa e contínua, entorpecida e sofrendo, erguendo-se aqui e acolá em convulsões repentinas, logo sufocadas pelo cansaço. (Grifos nossos) (LEVI, 1988, p. 16)*

Notemos que a narrativa de Levi desde o início oscila entre a narrativa de si e a narrativa do outro. No excerto acima o autor primeiro narra o drama coletivo, para depois reportar-se à particularidade da história de duas jovens mães, quando “a mesma tensão nervosa as mitigava”. Em outro ponto de sua narrativa ele assevera

que “poucos sabem calar e respeitar o silêncio alheio”, questionando as confusões que roubavam o sono, mas justificada pela própria condição desumana em que se encontravam “uma massa confusa e contínua, entorpecida e sofrendo, erguendo-se aqui e acolá em convulsões repentinas”. Vimos que ao mesmo tempo, ocorre a narração de si e a narração do outro: ele inclui sua visão sobre a condição humana e sua própria experiência. Essa é a tônica de toda a narrativa, que oscila entre a narração do outro e sua própria narrativa. Claro que existe uma prevalência da narração do outro em *É isso um homem?* Existe grande preocupação em narrar como seria impensável sobreviver diante de uma condição tão desumana, mas atrelado a isso Levi constantemente se questiona como foi possível ele próprio sobreviver. Vejamos outra passagem em que a narração do outro gera a narração de si:

A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os "muçulmanos", os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar "morte" à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la.

Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto, e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar não se possa ler o menor pensamento. (LEVI, 1988, p. 91)

Vemos que Levi durante o capítulo constrói sua narrativa na esperança de categorizar quem seriam os submersos e os salvos no campo de concentração, mas aos poucos vai deixando escapar que mesmo sabendo de certa separação tácita encontrada no campo, ela não fora suficiente para justificar quem sobrevive. A narrativa mostra como os “muçulmanos” são destratados e servem apenas como número, “a força do Campo, a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens”. Essa condição humana descrita por Levi o persegue, apesar de não ter sido um “muçulmano”. Essa imagem destroçada e desumana o acossa, pois “jazíamos num mundo de mortos e de fantasmas. O último vestígio de civilização desaparecera ao redor e dentro de nós”. (LEVI, 1988, p. 173).

Acreditamos que a composição apresentada entre dois tipos de testemunhos o *testis* e o *superstes* e seu entrelaçamento tenha ficado bem evidente, mas acreditamos na existência de mais uma forma de testemunho, a qual será

apresentada por Emile Benveniste quando opõe *arbiter* e *testis*, quando *arbiter* representa a figura da testemunha que ouve e julga, sem ter participado daquela experiência. Em suma, é o juiz quem vai analisar de fora o fato sem envolvimento direto com a cena e por isso sua presença não seria notada. Nesse sentido, o *arbiter*, árbitro, juiz, testemunha (ocular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários e o que vê. Por encontrar-se distante dos fatos, é-lhe dado o poder de discernir o que deve ou não ser considerado, de certa forma, um julgamento.

Do outro lado o testemunho *testis* representa o ponto de vista de alguém que vê e é visto na cena dolorosa, sabe e conta sob seu ponto de vista, também decidindo o que é possível narrar e também faz escolhas e julgamentos sobre o que será narrado. Todavia, diferentemente do *arbiter*, ele tem o poder de narrar enquanto conhecedor da experiência, mas não tem o poder de julgar a narrativa. Entre o ver e o ouvir há certo antagonismo, mas neste caso temos um elemento novo na leitura do testemunho, pois “le *testis* est là au vu et au su des parties; l'*arbiter* voit et entend sans être vu”³¹ (BENVENISTE, 1969, p. 120). Temos agora uma forma de testemunho constituída pelo que ouve a narrativa, o testemunhante, ou seja, aquele que valida o testemunho, ouvindo e vendo o testemunho, seja ele *testis* ou *superstes*.

No *Dicionário Jurídico Brasileiro*, Washington dos Santos apresenta que o termo *testemunha* refere-se ao indivíduo “que assegura a verdade do ato ou fato que se quer provar” (2001, p. 240). De outro modo, esse mesmo dicionário traz uma construção latina bastante evidente quanto à desvalorização jurídica do testemunho: a expressão latina *Testibus non testimoniis fidem adhibere*, bastante usada nos jargões jurídicos e que prenuncia o valor, para a ciência jurídica, da testemunha e não do testemunho, por isso, “deve-se prestar fé às testemunhas, não aos testemunhos” (2001, p. 327). Isso ocorre porque, o testemunho, segundo Graziella Ambrósio (2010, p. 397), “pode sofrer tanto a deformação voluntária e consciente do indivíduo como a distorção involuntária decorrente da afetividade própria da pessoa. Ainda que queira a testemunha não consegue fugir à influência deformante da percepção dos fatos”.

O testemunho, por estar embebido de um teor subjetivo evidente, fica fragilizado na esteira do Direito, mas não é anulado, pois o direito analisa fatos e “lhe

³¹ Tradução minha: “o *testis* está lá e pode ser visto por todos; o *arbiter* vê e ouve, sem ser visto”

interessa a realidade efetiva” dos mesmos (AMBRÓZIO, 2010, p. 406), daí a necessidade da figura do *arbiter* (o juiz) para mediar o testemunho, como destaca Sérgio Demoro Hamilton (2009, p. 1):

Não se pode negar a importância da prova testemunhal no processo penal em razão da sua grande incidência no decorrer da quase totalidade das ações penais em curso no foro criminal (...). Assinale-se, a bem da verdade, que sua participação nos feitos criminais não é nem poderia ser obrigatória, tanto mais que nosso Código adotou o sistema do livre convencimento do juiz (art. 155 do CPP), em que nenhuma prova *ex vi legis* apresenta caráter absoluto, sendo, todas elas, de valor relativo.

É por conta do valor relativo dos testemunhos que, no âmbito jurídico, temos certa marginalização do mesmo, o que se dá pelo fato de haver uma intensa preocupação em garantir que o testemunho represente a verdade única do fato, como destaca Eugênia Vilela (2012, p. 167):

Sob o ponto de vista histórico e jurídico, a lógica do discurso testemunhal supõe a constituição de um *discurso verdadeiro* onde a verdade se define, como vimos anteriormente, a uma perspectiva epistemológica (a verdade do testemunho em oposição ao erro) e sob uma perspectiva moral (a verdade do testemunho em oposição a mentira). Neste contexto o sentido do testemunho decorre de um *dever de verdade* onde (sic) a verdade é perspectivada como uma *entidade lógica* (específica de um discurso onde se sublinha a generalidade e a universalidade dessa verdade possível de ser enunciada) que se sustenta numa ideia de verdade enquanto *entidade substancial*. (Grifos da autora)

Considerar o testemunho parte do dever de verdade despreza uma das circunstâncias mais comuns ligadas ao julgamento do testemunho: a capacidade de o mesmo sofrer interferência direta no próprio processo jurídico e/ou sofrer com sua própria subjetividade como destaca Graziella Ambrósio (2010, p. 401):

São poucas as pessoas que conseguem descrever bem em palavras tudo quanto perceberam da realidade exterior. Por essa razão, o julgador deve intervir o mínimo possível no depoimento da testemunha, pois toda resposta ou é imantada pelas tendências afetivas do interrogado ou é produto de lembranças fragmentadas, preenchidas por deduções lógicas do indivíduo, ou, ainda, é equivocada em razão do medo sentido pela testemunha com a pergunta.

Essas são apenas algumas circunstâncias que envolvem o testemunho em um ambiente jurídico. Quando fazemos a transposição da esfera jurídica para a social temos que atentar, como destacam Ronaldo Pilati e Alexandre Silvino (2009, 279) para o fato de que

Outra temática revisada é a do testemunho ocular, onde (sic) os estudos indicam que vários fatores minam a acurácia do testemunho. Pesquisas indicam que muitos jurados, principalmente em tribunais simulados, desconsideram os aspectos de falibilidade do testemunho ocular, tomando as informações testemunhais como verdades, apesar da pesquisa robusta apontar que o relato testemunhal é falível. Isto traz impactos diretos sobre o veredicto.

Já observamos que o testemunho não pode ser considerado a verdade, nem ao menos poder ser rotulado como mentira, pois olhar e ouvir o que se passou em uma cena repleta de possibilidades não é simples para ninguém, bem como a escolha do modo de narrar. Se tal testemunho é *testis*, *superstes* ou *arbiter* também não pode ser compreendido apenas como uma escolha, por ser uma tarefa demasiada para o narrador e um exercício de memória muito grande. Por isso, a narrativa testemunhal apresentará oscilação entre aquele que sobreviveu e narra sua experiência (*superstes*), o que viu e podia ser visto e narra a experiência do outro, que também é sua (*testis*), e o que viu e ouviu o sobrevivente ou a testemunha e arbitra uma recepção sobre a cena descrita pelo outro (*arbiter*).

Perguntamo-nos então qual a importância do *arbiter* no âmbito do testemunho. A resposta encontrada por nós é que sem o *arbiter* não há testemunho, pois todo testemunho precisa de um *arbiter* para reconhecê-lo como testemunho. Deste modo, o testemunho será gerido pela interação com o outro, em busca da legitimação do que está sendo narrado. Em muitos casos o *arbiter* é o próprio narrador *testis* ou o *superstes*, porque a narração testemunhal pode ser composta não somente pelo que se viveu ou se viu, mas também pelo que disseram à testemunha. Vejamos um exemplo desse testemunho *arbiter*, narrado por Primo Levi:

Schepschel vive no Campo há quatro anos. Viu morrer ao redor de si dezenas de milhares de seus semelhantes (...) mas faz já muito tempo que deixou de pensar em si a não ser como num saco que necessita ser enchido periodicamente. Schepschel não é muito robusto, nem muito valente, nem muito mau; nem é particularmente astucioso; nunca conseguiu uma colocação que lhe desse um pouco de folga; (...)

(...) Sigi me disse que no intervalo do meio-dia já o viu cantar e dançar frente ao Bloco dos operários eslovacos, esperando receber alguma sobra de sopa.

Poderíamos ser levados a pensar em Schepschel com certa indulgente simpatia, como num coitado cujo espírito já abriga apenas uma humilde, elementar vontade de viver, e que sustenta valentemente a sua pequena luta para não sucumbir. Schepschel, porém, não constituía uma exceção: quando a oportunidade chegou, não hesitou em deixar açoitar Moischl (que fora seu cúmplice num

roubo na cozinha), na vã esperança de adquirir méritos perante o Chefe do Bloco e de candidatar-se à função de lavador de panelas. (LEVI, 1988, p. 94)

A narração de Levi, que é um narrador *superstes*, apresenta-se agora como um narrador *testis*, que narra a história de Schepschel apoiado a depoimentos de outros (Sigi me disse). Além disso, põe-se na condição de um narrador *arbiter*, pois avalia o testemunho por ele ouvido, já que “poderíamos ser levados a pensar em Schepschel com certa indulgente simpatia”.

Para nós fica evidente a contribuição a qual trazemos aqui aos estudos do testemunho, pois com o testemunho *arbiter* ampliamos as formas de classificar o testemunho, agora capaz de encontrar espaço para analisar o que estava fora da cena, mas dá seu parecer sobre ela.

Pensando na relação do testemunho com os filmes que iremos analisar vimos a necessidade de falar sobre o trauma, pois essa é uma chave importante para compreender o testemunho tanto dos sobreviventes, quanto dos diretores daqueles filmes, isso porque é inegável que estamos diante de uma sucessão de relações traumáticas, as quais perpassam pela memória e a experiência tanto dos diretores dos filmes quanto dos militantes que apresentam seu testemunho. Por isso nos deteremos a pensar a relação do testemunho com o trauma ou vice-versa.

3.1 A narrativa da memória traumática

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador

Walter Benjamin³²

Certamente toda narrativa possui em si um narrador, suas opções, seus desejos, suas compreensões de mundo, suas experiências, suas frustrações, seus traumas, etc. Daí realizarmos uma aproximação entre trauma e testemunho, pois a

³² (BENJAMIN, 1994, p. 205)

narrativa não é isenta e necessitamos fazer o entrecruzamento entre o ato narrativo (testemunhal) e a matéria da memória.

Pensar sobre memória nos faz questionar sobre a quais memórias nos referimos? Às memórias de infância, que para muitos determinam os universos traumáticos que todos somos submetidos desde que nascemos? Às memórias das experiências, que sejam elas oriundas ou não de situações traumáticas e compõem a individualidade de cada indivíduo e sua maneira de construir suas leituras do mundo? Todas elas de alguma forma constroem essa complexa teia da mente.

Trataremos aqui de memórias marcadas pela acidez, que revelam em si algo fora do lugar e, deste modo, necessitam ser trazidas a código, seja lá como forem esses códigos, tudo para garantir a sobrevivência dos narradores e de suas narrativas. Essas narrativas são capazes, de ambigüamente, sentir que há espaço para a vida ou que a vida não tem mais espaço para si. Le Goff (1990, p. 113) aponta o caminho das memórias a serem narradas:

As *Memórias* tornaram-se pouco a pouco elementos paralelos à história, mais do que história propriamente dita, pois que a complacência dos autores perante si mesmos, a procura de efeitos literários, o gosto pela pura narração desviam-nos (sic) da história e transformam-se num material.

Esse “material” destacado por Le Goff exprime a grande importância de burlarmos os silêncios e garantirmos as vozes mesmo quando são ensimesmadas, sofridas e traumatizadas. Seja ela de uma história fundadora do testemunho enquanto espaço de sobrevivência, no caso da *Shoah*, quanto o testemunho como espaço de justiça, no caso das ditaduras na América Latina, como destaca Seligmann-Silva ao considerar que o *testimonio* “existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça” (2001, p. 125). Certamente, ambos revertem nossos olhares à compreensão de que há para Le Goff uma “complacência dos autores perante si mesmos, a procura de efeitos literários”, pois a dor e o horror de suas lembranças promovem uma destruição contínua e irreparável. Nesse sentido, narrar se torna fundamental para garantir a sobrevivência, não que o ato performático da narração seja suficiente para redimir suas almas e gerar a resiliência, como destaca Boris Cyrulnik, em *O murmúrio dos fantasmas* ao considerar que

Após uma grande provação, são esperadas modificações emocionais. Experimentamos um alívio e até certo orgulho quando superamos a dificuldade, enquanto que a confusão é a regra após

um traumatismo. O torpor de nossa representação torna o mundo incompreensível porque a obnubilação nos fixa em um detalhe que significa a morte iminente e nos fascina tanto que obscurece o resto do mundo. (2005, p.41)

Tal “fascinação” apontada por Cyrulnik revela a manutenção do narrador traumatizado em uma ciranda que o mantém petrificado em um passado, que não se configura como passado tão somente, mas sim em uma memória do agora no agora, pois o indivíduo traumatizado percorre suas lembranças para encontrar uma representação ainda marcada pela incompreensão deste mesmo mundo aterrador, que o impede de encontrar-se distante de seu passado-presente.

Há uma busca incessante desses narradores de si em prol de construir processos de expressão da linguagem que deem conta dos conflitos interiores e do mundo obscurecido como apontado por Cyrulnik. O narrador precisa recorrer a sua memória, mas esta memória quase nunca consegue corresponder a sua necessidade de falar, pois as palavras lhe faltam, do modo como destaca Bergson:

Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie. Nada impede que se substitua essa percepção, inteiramente penetrada de nosso passado, pela percepção que teria uma consciência adulta e formada, mas encerrada no presente, e absorvida, à exclusão de qualquer outra atividade, na tarefa de se amoldar ao objeto exterior. (BERGSON, 1999, p. 30)

Tais “signos” são codificados e recodificados durante o processo de construção dessas memórias, pois a memória traumática, mais do que as lembranças de um tempo passado, está imiscuída das ilusões de memória, isso porque “la memoria es, no cabe duda, una construcción” (CHABABO, 2012, p. 149), necessária e fundamental quando estamos diante de uma perlaboração da memória traumática. Esses *constructos* permitem que o testemunho emanado, apesar de manter a complexa estrutura entrecortada e fragmentada, possuem particularidades que revelam especificidades entre a memória traumática e outros processos memorialísticos não perpassados pelo trauma. Rubén Chababo (2012, p. 149), de certo modo, aponta para esta análise ao considerar que na construção da memória

Los individuos y las comunidades humanas mantienen con sus pasados relaciones complejas y tantas veces conflictivas que hacen

que esa memoria del ayer no pueda ser leída bajo el inocente tamiz de la transparencia. Recordar es, en gran medida, imaginar, pero también, acomodar el propio cuerpo y la propia historia a ese tiempo ido.” (CHABABO, 2012, p. 149)

Duas palavras-chave nos fazem pensar sobre os testemunhos da memória traumática: construção e conflito. A primeira nos permite identificá-la com a alegoria da casa de tijolos, os quais para formarem a construção precisaram anteriormente ser selecionados, já que se encontravam soltos, dispersos. As memórias ficam dispersas, como se estivessem flutuando e precisassem de um “pedreiro” para organizá-los e da massa para ligar um ao outro e aos poucos tecer uma parede, que nunca será unitária, mesmo quando se tratarem de blocos de alvenaria maciça, pré-moldados, pois as rugas da matéria memorialística farão com que não haja perfeição na parede dessa memória. As memórias são tecidas como os fios de Penélope os quais tecem e destecem, não com os mesmos objetivos, mas com efeitos parecidos: protelar a realidade nua, crua e atemorizadora. Desse modo, construídas seja com tijolos ou com fios, as lembranças serão sempre estilhaçadas.

A segunda palavra-chave será “conflito”, isso porque não há possibilidade de construir, sem conflitar, colidir, questionar, em um imprescindível fazer e desfazer, pôr nos prumos, acertar as medidas, que por melhor que sejam e por mais planejadas que se mostrem, nunca se poderão considerar perfeitas, pois as rugosidades da memória e da mão artesã permanecerão.

Essas correlações da memória com a construção e o conflito serão o fundamento da percepção do homem em relação a sua alma, em um famoso texto de Nietzsche sobre o homem moderno, quando considera estar diretamente relacionado ao lema da história *fiat veritas, pereat vita*³³, quando a interação entre história e verdade conflita com o “combate entre si” e a necessidade de “dominar e vencer” ao destacar que

O saber histórico jorra de fontes inexauríveis, sempre de novo e cada vez mais; o que é estrangeiro e desconexo entre si se aglomera; a memória abre todas as suas portas e, no entanto, ainda não está suficientemente aberta; a natureza se esforça ao extremo para acolher esses hóspedes estrangeiros, ordená-los e honrá-los, mas estes mesmos estão em combate entre si, e parece necessário dominar e vencer todos eles, para não perecer, ela mesma, nesse combate entre eles. O hábito a uma tal vida doméstica desordenada, tempestuosa e combatente, torna-se pouco a pouco uma segunda natureza, embora esteja fora de questão que essa segunda natureza

³³ Haja a verdade, pereça a vida.

é muito mais fraca, muito mais intranquila e em tudo menos sadia do que a primeira. O homem moderno acaba por arrastar consigo, por toda parte, uma quantidade descomunal de indigestas pedras de saber, que ainda, ocasionalmente, roncam na barriga (NIETZSCHE, 1999, p. 277)

O combate que o homem moderno trava contra si e suas memórias para construir e conflitar com as histórias suas e as de outrem representam os procedimentos de defesa contra essa memória traumatizada. Tais memórias que podemos considerar roncos pelos quais “denuncia-se a propriedade mais própria desse homem moderno: a notável oposição entre um interior, a que não corresponde nenhum exterior, e um exterior, a que não corresponde nenhum interior” (NIETZSCHE, 1999, p. 277). O conflito diante da necessidade de construção da memória seria o fundamento para entendermos o que seria essa memória traumática, amparada primeiramente pelo conceito de trauma desenvolvido por Freud em *Além do Princípio do Prazer*, quando considera que

Descrevemos como ‘traumáticas’ quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficazes contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis. (FREUD, Vol. XVIII, 1996, p.18)

Essas medidas defensivas apontadas por Freud salientam a necessidade de pensar as experiências traumáticas não mais como algo indizível, e sim “simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer” como salienta Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 49). O conflito pensado por Nietzsche completa adequadamente o quadro sobre a memória traumática de um narrador marcado pela necessidade de sobreviver e por isso, “apesar de tudo, tenta se dizer” desse modo a

imagem do narrador que busca sobreviver e narrar está diretamente associada à noção de espetáculo, não mais alienada diante da ação espetacular, mas consciente e preocupada com sua imagem e a imagem a qual os leitores/espectadores podem construir deste narrador. Desse modo, o espetáculo não está ali para divertir ou horrorizar simplesmente, ele representa a *performance* de um narrador que precisa que o leitor passe a olhá-lo como uma imagem que busca desvelar o encoberto. (SARMENTO-PANTOJA, 2013, p. 97)

Esta acepção sobre o espetáculo é uma leitura que consideramos

pertinente ao analisar as proposições de Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo*, as quais ultrapassam o sentido usual desta categoria e passam a compreender a *performance* do narrador da memória traumática como fundamental e espetacular, pelo fato de ser este narrador preocupado por atingir o leitor/espectador no intuito de “desvelar o encoberto”.

O narrador dessa memória traumática está impossibilitado de sozinho desvelar as entranhas dos fios de Penélope e do tecido das paredes, pois fica preso nas experiências traumáticas como em um cronótopo deleuzeano, já que

Le chronotope permet la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret : Le Sud renvoie à une époque, à un âge d’or révolu pour les uns, à un âge de plomb pour les autres, et à un lieu que l’on doit fuir mais qui contient la résolution du conflit. Il symbolise le lieu du traumatisme originel. (PETEGHEM-ROUFFINEAU, 2006, p 25)

Este passado que está presente e no presente quando falamos de memória traumática se torna o fundamento da necessidade do outro para ajudar o narrador traumatizado a se reconstruir e sobreviver. Ouvir, escutar, enxergar, sentir e viver contribuem com o narrador da memória traumática, pois ele se sente seguro, contemplado, acolhido e mais próximo de si, pois sua voz ressoa e o leitor/espectador poderá finalmente desencobrir o encoberto pelo trauma. Não que isso resolva o conflito, mas garante que o traumatismo original possa, de certo modo, ser compreendido como uma experiência que urge ser narrada, ou melhor ser ouvida, já que passado e presente se aglutinam.

Yet what is particularly striking in this singular experience is that its insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred. Trauma, that is, does not simply - serve as record of, the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned. (CHARUT, 1995, p. 151)

As experiências traumáticas como destaca Cathy Charut devem ser entendidas como singulares não só porque são reconstituições do passado. Por isso não serveriam como simples testemunhos de um evento, na verdade representando um testemunho do passado que não foi totalmente recuperado. Desse modo Charut percebe o trauma como o registro da força de uma experiência que ainda não está totalmente detida, ou seja, o estado interior deste narrador da memória traumática ainda está preso aos tempos e aos espaços ligados ao trauma e simultaneamente

conectado ao pós-trauma. Essa condição de ao mesmo tempo viver no passado e no presente gera uma condição de assombramento (*shade*) que pode ser verificada de diversas maneiras no discurso dos narradores da memória traumática.

Para ilustrar a constituição do que seria a narrativa da memória traumática, tomaremos alguns testemunhos exemplares de sobreviventes de duas experiências diferentes: a *Shoah* e a ditadura brasileira, por meio dos testemunhos de Primo Levi e de Anne Frank, no primeiro caso, e Frei Beto e Flávio Tavares, no caso brasileiro.

Construir o testemunho nunca é fácil, mas se torna uma necessidade para o sobrevivente, já destaca Anne Frank (2000, p. 65), em seu diário: “quanto a mim continuarei calada e fria e nunca terei medo da verdade. É sempre melhor não adiar o que tem de se dizer”. O testemunho além de urgente vem marcado por um sentimento de restauração da dignidade do narrador, pois sofre com a impossibilidade de reagir contra as sevícias, a espoliação e a vergonha pela qual é submetido, como destaca Frei Beto, em *Batismo de Sangue* (1987, p. 73): “somos obrigados a violentar nossos hábitos e costumes. O corpo deve adaptar-se à mobilidade restrita, controlada, temerária, enquanto a mente vagueia pelo medo, povoa-se de recordações e multiplica perguntas que não têm respostas imediatas”. Outro elemento que se incorpora à memória traumática e o testemunho é o medo, presente em qualquer pessoa. Todavia, em momentos nos quais o indivíduo se encontra em situações-limites, como as de um prisioneiro, o medo sobressai de tal modo que “se incorporou ao cotidiano (...) começava-se a falar baixinho ou a nada dizer e a tudo calar” (Tavares, 1999, p. 26), fazendo o indivíduo ficar “tomado de um sobressalto ou sobressaltado? pânico, de medo antiquíssimo das trevas, do bosque e do vazio” Primo Levi (2010, p. 146).

As situações de exceção são diferentes, suas condições também, mas os traumas ali constituídos são aterrorizadores e promovem formas bem diferentes de encarar os sentimentos que afloram. O medo, por exemplo, pode suscitar diversos comportamentos, muitas vezes incompreensíveis, mas necessários, como é o caso de Frei Betto ao considerar que a mente está povoada pelo medo e de alguma forma esse medo alimenta a necessidade de ir à busca de respostas sem que elas necessariamente existam. Flávio Tavares também salienta que o cotidiano está assombrado pelo medo e, por isso, olha-se para todos os lados e sentimos sobressaltados por ele até mesmo pelos vazios que nos perseguem, como Levi

destaca. Mas nada disso impede que possamos dizer o que é necessário, mesmo quando o medo produz seus fantasmas. Esta forma de se encarar o medo pode ser compreendida no testemunho de Anne Frank, pois para ela é necessário nunca ter medo da verdade.

Esses narradores da memória traumática nos fornecem um material formidável para analisar quais dispositivos de defesa podem ser encontrados em suas narrativas, Frei Betto nos apresenta uma perlaboração do medo ao narrar a experiência traumática de Frei Tito, tempos depois do cárcere e da tortura. O medo e o assombramento (*shade*) provocado pelo passado-presente também aparecerá no livro de Flávio Tavares, “Memórias do Esquecimento”, quando nos mostra que a dor e o medo fazem com que a mente consiga ou não prolongar o sofrimento traumático. Neste caso o passado presente tem chance de ser esquecido, ou não ter tempo para ser lembrado, quando a “proximidade da morte venceu o pesadelo” (1999, p. 18).

Ao lado do medo, o sofrimento não consegue se desprender de um presente vivido cotidianamente. A narração de Anne Frank está envolta em uma urgência, própria da carta ou do diário, da descrição da dor e o quanto está atormentado pela necessidade de narrar, mesmo quando não há palavras para descrever tudo o que se vive. Algo próximo será o caminho traçado por Primo Levi, em *A Trégua*, em que o fim do terror nazista não passa de um início de diversas outras formas de terror encontradas fora do *Lager*. Parece-nos que na narração de Levi, o *Lager* se transmuta em cada caminho percorrido pelos sobreviventes.

Sobreviver não significa nada. Sobreviver significa tudo. Esse tudo e esse nada não são tão simples de serem compreendidos quando falamos da sobrevivência, isso porque nas experiências catastróficas fala-se em sobrevivência para relativizá-la, pois vemos narrativas que beiram a uma espécie de dessobrevivência, por as narrativas antagonizarem e agonizarem em si, fazendo com que tenhamos pouco a dizer sobre a sobrevivência. Primo Levi destaca a dificuldade de se afastar do sofrimento quando narra a experiência catatônica e grotesca de uma cena teatral, quando o que seria para aplaudir foi preciso silenciar, já que os silêncios dos gestos sublevam a canção e a repetição dos versos de uma só estrofe: vejamos a cena: (“O meu chapéu tem três pontas/ Tem três pontas o meu chapéu/ Se não tivesse três pontas/ Não seria o meu chapéu”) transformaram-se (quem se transformou?) em gestos:

a mão côncava na cabeça para dizer “chapéu”, uma batida de punho no peito para dizer “meu”, os dedos que se apertam, subindo e seguindo a superfície de um cone, para “pontas”: até que, ultimada a eliminação, a estrofe se reduz a uma balbuciante mutilação de artigos e de conjunções não mais exprimíveis por sinais, ou, segundo uma outra versão, ao silêncio total, escandido por gestos rítmicos. (LEVI, 2010, p. 174-175)

Por conta dessa cena grotesca é que se dá o silenciamento dos atores. Obliterar a voz para realizar movimentos mecânicos e repetitivos trará à memória experiências nada fáceis sobre o *Lager*, por isso o número do “Chapéu de três pontas” ficou tão marcado na memória de Levi. Para ele não seria bem a cena musical, mas a monotonia pairada no cotidiano dos ainda prisioneiros, que no esforço de sobreviver agiam como não humanos e realizavam tarefas num “silêncio eloquente”:

O número do “Chapéu de três pontas” nos deixava sem respiração, sendo recebido todas as noites com um silêncio mais eloquente do que os aplausos. Por quê? Talvez porque se percebesse, sob o aparato grotesco, o sopro pesado de um sonho coletivo, do sonho que evapora do exílio e do ócio, quando cessam o trabalho e o tormento, e nada protege o homem de si mesmo; talvez porque se reconhecesse a impotência e a nulidade de nossa vida, e o perfil torto e arqueado dos monstros gerados pelo sono da razão. (LEVI, 2010, p. 175-176)

Quando nos referimos a uma dessobrevivência pensamos exatamente nesse tormento que acompanha o sobrevivente. No caso do “Chapéu de três pontas” temos uma cena que no teatro mimeticamente seria tolerável, pois aguça a imaginação do expectador na tarefa de acompanhar os gestos. Para o sobrevivente, o silêncio retoma os medos, pois recupera a escuridão, o isolamento e a anulação da humanidade do sobrevivente, os quais não ficaram só no passado: ele se arrasta com cada um deles. Assombrados pelas experiências catastróficas que os cercam e os comprimem ao silêncio, resta-lhes o sentimento de impotência diante da urgência de quebrar essa barreira, por isso é preciso falar. Mas como falar diante da impossibilidade de sobreviver nessas condições? Por isso, consideramos que há uma dessobrevivência, como enigma das impossibilidades necessárias de serem possíveis.

Para sobreviver é necessário construir condições que não são fáceis de serem compreendidas pelos narradores da memória traumática, isso porque muitas vezes esse narrador precisa construir verdades e se ancorar a elas para que tenha certeza que a vida ainda é possível, mesmo sendo ela dolorosa. Vejamos como

Anne Frank narra suas incertezas:

Sinto tudo isto como se fosse realidade e a ideia de que me vai acontecer alguma catástrofe não me larga. A Miep diz, por vezes, que tem inveja de nós por termos aqui calma e sossego. Em princípio, ela podia ter razão, mas não se lembra de que vivemos sempre com medo. Não consigo já imaginar que o Mundo possa voltar a ser para nós o que era dantes. Digo muitas vezes : „Depois da guerra“. Mas digo-o como se se tratasse de um castelo no ar e não de um tempo que se tornará, algum dia, para mim realidade. Quando penso na nossa vida em casa, na escola, com todas as suas alegrias e sofrimentos, em tudo o que era "antigamente"; tenho a sensação de não ter sido eu quem viveu essas coisas mas sim uma estranha, alguém totalmente diferente. (FRANK, Segunda-feira, 8 de Novembro de 1943, p. 92)

A vida possível de viver referenda a sensação vivida pelo narrador da memória traumática como o caminho possível, em que o sofrimento, o medo e a certeza da catástrofe eminente ainda se fazem presente. Não será possível superar, e sim será permitido conviver com esse assombro. Não seria aceitável pensar em sobreviver, pois essa condição desperta um sentimento contrário à sua condição, o sobrevivente possui uma vida mesmo que marcada pelo sofrimento. Nos casos das situações catastróficas, essa vida fica encapsulada e encriptada a um passado presente, gerando sua dessobrevivência. Observemos a narração de Frei Betto sobre o assombramento narrado por meio de cartas enviadas a ele por Tito:

Só Tito prossegue a caminhada, indiferente à água que lhe encharcar o hábito. Xavier Plassat, um dos seus melhores amigos, convida-o a entrar:

- Não posso – responde Tito.
- Por quê?
- Ele me proíbe...
- ?!... Quem te proíbe, Tito?
- O Fleury, ele não quer que eu entre.
- Mas ele não está aqui, Tito, está no Brasil.
- Mentira. Ele está lá dentro do convento. Se eu entrar ele me espanca.
- (...)
- Tenho que obedecer à ordem dele.
- Dele quem, meu irmão?
- Do Fleury.
- Mas ele não está aqui, está no Brasil.
- Não, ele está aqui perto – insistiu o dominicano brasileiro. (BETTO, 1984, p. 279)

O estado de tormento vivido por Frei Tito recupera bem a dessobrevivência pela qual os narradores da memória traumática são acometidos. Mas sob que circunstâncias esse estado psíquico pode sofrer mudança? Quando

lemos o testemunho de Flávio Tavares observamos que para ele existe uma condição necessária, um aríete, as ameaças de morte. Para Flávio Tavares somente sobressaltado diante da iminência da morte é que seu sonho traumático, que o perseguia durante o exílio, ficou recalçado.

Na Cidade do México, em Buenos Aires ou em Lisboa, meus pontos fixos de exílio, o sonho perseguiu-me intermitentemente até novembro de 1979, quando pude voltar ao Brasil. Antes, no entanto, durante quase sete meses corridos, o pesadelo desapareceu. Não me lembro de ter sonhado nesse período. Olhos vendados e mãos algemadas dia e noite, estive sequestrado pelo exército uruguaio em Montevidéu, a partir de julho de 1977, e a proximidade da morte venceu o pesadelo. Eu voltava a ser um prisioneiro que devia habituar-se a não ser nada. (TAVARES, 1999, p. 17-18)

A prisão e condição de “nada” espanta o sonho traumático e relega o pensamento apenas a pensar em como e até quando será possível viver. Por isso, a sensação de ter o sexo amputado do corpo, como “parafusos tosquiados” na memória dos prisioneiros. Isso se dá por meio da exaustão produzida pelos choques elétricos e por outras torturas. A eminência da morte não encontra motivos para sobreviver e recuperar a dor, já que o sofrimento e a dor estão sendo vividos mais uma vez.

As narrativas da memória traumática estão embarcadas no dilema da sobrevivência, muitas vezes ligadas a culpa e a incerteza da verdade, pois a condição aviltante de sobrevivente, ou melhor, dessobrevivente, impede que as lembranças sejam exatas, suportáveis, menos dolorosas. Por isso, pensar nos sobreviventes da catástrofe é pensar em um pleno estado de dessobrevivência.

À frente temos o desafio de apresentar como esses procedimentos de defesa são encontrados nas narrativas da memória traumática das obras fílmicas que propomos analisar. Contudo, para tanto, é preciso entender melhor o cenário dos movimentos de resistência construídos ao longo dos 21 anos de ditadura no Brasil, período que cerca boa parte de nossa pesquisa, mas que se alarga ao pensarmos esses mesmos procedimentos de defesa presentes em obras posteriores ao período didático da ditadura civil-militar brasileira. Neste sentido as análises que desenvolvemos se ajustam ao que Idelber Avelar (1998, p. 27), em *Alegorias da Derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*, define como a “ficção pós-ditatorial”, pois teremos além do tempo cronológico um tempo reflexivo, porque há um conjunto de textos que desvelam “o impacto da derrota histórica” nas práticas de resistência.

Essa sensação de derrota é a mola propulsora da construção dos filmes produzidos nos anos posteriores ao fim da ditadura civil-militar brasileira. Vemos como Avelar que as referências a um período não estão implicadas somente nas relações temporais: elas ultrapassam o tempo histórico e ressoam no que ele chama de “incorporação reflexiva dessa derrota em seu sistema de determinações”, o que significa não restringir a uma época logo após a derrota, ou ao acontecimento fundador de um período, mas incorpora esse processo aos mecanismos de aceitação da derrota.

A derrota e o sofrimento perpassam as narrativas da memória traumática ligadas às ditaduras na América Latina. O testemunho desses sobreviventes, mesmo em casos em que não é o sobrevivente quem escreve, mas narra, são a materialidade de narrativas estilhaçadas, fragmentadas e constituídas por *flashes* de memória ambígua e resiliente, dispostas com forte teor testemunhal.

Sabemos que nenhuma memória tem condições de ser absoluta, toda memória seja ela coletiva ou individual acaba por ser estilhaçada, pois ela é formada por uma difícil negociação entre uma e outra. Michael Pollak (1989, p. 4) destaca o papel da história oral e sua preocupação com as minorias, pois “a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas se opõem à ‘Memória oficial’”. É por conta disso que essa abordagem da história reabilita as narrativas periféricas e marginais, daí a constante oposição e conflito com a história/memória oficial. Ocupar-nos-emos a seguir da relação entre cinema, documentário e testemunho, em busca de caracterizar o que seria o cinema testemunho e o documentário testemunhal.

3.2 O Cinema Testemunho e o Documentário Testemunhal

Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o *Pica pau amarelo* ou *O mágico de Oz*, ou um filme de ficção científica como *2001* ou *Contatos imediatos do terceiro grau*, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere

realidade a estas fantasias. (BERNARDET, 2006, pp. 125-126)

O *cinematógrafo* nasce da necessidade de dar vida, dar movimento, dar continuidade às imagens, bem como destaca Bernardet, “era um instrumento científico para reproduzir o movimento” (2006, p.125) e assim criar essa *ilusão de verdade* ou a *impressão de realidade*. Verdade e realidade, impressão e ilusão, não nascem com o cinematógrafo, mas com o anseio realista do século XIX, ligado à pujança do cientificismo positivista. Mas o cinema aos poucos foi deixando de lado sua relação com a ciência e passou a se tornar uma máquina de reproduzir narrativas que para muitos se confundem com a realidade, com a verdade, mesmo quando se propõem apenas a reproduzir ilusões ou impressões.

Com o cinema temos condições de entrar em contato com essas ilusões constantemente, já que o cinema antes de tudo trabalha com as imagens em movimento como destaca Gilles Deleuze:

o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato. Ora, o que é novamente curioso é que Bergson tinha descoberto perfeitamente a existência dos cortes móveis ou das imagens-movimento. Isto se deu antes de *A Evolução Criadora* e antes do nascimento oficial do cinema, em *Matière et Mémoire*, em 1896. A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*. (1983, pp. 10-11)

Bergson, em *Matéria e Memória*, destaca que a imagem-movimento inicialmente não se faz presente por conta de uma necessidade da vida imitar a matéria. Entretanto, aos poucos, a vida sai do invólucro da imitação e passa à criação, que no caso do cinema sai da imitação da percepção natural da vida e vai à construção de ilusões de verdade. Por isso, Deleuze compreende a evolução do cinema como “a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem” (1983, p. 12), definida por Luís Nogueira como a “relação de um plano com os planos que o antecedem e lhe sucedem” (2010, p. 93), isso porque o cinema rudimentarmente era realizado em um único plano.

A importância dada à montagem se justifica quando Nogueira atenta para o fato de que por meio da montagem o cineasta passa a “dar às imagens, ao juntá-las, um significado que isoladamente não possuem” (Ibidem, p.94). Esse procedimento gera novas percepções sobre as imagens-movimento ao ponto de

modificar sua significação. Assim, o cinema sai de sua condição inicial, meramente documental, de *ilusão de verdade* e alcança a *impressão de realidade*, mas uma realidade construída, principalmente por conta da montagem.

Partimos então da premissa de que o documentário é o rudimento das preocupações sobre a gênese de uma arte cinematográfica, já que possui uma formulação documental capaz de capturar, assim como a fotografia, os instantes de realidade. A preocupação em filmar a realidade será uma premissa dos filmes de atualidade, como destaca Cássio Tomaim (2008), que para exemplificar tal valor documental cita a projeção do filme *o Trem em Movimento*, que particulariza a *ilusão de verdade*, mesmo porque os espectadores sabiam que não seria possível ter um trem dentro daquela sala de projeção.

No final do século XIX havia no cinema, assim como na fotografia, certo fascínio por captar a realidade, principalmente com a emergência das guerras. Uma das principais sensações da modernidade era trazer as imagens *in loco* dos conflitos. Entretanto, sabemos que no início do século a tecnologia a qual existia em relação ao cinematógrafo não permitia que o cinema pudesse estar tão perto das ações, por conta do tamanho das máquinas. As proporções avantajadas do cinematógrafo dificultavam a imersão do aparelho nas cenas de guerra, pois era necessária certa distância para garantir a segurança do cineasta e do próprio cinematógrafo. Desse modo os filmes, traziam a realidade, porém mais distante que a fotografia.

Com o passar do tempo, as máquinas de filmar foram se aprimorando, menores e mais leves passaram a acompanhar os conflitos, como nos filmes: *Armadillo* (2010) e *Restrepo* (2010), documentários produzidos sobre a guerra do Afeganistão em que seus realizadores acompanham as tropas aliadas da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte) em guerra declarada contra as Forças Taliban. Tais produções deixam claro como o processo de incursão do cinema na tentativa de integrar-se à realidade da guerra alcançou patamares nunca antes imaginados: agora acompanha a guerra dentro da guerra. Sobre tal circunstância, Karl Erik Schollhammer (2012, p.74) reflete sobre o documentário considerando que não devemos conflitar o gênero “pela relação entre realidade e ficção, nem pela relação do ‘realismo’ pela linguagem e no estilo adotado na filmagem, mas envolve necessariamente uma discussão mais detida sobre a forma elaborada de testemunho participativo”. Chegamos ao ponto em que o cinema não vai trazer

apenas a *impressão de realidade*, mas como *realidade participada*, pois, por conta de seu olhar embarcado, os profissionais responsáveis pelo filme passam a viver as experiências como testemunhos participativos daqueles indivíduos.

Outro ponto extremo da experiência do cinema com a guerra está bem perto de nós, pois encontramos em tempo real as imagens das guerras, dessa vez não sendo, porém, meras gravações: temos ao vivo os “filmes de guerra”, transmitidos diretamente dos fronts de batalha em tempo real pelos telejornais em plantões e edições especiais, tudo em altíssima definição (*High-definition* HD). As fagulhas iluminadas das noites de conflito iluminam os céus, que mesmo distantes das zonas de conflito traçam uma imagem tragicamente bela e absurdamente clara.

Ao longo dos tempos, o documentário, que objetivava apenas gravar o cotidiano e apresentar ao público fazendo com que o cinema fosse as “pontes entre os acontecimentos reais (uma guerra, a coroação de um czar etc.) e o público que aguardava ansiosamente pelos filmes de atualidade” (TOMAIM, 2008, p. 45), passa a ser uma espécie de *anamnese*³⁴ da própria arte cinematográfica, com o desejo de negar a história do cinema e/ou negar a própria técnica cinematográfica, pois o cinema clássico, ficcional ou documental, passa a privilegiar “a narrativa de grandes acontecimentos sustentados por personagens exemplares, heróis civilizadores, portadores de visões totalizantes do mundo lançadas como verdades universais.” (TEIXERA, 2006, p. 256)

O privilégio desses olhares totalizantes desenvolvidos pelo cinema em geral, particulariza o documentário, pois assim como a história versa pela historicidade das coisas e dos seres, o documentário também passa a versar por uma historicidade dos documentos, negando e reformulando o próprio modo de ver, ler e entender a sociedade. Não que isso seja impossível em narrativas cinematográficas ficcionais, mas tais recursos de veracidade serão pouco produtivos na ficção, normalmente estando aproximados de uma forma cinematográfica engajada em alguma luta, ideologia e/ou posição política que continuamente será chamada de minoria. Algo bastante interessante, pois quando nos pomos a pensar sobre esse rótulo de minorias vemos que encontramos na verdade um conjunto de

³⁴ Utilizamos o conceito *anamnese* por compreender que o procedimento de reminiscência de sua história é fundamental para compreendermos que a arte cinematográfica documental reconstrói sua história por meio da negação de suas memórias. Nesse sentido, o *documentário anamnésico* é compreendido como aquele responsável pela revisão da forma ou da técnica cinematográfica. Destacamos produções de diretores como Godard, Debord e Eisenstein.

obras as quais tratam das desigualdades e das injustiças sobre grupos muito expressivos numericamente, representantes da grande maioria da população (negros, pobres, favelados, mulheres, etc.).

Sabemos que essa condição minoritária não tem relação com quantidade de indivíduos, mas com o poder que essas categorias possuem no estafe político, econômico e cultural. O documentário acaba por tomar esses grupos como tema de suas obras com mais produtividade do que o cinema ficcional, fazendo com que a reflexão sobre a realidade seja perseguida bem mais pelos documentaristas. Sem querer aprofundar o debate na dicotomia ficção e documentário, Jacques Rancière nos chama atenção para o fato de que tal dicotomia deve ser entendida apenas a partir de importantes diferenças, já que:

Um filme “documentário” não é o oposto de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens saídas da realidade cotidiana ou de documentos de arquivos sobre acontecimentos confirmados, em vez de empregar atores para interpretar uma história inventada. Ele não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é, para ele, um efeito a se produzir, mas um dado a compreender. O filme documentário, portanto, pode isolar o trabalho artístico da ficção dissociando-o daquilo que a ele facilmente se identifica: a produção imaginária de verossimilhança e de efeitos do real. Ele pode levar o trabalho artístico a sua essência: uma maneira de decupar uma história em sequências ou de editar histórias, de ligar e separar as vozes e os corpos, os sons e as imagens, de esticar ou comprimir tempos. (RANCIÈRE, 2010, p. 180)

As diferenças entre os dois gêneros são bastante evidentes, mesmo assim documentário e ficção costumeiramente se entrelaçam, como destaca Jean Claude Bernardet (2006, p. 136) ao afirmar que o cinema ficcional tem em sua origem a atividade documental, pois “até aproximadamente 1915 os filmes eram bem mais curtos e no fim do século nem contavam estórias”. Eram o que hoje chamamos de documentário marcados pela necessidade de apresentar cenas que apesar de costumeiras nunca antes tinham sido transportadas de seus espaços originais, como a guerra, a locomotiva chegando, o passeio ao ar livre, entre outros. De outro modo, temos documentários os quais se utilizam de atores para reproduzir cenas, contar outras versões, sem que elas estejam no âmbito da ficção.

Nem sempre seria fácil filmar espaços como a guerra, o mar, o céu, as montanhas etc. Por isso, o cinema precisou se modificar deixando um pouco de lado a cena *in loco* para se dedicar à técnica da reconstituição, a qual viria dar “uma resposta rápida e fácil às dificuldades de se ter acesso aos fatos reais ou à censura

de autoridades” (TOMAIM, 2008, p. 45). Esta foi a forma mais produtiva de se chegar à ficcionalidade, pois com a reconstituição teríamos uma visão mais clara do relato dos acontecimentos, sem falar na possibilidade de ampliar a força do filme enquanto espetáculo. De certo modo, temos além da demarcação de espaço do cinema de não ficção preocupado com a reconstituição, a emergência de filmes ficcionais baseados em histórias reais, mas sem a preocupação documental.

Por isso, o cinema documental privilegia muito mais a historicidade que o cinema ficcional. Entretanto, sabemos que existem ficções classificadas como exceções por irem à busca de uma reescrita da história, principalmente quando são baseadas em histórias reais. Já o documentário apresenta a historicidade como tônica, como destaca Bill Nichols em *Introdução ao documentário*,

Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (2005, p. 47)

Uma das particularidades destacadas por Nichols é o fato de termos com o documentário a possibilidade de ter contato com uma leitura do mundo e da história bem diferente daquela conhecida habitualmente, o que faz com que o cinema documental tenha um papel modificador das percepções sobre a realidade, pelo menos na maioria das vezes.

Assim seria possível perguntar se o documentário nasceria do cinema ou o cinema nasceria do documentário? Certamente uma única resposta não seria possível, pela própria natureza volátil da imagem. Quando pensamos nas origens do cinema vamos imediatamente ao encontro da busca por movimentar as imagens constitutivas de um documento fotográfico e provar que o cinematógrafo é capaz de transformar imagens isoladas e sequencializadas em imagem-movimento, ou filme, como será popularmente conhecido o cinema.

Gilles Deleuze reflete sobre a natureza da relação entre a imagem e o movimento, considerando que em suma “o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato” (1983, p. 5). Tal abstração peculiar ao cinema denota o espaço de sensibilidade do cinegrafista e/ou do diretor, o qual manipula essas imagens em prol de seu recorte visual, na medida em que as imagens refletem não só aquilo que um

ou outro deseja representar. Há uma complexa ligação de significações para a compreensão dessa imagem e da narrativa nela imbuída. Nesse sentido, Giorgio Agamben ao analisar o cinema de Guy Debord apresenta-nos sua percepção sobre a diferença do papel do cinema em relação a outras mídias e os reflexos dessa imagem. Sua reflexão demarca o trabalho com a imagem. Desse modo

On comprend alors pourquoi un travail avec des images peut avoir une telle importance historique et messianique, parce que c'est une façon de projeter la puissance et la possibilité vers ce qui est impossible par définition, vers le passé. Le cinéma fait donc le contraire de ce que font les médias. Les médias nous donnent toujours le fait, ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, ils nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant. Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment.³⁵ (AGAMBEN, 1998, pp. 70-71)

Do outro lado temos o cinema com a boa memória, aquela responsável por refletir sobre uma realidade e traçar novas possibilidades para as historiografias. Assim, o cinema, em especial o documentário, busca no cotidiano das pessoas as quais quase nunca são ouvidas pela história para construir sua leitura dos fatos. Nesse sentido o cinema documentário, essa outra forma de registro de imagens, tenciona os saberes sobre o fato e provoca a reflexão sobre as certezas. É justamente a abordagem mais ampla e conflituosa gerada pela técnica cinematográfica que fará o cinema estar, ao mesmo tempo, longe e perto da verdade dos fatos e promover a compreensão da relação do filme com o testemunho, por isso saímos da instância do cinema documentário e passamos a perceber a incursão da ideia de testemunho, tanto no cinema em geral, quanto no documentário. Daí a criação das categorias *cinema testemunho* e *documentário testemunhal*.

O que chamamos aqui de *cinema testemunho* relaciona-se à técnica aplicada ao Cinema Novo e que passa a revigorar uma forma completamente resistente de construção cinematográfica marcada pela recuperação testemunhal das realidades nacionais como se fossem filmes-arquivo, tal qual destaca Maria Luiza Rodrigues Souza em sua tese de doutorado. Para ela “é também um filme-

³⁵ Tradução livre: compreendemos então porque o trabalho com imagens pode ter importância tanto histórica quanto messiânica, pois é uma maneira de projetar o poder e a possibilidade do que é impossível, por definição, para o passado. O cinema faz então o contrário do que fazem as mídias. As mídias nos dão sempre o fato, aquilo que foi, sem a sua possibilidade, sem o seu poder, então eles nos dão um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias adoram o cidadão indignado, mas impotente. O mesmo se dá com o telejornal. Essa é a má memória, aquela que produz o homem do ressentimento.

arquivo que trabalha a partir de testemunhos e, assim, procura reconstruir a vida cotidiana” (2007, p. 88). A noção de filme-arquivo de Souza está tematicamente fincada em filmes que recuperam a matéria histórica da ditadura. No caso dos filmes até aqui analisados o conceito não consegue dar conta das especificidades dos mesmos; por isso optamos por chamá-los de *cinema testemunho* e não de filme-arquivo. Apesar dos filmes serem ficcionais, não têm como não os percebermos mastigados pela técnica documental a qual envolve todos os filmes, ou seja, pela encenação dos costumes, seja pela recriação de festas e elementos da cultura popular, seja pela forte descrição de cenários naturais e mazelas sociais.

Essa recuperação da realidade social e política que cerca o cotidiano da sociedade brasileira revela a atmosfera do *cinema testemunho* que para nós se encontra expressa a partir da primeira fase do Cinema Novo, quando o cinema busca olhar para o interior do Brasil e denunciar, mesmo passados anos de instauração da República, as relações sociais e políticas as quais continuam seguindo velhas políticas oligárquicas baseadas nos coronelismos. Apesar de encontrarmos inúmeras obras na literatura, na pintura e na música, que denunciaram essa realidade no início do século XX, as estruturas parecem tão perenes ao ponto de tais filmes nos mostrarem que a realidade sofrida pelas populações, longe das grandes cidades e dos dramas urbanos, continua presente na sociedade e pode ser expressa pelos indivíduos que ainda sofrem com os desmandos e o autoritarismo de governos e governantes das terras do interior do Brasil.

Pensar essas duas categorias dentro do cinema e do documentário é pensá-los como a própria ideia da experimentação em cinema. Isso por encararmos o *cinema testemunho* e o *documentário testemunhal* como espaços de questionamento da ação cinematográfica. Ao propormos a tipologia *cinema testemunho* tomamos a perspectiva de filme relatar os costumes e o cotidiano de uma comunidade, resgatando processos sociais e culturais pouco conhecidos do público geral, trazendo consigo, mesmo sendo um filme de ficção, as marcas documentais daquela sociedade, pois recupera por meio de testemunhos visuais daquelas comunidades o valor de sua cultura, gerando essa reflexão sobre a cultura, a política e a sociedade.

Já apresentamos, de forma sucinta, um levantamento crítico de alguns filmes produzidos nas décadas de 60 e 70 no Brasil, portadores em suas propostas

cinematográficas de interessantes formas de resistência ao autoritarismo e reverberam em suas propostas o que aqui chamamos de *cinema testemunho*.

3.2.1 O documentário testemunhal e os tempos sombrios

O documentário coloca os próprios vivenciadores de determinada realidade narrando suas impressões e experiências muitas vezes de forma contraditória ao tema da produção, mas contribuindo como exemplo da complexidade da realidade abordada, permitindo ao espectador suas próprias conclusões. (ALTAFANI, 1999, p. 2)

No Brasil, a ditadura civil-militar de 1964 foi demarcada pela fixação em limar os sonhos de transformação da cinematografia brasileira, como destaca Carlos Diegues³⁶: “a gente queria transformar a história do cinema, mudar a história do Brasil, mudar a história do planeta. Com a ditadura militar a gente viu que isso era impossível” (BARBEDO, 2011, p. 44). Isso porque os anos 60 foram determinantes para a cinematografia, em especial para o documentário, que segundo Gustavo Soranz Gonçalves:

no moderno documentário brasileiro surgido nos anos 60, a temática exótica das florestas e seus povos dá lugar a uma temática que busca refletir sobre o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social. Surgem alguns filmes que irão antecipar questões estéticas caras à formação do movimento do cinema novo. (2006, p. 82)

Gonçalves se refere a filmes como *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, os quais partem do cotidiano de trabalhadores de culturas tradicionais para documentar seus paradoxos. No primeiro filme, Saraceni e Carneiro tomam a vida dos moradores de uma vila de pescadores de Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, como motivo para pôr em debate o conflito entre a cultura tradicional da pesca e a implantação da indústria com sua consequente modificação na economia e da cultura da região. A narração do filme, por conta de Ítalo Rossi, descreve o conflito moderno, ainda no segundo minuto de projeção.

Quando ouvimos em voz over “No Arraial do Cabo, ausentes da civilização, os pescadores vivem primitivamente subordinados à lei que eles próprios criaram” (SARACENI & CARNEIRO, 1959, 01’41” – 01’49), identificamos no discurso

³⁶ Entrevista concedida à Mariana Barbedo, publicada em 2011, na revista Projeto História, nº 43.

do narrador uma preocupação em apresentar um cenário primitivo original, que contrastará com as mudanças trazidas pela modernidade, a fábrica, a “civilização”, que aos poucos se instala. Neste filme os códigos, os costumes e as relações entre pescadores e o mar ensaiam o processo demorado e paciente da pesca de arrasto, cada um com uma função determinada. Descrever o processo produtivo “primitivo” daquela comunidade fomenta a reflexão sobre o valor dos produtos e das pessoas. A divisão do trabalho e o processo produtivo serão relatados da seguinte maneira: a) identificar o cardume e avisar aos pescadores; b) direcionar os barcos; c) lançar a rede e puxar o arrasto; d) matar, lavar e limpar o peixe; e) salgar e armazenar. A divisão do trabalho, como uma linha de montagem humana, propõe dicotomias entre seus atores: o pescador e a indústria; o pescador e o peixe; o pescador e a pescadora; o pescador e o operário. Esta última dicotomia encerra o filme trazendo o boteco como local de agregação e a demarcação do fim interminável do conflito. A convivência dos trabalhadores será mote para a resistência de um pescador que discursa o desejo de liberdade diante da invasão de sua terra pelas máquinas.

O segundo filme narra a construção e a história da criação do Quilombo da Talhada, no sertão da Paraíba, seu processo de constituição e a atual conjuntura econômica. Diferentemente do filme de Saraceni & Carneiro, *Aruanda*, como o próprio título aponta é a busca por uma terra que garanta a sobrevivência e o sustento, que no sertão é sinônimo de água. Desse modo Zé Bento e sua família vagam em busca de um chão e principalmente de um açude que possam garantir seu sustento. Na primeira parte do filme, o diretor optou por fazer uma reconstituição encenada dessa busca por sua *Aruanda*. Em busca de caracterizar a condição desumana em que a família vive, temos a utilização da nudez do filho caçula, como marca da miséria, que nos parece um tanto exagerada, pois passa a impressão de profundo desleixo dos pais em relação ao menino, o que acreditamos não ser o caso, nem mesmo uma marca cultural, a qual normalmente vemos no cotidiano de comunidades pobres, normalmente fixadas em uma terra e não à procura dela. Neste caso a criança irá caminhar não se sabe por quanto tempo, em situações de frio e calor. Apesar de o filme iniciar com a história da família de Zé Bento e todo seu empenho em construir sua casa, roça e morada, a figura masculina fica em segundo plano, pois *Aruanda* conta a história de sobrevivência da cultura oleira, marcado pelo cotidiano feminino do processo produtivo da cerâmica, desde a captura da argila, o

preparo, o molde das peças e a queima, passando para o transporte e a venda da cerâmica na feira, tudo realizado pelas mulheres do quilombo.

Esses documentários são os primeiros sinais de vida do documentário brasileiro, um ponto de partida não só para o documentário nacional, mas para toda a cinematografia vindoura. Isso porque eles discutem a situação do homem brasileiro ante o estado de vida nua, um dos conflitos fundamentais debatidos pelo Cinema Novo, que reverberará em boa parte da cinematografia dos anos 60 e 70 do século passado.

A conjuntura política do Brasil no período, marcada pela perseguição a artistas e cineastas e a censura aos filmes que poderia ser feita antes, durante e até depois das gravações e lançamento das películas, deveriam estagnar o mercado do cinema, mas nos pareceu o contrário, motivando a realização de inúmeros filmes, os quais voltam o olhar para o interior do país, na busca da valorização das questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular. Essas formas de manifestações, as quais até então tinham pouco espaço na produção em cinema, tornar-se-ão produtivas, principalmente com a emergência do documentário.

A técnica documental passa a explorar o recurso do som direto e ganha inúmeros adeptos. Um dos primeiros filmes que usará esta técnica em sua narrativa foi *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, importante espaço de debate do preconceito na cidade e no campo em relação ao analfabetismo. O filme de Hirszman põe em evidência os problemas decorrentes da falta de formação educacional e política, não apenas entre os não letrados, mas principalmente entre os letrados. Ainda neste ano temos o filme de Paulo César Saraceni, *Integração Racial* (1964), e no ano seguinte *O Circo* (1965), de Arnaldo Jabor, quando artistas de circo são confrontados com a realidade cultural dos anos 60, que aos poucos tira o público da grande tenda e produz uma sensação de decadência da arte circense que aconteceria alguns anos depois. Esses filmes ganham destaque por terem sido realizados com apoio do cinema-direto. Neste mesmo período temos uma experiência cinematográfica batizada de Caravana Farkas, do produtor Thomas Farkas. São quatro filmes que percorrem o interior do Brasil documentando suas manifestações mais populares, num esquema sistemático e coletivo de produção. São eles: *Memória do Cangaço* (1964), de Paulo Gil Soares; *Viramundo* (1965), de

Geraldo Sarno; *Nossa Escola de Samba* (1965), do argentino Manuel Horácio Gimenez; e *Subterrâneos do Futebol* (1965), de Maurice Capovilla.

De certo modo temos dois projetos complementares. O primeiro encampa um dos problemas sociais mais representativos descritos na arte brasileira do século XX, o drama do homem nordestino. Sobre essa temática temos *Memória do Cangaço* como representação produtiva da necessidade de repensar os mitos construídos sobre o cangaço, destacando de um lado o olhar acadêmico de um médico estudioso do cangaço, mas ao mesmo tempo representante do discurso das elites nordestinas e a população que viveu o período, ora nas ações do cangaço, ora no combate a ele. Outro filme desse grupo é *Viramundo*, película que inicia no documentário os reflexos da migração nordestina no cotidiano das grandes cidades do Sudeste. O conflito instaurado no filme está posto na estação de trem onde desembarcam os sonhos e os pesadelos do povo que sai do Nordeste em busca do mar, como pretendido pelo protagonista de *Deus e o diabo na terra do sol*. A busca por vencer na metrópole sudestina e se encontrar com o inominável mundo capitalista.

O segundo grupo apresenta outra instância do conflito humano no Brasil e trata de debater as agruras dos sonhos e das paixões nacionais. Temos aplacados o samba e o futebol, que serão apresentados como os espaços conflituosos da consagração e da decadência. Tanto em *Nossa Escola de Samba* quanto em *Subterrâneos do Futebol* encontramos o saliente discurso da cegueira sobre a realidade que circunda o cotidiano das comunidades do samba e do futebol.

Apesar de termos dois grupos distintos de produções, na Caravana Farkas encontramos um fio condutor entre os filmes. Falamos da fome e da miséria da qual os conglomerados pobres brasileiros buscam driblar: negros, nordestinos, operários. Migrantes de corpo ou de alma, oriundos de vários cantos do Brasil, iludidos com o sonho de progresso nas grandes cidades, por isso indo à busca de trabalho, reconhecimento e riqueza.

Geraldo Sarno, em *Viramundo*, inicia seu filme com uma das telas mais antológicas da pintura moderna brasileira, *Retirantes*, de Cândido Portinari, que representa perfeitamente a tônica do filme e do projeto de Farkas, pois durante a ditadura brasileira não temos como reverberar o discurso oficial da ordem e do desenvolvimento. Perguntamo-nos por que a tela de Portinari continua tão atual vinte anos depois. A resposta é simples: apesar do movimento modernista já ter

denunciado as agruras vividas pelo sertanejo, nada foi feito para que essa realidade de “vida nua” fosse alterada, pelo contrário, observamos um aprofundamento desses problemas.

Por essas e outras questões analisamos o cinema como detentor de grande importância durante a ditadura civil-militar brasileira, pois será responsável por trazer as imagens estandardizadas nos romances de 30 e nas salas de exposição do modernismo brasileiro para mais próximo de nós, como será trazido pelo cinema testemunho, como os filmes de ficção do Cinema Novo, por exemplo, os quais apesar de serem ficcionais são marcados pelo cenário e os conflitos que persistem, mas de certo modo estavam distantes das grandes cidades por serem então coisas típicas do interior do Brasil.



Retirantes, 1944

Cândido Portinari, Óleo sobre tela.

Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=438

A partir dessa experiência, o produtor continua a desenvolver filmes com esse formato e a Caravana Farkas produz dezenove documentários de curtas-metragens, entre 1969 e 1971, em uma série denominada *A Condição Brasileira*, predominantemente no estilo direto e que reverbera o discurso de instalação da vida nua como encontrada na tela de Portinari e nos filmes aqui comentados. A maior parte desses documentários ficou a cargo de Paulo Gil Soares e Geraldo Sarno.

O poder devastador do golpe de 31 de março de 1964 fez com que Eduardo Coutinho iniciasse, em 1964, as filmagens do documentário *Cabra Marcado para Morrer*, mas não o concluisse nesse ano. Aliás, precisaram ter passado os vinte anos de ditadura para o filme ser concluído. Interrompido pelo governo militar logo após o golpe, tornou-se um marco do documentarismo brasileiro por conta da resistência e da persistência em documentar o autoritarismo contra os trabalhadores

e líderes das ligas camponesas. O filme inicialmente seria uma recriação da história do líder camponês João Pedro Teixeira, criador e articulador da Liga de Sapé, a maior do Nordeste com mais de sete mil sócios. Mas por conta da proibição do filme e do “sumiço” da viúva do camponês assassinado, Elizabete Teixeira, que mudou de nome para Marta Maria da Costa, o filme passa a reconstituir a vida dos camponeses do assentamento da Galileia, onde foram rodadas suas primeiras imagens. Durante o processo de reconstituição Eduardo Coutinho identificou que não foi só Elizabete que havia mudado de nome, para fugir da perseguição e do estigma de membro da liga camponesa, como é o caso de Braz, o qual fugiu de Galileia em 1964 e passou a ser chamado de João. Mas o filme se dedicou a tomar o testemunho de Elizabete, que conta sua vida com João Pedro Teixeira desde quando se conheceram, passando pelas situações de opressão e prisão até o momento de sua morte. O filme conta como a ditadura promoveu importante transformação no cotidiano daqueles camponeses. Uma particularidade dessa película é o fato de identificarmos, desde sua concepção, a busca por uma técnica que encena a vida de João Pedro e de sua família mesclada ao cotidiano dos moradores. Cria um filme *sui generis* na forma, pois usa não atores para recriar a história e reconta a história de vida pelo testemunho, mesmo desconfiado, dos sobreviventes do passado no presente. Quando Eduardo Coutinho fixa sua narrativa na sobrevivência de Elizabete Teixeira, ele acentua a autorreflexão do filme que será a grande responsável por denunciar a ditadura. Além disso, o formato de documentário que reúne a técnica documental e o testemunho de sobreviventes pode ser compreendido como documentário testemunhal.

A censura contra os documentários e a proibição da continuidade das filmagens não pararam por aí: em 1966, João Batista de Andrade realiza *Liberdade de Imprensa*, que será apreendido pelo Exército em 1968 após duas exibições só se tornando conhecido praticamente vinte anos depois. Outro caso é o filme *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho. O longa-metragem foi realizado em três etapas: a primeira, em 1966, interrompida pela chuva; a segunda, em 1967, finalizando a fase anterior e a terceira em 1970, ano de conclusão do filme. Em 1971, o documentário é vetado sem sugestão de cortes, ficando censurado até 1979.

Liberdade de Imprensa foi um corte seco contra a hipocrisia sobre a isenção da imprensa e a denúncia de como a mídia brasileira foi duramente censurada pela ditadura civil-militar, principalmente após a promulgação da lei 5.250,

de 09 de fevereiro de 1967, vulgarmente conhecida como a lei de imprensa, que contraditoriamente no seu artigo primeiro considera que “é livre a manifestação do pensamento, a procura, o recebimento e a difusão de informações ou ideia, por qualquer meio, e sem dependência de censura” (BRASIL, 09/02/1967)³⁷. Mas a liberdade de imprensa possui limites chamados na lei de “abusos” e algumas especificidades expressas no inciso segundo deste mesmo artigo, quando lemos que

O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida. (BRASIL, 1967, p. 1)

O estado de sítio será legitimado com o Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. O filme tenta mostrar como é inconcebível a instalação dessa lei contra “uma das dez melhores imprensas do mundo, haja visto que muitos jornais do Brasil são considerados em outras partes do mundo como um dos dez melhores jornais que existem” (ANDRADE, 1966, 0’55” – 1’07”). De outro lado o documentário destaca como o capital estrangeiro, liderado pelas multinacionais do petróleo, detinha grande poder junto ao governo brasileiro. Entretanto, o filme de João Batista de Andrade não deixa de lado o debate sobre os problemas sociais da população pobre, tanto que põe como personagem central do filme um vendedor de jornais e revistas, considerado a ponta mais frágil do mercado da comunicação.

Na primeira tomada de *Liberdade de Imprensa*, deparamo-nos com a apresentação do trabalhador, de sua família e das precárias condições de vida. O documentarista salienta as precárias condições de vida e moradia para contrastar com o cenário pomposo dos escritórios dos jornais. De certo modo, Andrade dedica parte do filme em mostrar o contraste entre três instâncias sociais bem demarcadas: o povo, a imprensa nacional e as multinacionais do petróleo.

Novamente o povo será tomado como mote para documentar o precário, pois é preciso gerar a reflexão na sociedade brasileira sobre sua realidade. Não dá para fechar os olhos e aceitar o discurso do “milagre econômico”. Com isso, na tentativa de repercutir nos movimentos sociais e mostrar o povo, a vida precária e o sentimento de incerteza por conta dos problemas sociais e políticos nacionais,

³⁷ Disponível em meio virtual em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm

surgem filmes como *A Opinião Pública*, 1966, de Arnaldo Jabor, que trata do olhar da classe média sobre o Brasil. Vemos na narração de Fernando Garcia o discurso de conformismo e alienação, principalmente da juventude carioca. Notamos que o filme tenta confrontar o discurso oficial que mostra o jovem da classe média como o responsável pelos conflitos contra o Estado ditador. Em nenhum momento em *A Opinião Pública* encontramos acusações diretas ao regime. Pelo contrário, ele segue a chave de outros filmes aqui analisados, em que a estratégia de crítica é composta pela demonstração das mazelas sociais, mas desta vez ligados à classe média. O diretor evidencia os problemas econômicos produzidos pela inflação, que estagna a economia e dificulta a ascensão social. Outro aspecto explorado no filme é o desalento pelo qual passam os jovens em relação à construção de um futuro promissor. Há uma reflexão sobre a impossibilidade de desenvolvimento, por isso o filme encerra com a ideia de que o místico e o religioso ganham grande importância entre a classe média exatamente por conta do clima de desalento. Destarte, o narrador conclui que “o misticismo é a solução final para a condição social incompreensível. A esperança é transposta para o outro mundo. A última das compensações”. (JABOR, 1966, 01:01’25”-01:01’39”) Algo destacado também por Jean-Claude Bernardet, no artigo *A voz do outro*: “frequente são os filmes dessa época que apresentam cenas de explosão mística em que deságuam a frustração, a opressão, a humilhação, a agressividade reprimida, a impotência” (BERNARDET, 2005, p. 298)

A juventude será seu foco, mas não de forma exclusiva, pois o roteiro precisa deixar claro que tratamos da classe média. Porém a maior parte das tomadas é referente a conversas entre jovens, entrevistas com eles e encenações sobre seus principais problemas. Neste campo identificamos como a rebeldia da juventude é questionada pelo fato de se limitar a alguns cabelos compridos e a paixão pelo *rock and roll*, figurados em ídolos da Jovem Guarda. Por isso,

geralmente se liga a juventude moderna com revolta. As notícias falam em tóxico, delinquência. Não vimos isso no jovem comum da classe média. Na maioria ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos e marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para ele o futuro é apenas um lugar onde vivem os adultos. (JABOR, 1966, 5’13” – 5’ 45”)

Certamente o filme de Jabor tenta ir contra a maré dos discursos oficiais, que acusam os jovens pela instabilidade social e política. De certo modo, temos em

A opinião pública a certeza de que não temos condições de realizar uma revolução capaz de derrubar a ditadura, pois o jovem “ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos” (Ibidem).

Outro diretor bastante produtivo é Leon Hirszman que discutirá a condição humana em diferentes estilos desde *Nelson Cavaquinho*, 1969, o qual mostra toda a precariedade em que vive um dos mais importantes nomes do samba carioca, associando sua música triste à condição da população negra moradora dos morros. Passando pelo modelo institucional tradicional de *Ecologia* (1973), questionador do uso desenfreado dos recursos naturais em nome do desenvolvimento tecnológico e a instauração da modernidade. Até nos depararmos com um instigante Hirszman de *Imagens do Inconsciente*, produzido entre 1983 e 1986, quando trata das obras e vidas de internos de uma instituição terapêutica, revolucionária no tratamento da esquizofrenia, na medida em que adota a terapia ocupacional e as artes visuais como instrumentos para a compreensão do mundo interior dos pacientes. A partir desse projeto houve a necessidade de criar o museu da imagem do inconsciente, que reúne as obras produzidas pelos internos, as quais de certo modo dão vazão ao mundo hermético do esquizofrênico e a percepção desses homens e mulheres sobre a sociedade em que vivem. Seu trabalho, seu passado e suas memórias revelam o complexo mundo da esquizofrenia, observada como uma metáfora do conflito entre a resistência e a opressão. Esses personagens encontravam função para as suas vidas, diante da crueldade dos hospitais psiquiátricos. Essa realidade só foi possível graças ao trabalho incessante de Nise da Silveira, médica psiquiatra, idealizadora do Museu da imagem do inconsciente em 1952, trabalho esse que ficou reconhecido pelo tratamento ligado ao desenvolvimento artístico e sensível dos pacientes, em busca de compreender melhor e mais profundamente o interior do esquizofrênico. Esse é o argumento do filme de Hirszman, no qual as obras falam por si e ao mesmo tempo humanizam a vida dos pacientes.

Nosso maior nome do Cinema Novo, Glauber Rocha, também realizou documentários com grande preciosismo tais quais os filmes de ficção por ele produzidos. Entre as produções mais representativas está o filme *Amazonas*, *Amazonas*, 1965, em que mantém seu estilo autoral, mesmo sendo contratado para o filme. Essa foi a sua primeira experiência com o filme em cores. Outro filme polêmico é o curta-metragem *Maranhão 66*, polêmico documentário responsável por fazer a cobertura da posse do governador eleito do Maranhão, José Sarney. O filme

articula o discurso oficial do governador com os contrastes da realidade maranhense. Novamente encontramos o documentário construído por meio de uma espécie de antidiscurso oficial, derrubando com imagens as falácias de ordem, progresso e riqueza renunciadas pela ditadura. O discurso de Sarney aproxima o homem ao estado de vida nua, como podemos acompanhar:

O Maranhão não suportava mais, nem queria, o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero, com as ruínas que não levam a lugar nenhum, se não ao estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso. (ROCHA, 1966, 3'37" – 04'09")

Apesar de uma denúncia da animalização dos homens realizada historicamente pelo Estado, o filme se propunha a ser uma propaganda positiva para o novo governador, pois indicaria a chegada de um messias que conseguiria tirar o Maranhão do estado de vida nua e barbárie. Entretanto, esse filme revela também o quanto a triste realidade daquela população e de muitas outras Brasil afora impediu a construção de um movimento que conseguisse trazer o povo para a luta, pois o desalento em relação à existência de um futuro estava instalado.

Mas é com *Di Cavalcanti*, em 1977, que Glauber realiza o seu projeto mais audacioso, pois transforma o polêmico registro do velório do pintor Di Cavalcanti³⁸ em uma estratégia revolucionária de narrativa a qual une a vida e obra de Di Cavalcanti e a vida que emana da morte, como analisa Jean Claude Bernardet quando considera que

Glauber faz da morte uma festa. A morte do amigo é um momento de vida exuberante, altamente erotizada, donde jorra o carnaval de uma vida. Através do morto, Glauber mergulha na sua vida. Profundamente chocante para quem a morte é um momento de silêncio, de sepulcro, para quem o morto deve ser reverenciado pela tristeza. Ao se opor à atitude que adotamos usualmente diante da morte, *Di* nos confronta com esta atitude (que consideramos inquestionável – quem não fica triste diante de um morto querido? – qualquer questionamento seria irreverente) e ao mesmo tempo nos abre para outras possibilidades de nos relacionarmos com a morte na nossa sociedade, de vivermos a morte de outra maneira. (BERNARDET, 2005, p. 301)

Apresentar uma perspectiva sobre a morte que não fosse a tristeza e a compaixão é considerado um sufrágio, mas a arte precisa fazer com que reflitamos sobre o que estamos vivendo. A sociedade nos anos setenta precisa refletir sobre a

³⁸ O filme de Glauber Rocha segue oficialmente proibido, pela família do pintor, de ser exibido em território nacional, mas encontra-se disponível em meio virtual no YouTube.

morte, principalmente quando ela representa uma necessidade de questionar o que faz um homem ser considerado vivo. O que representa a vida? Glauber, em *Di Cavalcanti* - o filme também titulado “Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratição, aquela pantera, foi sua companheira inseparável!” - uma citação direta do poema de Augusto dos Anjos, *Versos íntimos recomendo reorganizar essas linhas para restaurar o sentido do texto*:

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratição esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O Homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija! (DOS ANJOS, 2001, p. 61)

O cenário cáustico apresentado por Glauber lembra muito bem Augusto dos Anjos e o estado de decadência desenvolvido no final do século XIX. Glauber está distante do tempo de Augusto dos Anjos, mas reflete como se ainda estivesse lá, pois considera que a sociedade está morta, pois não compreende exatamente o que está ocorrendo. Parece que estamos amordaçados, sem perspectiva, estamos mais mortos do que Di Cavalcanti, que aparece no vídeo com um sorriso mordaz que destrói a tristeza pela morte e festeja a arte que resiste.



Cena de *Di Cavalcanti*, 1977.
Glauber Rocha

Arthur Omar se destacará com o longa-metragem *Triste trópico*, em 1974. Este é um filme bastante complexo, por ser construído de inúmeras experimentações, como as iniciadas por ele em filmes de curta-metragem produzidos anteriormente, questionando o gênero documental enquanto reprodução do real e utilizando uma linguagem experimental, fragmentada e ambígua.

Em 1975, Jorge Bodanzky e Orlando Senna realizam o filme *Iracema, uma Transa Amazônica*, no qual exploram os limites entre a ficção e o documentário. Assuntos relacionados à Floresta Amazônica e à região Norte do Brasil são recorrentes no trabalho da dupla, entre eles *O Terceiro Milênio*, de 1983, em que acompanham um político populista em campanha pelos rincões do Amazonas.

Sylvio Back utiliza constantemente material de arquivo para realizar seus filmes. Em *Revolução de 30*, de 1980, ele coleta material de dezenove documentários mudos e filmes de ficção dos anos 20 e 30 para compor de maneira didática quais foram os principais acontecimentos da Revolução de 30, do governo Vargas. Outro filme produzido por ele é *República Guarani*, em 1982. Nele o diretor reúne material iconográfico por meio de colagem, animação e trechos de filmes para traçar um panorama da república indígena construída a partir de um projeto da ordem dos jesuítas entre 1610 e 1767. A técnica de recuperação de material oficial fez com que os filmes de Back tivessem um contorno de discurso oficial, mas não encontramos nos filmes vários discursos que determinam a necessidade de mudarmos nossa percepção sobre nosso conhecimento prévio.

Com Sílvio Tendler não foi diferente, pois seus filmes também utilizam material de arquivo, técnica na qual é especialista. Dois longas-metragens se destacaram nesse período: *Os Anos JK, uma Trajetória Política*, trabalho de quatro anos de pesquisa 1976-1980, que se tornou um fenômeno de bilheteria, se levamos em consideração tratar-se de um documentário. Por último temos *Jango*, também resultado de uma extensa pesquisa de arquivo nos 1981-1984. Neste filme, temos outro presidente do Brasil, mas trata-se do outro lado da moeda: enquanto o primeiro representava o progresso, por isso se mostrando grande sucesso nos cinemas, o segundo era conhecido pela sua vinculação com o comunismo e as estreitas relações com a China de Mao Tsé Tung. Desse modo, o filme busca construir uma mudança de visão da sociedade sobre a figura de Jango, fomentando um reconhecimento da importância de Jango para as esquerdas brasileiras.

Com uma narrativa bastante inventiva contrapondo diversas referências imagéticas e sonoras orientadas por uma enfática locução em *voz off*, Sérgio Bianchi filma *Mato Eles?*, em 1982, filme que ironiza o discurso oficial indigenista e o papel da igreja na construção desse mesmo discurso, o qual no fundo revela o massacre vivido pelos povos indígenas Brasil afora.

O que nos chama atenção nas produções aqui apresentadas é o fato de encontrarmos uma necessidade de discutir a condição de vida da população e da sociedade brasileira e gerar a reflexão sobre os discursos impostos pelo Estado autoritário. Os vinte e um anos de ditadura civil-militar brasileira foram um prato cheio para o documentarismo. Tal qual a ficção, ele percorre um eixo alternativo de denúncia não das ações do governo ditatorial propriamente dito, mas das contradições do discurso do Estado brasileiro que considera a ditadura uma revolução, responsável por trazer a ordem e o progresso.

O último ano de ditadura ou o primeiro de democracia nos revela algumas produções bastante interessantes como é o caso de *Sônia Morta Viva* (1985), de Sergio Waisman e *A cor do seu destino* (1986), de Jorge Duran. O primeiro filme é um documentário que revela os detalhes da vida e principalmente da morte de Sônia Maria de Moraes Angel Jones, que foi morta pela ditadura em 1973, pouco tempo depois de ter retornado do exílio ao Brasil como Esmeralda Siqueira Aguiar, quando foi presa. O filme contrapõe a versão oficial do Estado sobre a morte da jovem, a qual afirma que segundo a polícia Esmeralda morreria em um tiroteio em São Paulo. Mas durante as investigações para realizar o filme, os pais de Sônia descobriram que ela foi sequestrada pelos policiais do DOI, levada para o Rio de Janeiro, onde foi severamente torturada e seviciada, posteriormente sendo trazida para São Paulo onde recebeu o tiro de misericórdia.

O segundo filme, de Jorge Duran, traça um importante trabalho de memória de brasileiros e chilenos, pois a película trata de uma família brasileira, formada por uma mãe brasileira e um pai chileno, que viveram os horrores do início da ditadura chilena e por conta disso mudam para o Brasil após a prisão de seu filho mais velho (Vitor) por envolvimento com a resistência ao governo de Augusto Pinochet. Paulo possui poucas lembranças as quais o atormentam, sentindo como se tivesse abandonado seu irmão. Seu drama se amplia com a chegada de Patrícia, sua prima, recém-chegada ao Brasil após ser solta pela ditadura. Com ela Paulo sente a necessidade de retornar ao Chile para se encontrar com o seu passado. A

partir de um olhar juvenil traumatizado pela infância, quando vivenciou os momentos de tensão vividos pela família no Chile, Paulo resolve fazer uma ação revolucionária no consulado chileno, atacando o cônsul com tinta vermelha e a lança também sobre o quadro de Pinochet. Tal ação lhe rendeu um tiro no ombro, fato que o concilia com a luta do irmão, pois agora ele também é um revolucionário como ele e a prima, concluindo seu aprendizado, chegando à redenção com o seu trauma.

IV – *PERFORMANCES*: RELEITURAS E REVISÕES

Para compreender como está sendo utilizado o conceito de *performance* neste trabalho, precisamos revisitar as bases etimológicas do vocábulo para depois relacionar *performance* ao cinema, mais especificamente ao documentário, que se desdobra na construção do *documentário performático* como categoria fundamental para compreender a constituição do gênero documental após o fim da ditadura civil-militar brasileira.

Mas sobre qual viés será utilizado o conceito de *performance*? Podíamos elencar aqui diversas proposições sobre tal conceito em diversas áreas, tais como a arte, a engenharia, a antropologia, a psicologia. Cada uma, a seu modo, expõe um significado para *performance*. Richard Schechner, em *Performance studies: an introduction*, define que a *performance* é parte do comportamento humano, responsável por fazer com que seja criada uma execução única a cada momento. Essa proposição se adequa perfeitamente aos objetos do presente estudo, os filmes. Tomaremos a proposição de Schechner sobre a cinematografia. Nela o crítico salienta a importância do público e/ou do espectador, pois a atualização da obra se dá exatamente na relação do filme com seu público:

Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada recepção faz com que cada ocasião seja diferente. Mesmo que cada 'coisa' seja exatamente a mesma, cada evento em que a 'coisa' participa é diferente. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo. (SCHECHNER, 2011, p.30)

O papel atribuído ao público por Schechner nos indica uma quebra do conceito tradicional de *performance* fixado no *performer* e na atividade performática, responsável por considerar que para a *performance* o tempo é o presente e a experiência com a arte é única. Schechner mantém em sua construção o tempo presente, mas para uma experiência performática do público/espectador/leitor (performante) da experiência artística. Desse modo obtemos outra forma de analisar a *performance*, tomando a experiência recepional do público/espectador/leitor (performante). Desse modo, a arte da *performance* admite a reprodutividade técnica e aceita o vídeo e a fotografia como *arte performática*. Tomamos essa posição de Schechner, pelo fato de encontrarmos na etimologia desse vocábulo a justificativa para tal uso. Esta perspectiva será desenvolvida por Schechner no intuito de dar conta não só da complexidade do evento performático, mas também da

particularidade contemporânea do vídeo. Sem dúvida, há um avanço em relação ao conceito de *performance art* na medida em que não exclui as possibilidades de relacionamento entre a *performance* a imagens fixadas, como a fotografia e o vídeo. Quando analisamos a realizações de performances, torna-se cabível pensarmos dessa maneira, pois tem sido cada vez mais frequente o registro dos eventos performáticos em mídias como a fotografia e o vídeo. O salto proporcionado por esta “autorização” do registro como parte do processo da criação performática amplia significativamente o uso do termo *performance*, porque a natureza cultural da *performance*, muito anterior às vanguardas, será responsável por redefinir a arte e a transformar em uma prática a extrapolar as fronteiras da *performance art*, como ela tem sido compreendida tradicionalmente. Quando falamos em prática nos aproximamos cada vez mais do modelo de *performance* pensado por Richard Schechner, para ele:

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada *performance* é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. (SCHECHNER, 2011, p.30)

Tomemos a etimologia de *performance*. De origem latina, o vocábulo é formado pelo prefixo *per* + o radical *form* + e o sufixo *ance*. Se tomarmos o prefixo *per*, temos segundo o dicionário Houaiss (2009) a noção de “através de; por entre; por intermédio de; por meio de; por causa de; em nome de”. Nas leituras mais comuns dessa preposição, encontramos a composição com substantivos, o que gera uma noção de movimento de travessia, duração ou continuidade; movimento de início e fim; conclusão ou complementação; movimentos múltiplos; desvio, morte, destruição; reforço à intensidade. Quando associamos *per* ao radical *form*, temos *per-forma(ae)*, quando *-form* pode ser compreendido segundo Houaiss como “antepositivo, do lat. *forma, ae*, forma, figura exterior, aparência, formato” ou ainda “*formitas, átis* 'forma'; *formo,as,ávi,átum,áre*; 'formar, dar forma”. Concorrente a ele temos o verbete inglês *perform*, que segundo o dicionário Collins significa “(carry out) realizar, fazer; (concert, etc.) executar; (piece of music) interpretar (...); (theatre) representar; (tech) funcionar; - *ance* n (of task) cumprimento, realização; (of artist, of player, etc.) atuação (...); (of car, engine of function) desempenho (...)”. As

proposições do verbete em inglês remetem ao ato em si de realizar ou com o sufixo *-ance* teríamos a noção de “cumprimento, realização”, mas quando a terminação se liga às artes temos atuação. Entretanto, quando percorremos o uso nas artes de maneira mais contemporânea temos quase sempre o uso do termo *desempenho*, como representativo do que seria o verbete *performance*, mas tal acepção estaria associada também ao funcionamento de uma máquina, como um carro, uma engrenagem, o que poderia tornar o conceito um tanto mecânico e objetivo demais. O sufixo *-ance* no dictionary.com é apresentado como de uso destinado a formar substantivos ou adjetivos, pois sua função é “indicating an action, state or condition, or quality: hindrance; tenancy; resemblance”. Podemos então mesclar a origem latina de *per-forma*, *ae* para ter “através de uma forma” e o uso do sufixo *-ance* para assim ter de “realizar através de uma forma particular” ou de “desenvolver uma arte de forma particular”. Na esteira das definições certamente não chegaremos a uma única hipótese que possa dar conta da complexidade do verbete *performance*, mas acreditamos que a particularidade e não o desempenho seria a melhor forma de compreender o conceito de *performance*.

A particularidade presente no ato *performático* faz com que deixemos de lado o desempenho e a noção de valor do que foi bom ou que foi ruim e elevamos nosso olhar para compreender que cada *performance*, tomando a etimologia do verbete, está bem mais relacionada com a complexidade do evento e seus múltiplos usos e olhares.

É um desafio pensar em *performance* sem incluir de algum modo o público, pois quando o artista produz uma arte performática e a registra na forma de fotografia, vídeo, som, só será possível pensar a *performance* diante da interação e da relação do público para com a obra, que mesmo sendo a mesma reproduzida tecnicamente em vários lugares do mundo teremos experiências completamente diferentes, por isso havendo *performances* únicas a cada exposição. Para muitos, essa experiência diante de um subproduto da *performance* (fotografia, vídeo, som) não seria considerado *performance*, pelo fato de não se tornar mais um evento único, como destaca Maria Beatriz de Medeiros, em seu artigo *Bordas rarefeitas da linguagem artística: performance e suas possibilidades em meios tecnológicos*, quando reflete sobre o conceito de *performance*, considerando a necessidade de sua única execução, pois “*performance* é somente vida no presente. *Performance*

não pode ser salva, gravada ou documentada. Torna-se ela mesma através do desaparecimento” (Peggy Phelan apud Medeiros, 2012, p.1).

Medeiros impõe limite à *performance* enclausurando ao evento irreproduzível, uma verdadeira crítica à reprodutibilidade técnica. Posto assim, a arte performática, como propõe Medeiros, não poderia estar nos museus, não poderia fixar-se, seria fluida como é a experiência humana, como a memória, como o trauma, irrepresentável, irrecuperável. Nessa chave não haveria espaço para o deleite da arte, pois a experiência de arte sai dos museus e vai ao público, porém o público escolhido teria uma única chance de viver a experiência artística, que só pode ser reproduzida a partir do testemunho dos *performers*, já que a obra performática se esvai com a experiência.

Esse desaparecimento proposto por Medeiros de outro modo nos remete às relações auráticas pensadas por Walter Benjamin quando analisa a arte no tempo da reprodutibilidade técnica. Para compreender melhor essa relação tomamos a proposição de Benjamin sobre a destruição da aura e a aplicamos aos meios performáticos. Para Walter Benjamin, existem mudanças consideráveis na forma de percepção das experiências humanas que levam o homem a tomar para si as experiências como únicas. Para Benjamin aura é

Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso em uma tarde de verão uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

A aura é a experiência e a reprodutibilidade técnica vai, pouco a pouco, trazendo a experiência *in loco* aos espaços coletivos. De certa forma a experiência aurática descrita por Benjamin pode ser compreendida como uma experiência performática, por isso, da mesma forma que o instante de execução será importante para a *performance*, no caso da aura das coisas e da arte, é preciso estar presente junto ao objeto de deleite e contemplação para que tenhamos a *performance*. Mas ao contrário do que acontece com as experiências que ficam fixadas na memória, a imagem das montanhas e do galho se transformam. Essa transformação também é performática, pois a experiência de outros espectadores dessa paisagem será diferente, mesmo que tenhamos dois ou mais espectadores diante de uma mesma paisagem, a recepção e a memória de cada um será única, tão somente pelo fato de

serem diferentes. A *performance* da experiência estética está atrelada ao olhar e à experiência histórica de cada indivíduo. Desse modo podemos dizer que na *performance* nos deparamos com duas formas de expressão aurática: a primeira está ligada ao momento de execução da *performance* e a segunda se refere ao momento em que a memória dessa experiência se fixa, fazendo com que para cada um aconteça de forma singular, única.

O ato performático se aproxima da noção dadaísta de *performance*, quando considera a necessidade de realizá-la em lugar aberto e ao vivo, mas isso pouco tem ligação com sua etimologia. Entretanto, nos chama atenção por direcionar nosso olhar para compreender o que ocorre com a arte no século XX. Temos uma arte, como aponta Walter Benjamin (1994), preocupada com a “destruição da aura”. Seu argumento reproduz um drama social que vive o início do século passado: a industrialização da arte. Por conta do início da revolução tecnocientífica, são criadas novas tecnologias que tomam conta da produção artística e fazem com que a sociedade seja gerida pela reprodutibilidade técnica. Ao mesmo tempo em que a reprodutibilidade será alvo de severas críticas ela produzirá um efeito bastante interessante na medida em que inaugura um novo modelo de arte pensada agora para chegar às massas, já que a produção artística precisa sair dos museus e de sua condição aurática para ganhar as ruas e chegar mais próximo das pessoas. Entretanto, essa arte acaba por se tornar, mesmo próxima, distante do público, pois sair dos museus e dos espaços fechados não foi suficiente para uma democratização do acesso a ela, nem mesmo a destruição da aura, porque quando a arte sai de seus muros ela acaba por fixar tal aura em outros espaços artísticos. Com isso entendemos que Benjamin nos mostra como a aura, mesmo perdendo seu poder diante do questionamento sobre o que seria o original e a cópia, faz-nos pensar sobre a instabilidade que ela tem em uma arte que se sustenta apenas por conta da reprodução. Ao pensar dessa maneira, deparamo-nos com outra forma de constituição de aura não mais instalada na concepção da origem, mas sim na percepção do evento.

Quando analisamos a arte da *performance*, observamos que o sentido em torno da experiência única particular move seu conceito, pois não haveria *performance* sem o público/expectador/leitor (performante), o que acarreta identificarmos que tanto a legitimação da *performance* quanto a legitimação da arte se encontra sob a responsabilidade da terceira ponta do tripé obra/autor(es)/ leitor.

O terceiro vértice (performante) no momento de sua experiência com a *performance* funda o espaço da aura do objeto artístico, mas, como a *performance* está intimamente ligada à experiência individual, esse mesmo performante será responsável por levar consigo a aura daquela obra. Nesse sentido, a aura da *arte performática* é percebida e extinguida nos olhares de cada membro do terceiro vértice. Por isso dizemos que a aura sai do debate sobre a origem e se torna o que chamaremos aqui de *dês-aura*, pois a execução da *performance* em espaço aberto, ao vivo, delega o fazer como uma expressão única, que será deleitada somente no momento de sua execução. Assim, a *performance* recupera a aura sobre outro viés, sem necessariamente gerar a fixação da mesma por um veículo artístico (fotografia, pintura, cinema, literatura). No entanto, quando há essa fixação, a aura não está na cópia produzida no evento, mas sim na execução dessa cópia e o processo interativo que se dá com o performante. Assim a arte da *performance* se torna uma arte da *dês-aura* na medida em que a fixação será uma troca entre as memórias dos *performers* e dos performantes em uma espécie de acordo tácito.

Esse acordo tácito pode ser expandido quando a *performance* sai do bojo da exclusividade de poucos olhares e passa para o registro: fílmico, fotográfico ou audiofônico. Daí a necessidade de que uma *performance* seja publicada, pois somente com a publicação das produções performáticas é que haverá espaço para fixação da aura, mesmo que efemeramente antes que se torne *dês-aura*, responsável por fixar-se apenas nas memórias dos partícipes da *performance*, a cada nova exibição esse acordo voltando a vigorar.

Quando tomamos a história da *performance*, nas artes, veremos que o termo *performance* passou a ser usado amplamente a partir da década de 1960 e se estabilizou enquanto arte nos anos de 1970. Sabemos que sua produção não pode ser fixada tão simplesmente por datas e acontecimentos, por isso, no âmbito da arte o termo possui uma amplitude tamanha ao ponto de

o termo *performance art* sugere ações realizadas por artistas, no âmbito artístico, no bojo das experiências vanguardistas europeias. No cotidiano do homem comum, o termo *performance* é utilizado de maneira generalizada para descrever as séries de exercícios nas academias de ginástica; o *test drive* do automóvel do ano; o desempenho sexual do (a) parceiro (a) em testes propostos por revistas de comportamento; e até mesmo para denominar produtos da indústria alimentícia como a bebida láctea *Performance*. (SANTOS, 2008, p. 2)

Bert States nos apresenta que há uma importante relação entre *performance*, enquanto prática (ato), e sua natureza filosófica. Grosso modo, seria um problema-limite (sujeito, mundo) em que "o investigador se desloca para ser parte deste" mundo. Essa proposição ontológica da relação homem-mundo vai ao encontro da ideia de reflexão necessária diante de uma prática performática, pois como estamos diante do fazer particular podemos dizer, como nos aponta Roland Barthes, que a sociedade está "sempre em estado de espetáculo" (Apud Medeiros, 2012, p 1). Neste sentido, o investigador é partícipe do problema, já que estamos caracterizados e transparecemos enquanto *performers* e ao mesmo tempo nos vemos imersos em um sistema de *performances*, seja na análise ou na produção de sentido. Por isso, States chama atenção para os usos de certas palavras-chave no campo da arte, entre elas *performance*, já que a relação existente entre o problema e a inserção do investigador (*performer*) como parte do problema gera um estado de autoanálise de sua posição enquanto *performer* e de sua relação com quem assiste *participativamente* a *performance*. O que se torna uma tarefa muito complexa, mas necessária, pois durante a *performance*, como ato, o *performer* é ao mesmo tempo criador e avaliador: antes e depois da ação, o artista necessita emergir e sobrevoar o local da investigação para poder prosseguir seu processo de criação artística. O que nem sempre será possível realizar, pois há efeitos performáticos oriundos da criação do artista que podem ou não gerar um referente coincidente à enunciação, pelo fato de que a arte performática só pode ser avaliada como realizada no momento de sua execução, o que inscreve o público que acompanha a *performance* como partícipe da mesma. Dessa maneira, o papel do receptor para com o evento performático é fundamental para que haja a performatização da *performance*. O que não significa que o evento será realizado a partir do efeito estético pensado pelo artista, mas certamente se encontra pelo menos atravessado pela intenção inicial. Isso porque o que determina a performatização da *performance* é o instante de execução, que dependendo do público e da situação será única e particular, mesmo não respondendo aos anseios do seu criador.

Como podemos pensar em uma *performance* sem o público ou sem a interferência do público? Para muitos a *performance* só seria cabível se houvesse um público no momento da execução, porém essa execução não deve ser reduzida somente no momento da produção performática, como já vimos com Schechner. Para ele "tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto 'enquanto' *performance* (...)

quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres”. (2011, p. 31). Por isso, é preciso olhar as possíveis interações e relações existentes entre os envolvidos no ato performático, pois as “*performances* existem apenas enquanto ações, interações e relações” (Ibidem), por isso não podemos apenas “coisificar” a *performance* em livros, músicas, pinturas, filmes, danças, peças.

Se nos limitarmos à teoria da *performance art*, não poderemos falar na ausência do público, porém precisamos questionar o tempo de execução da *performance* já que a execução deve incorporar sua idealização e preparo.



Quando todos Calam
Berna Reale, 2009

Disponível em: <http://bernareale.com/section/400527.html>

Pensemos no efeito estético da fotografia acima usada para a divulgação da performance de Berna Reale, que em 2009 cria a *performance* “Quando todos calam”. Para a realização de tal *performance*, não há como desprezar todo o processo de criação da proposta para a execução da mesma. Berna Reale para alcançar essa composição precisou de um preparo bastante significativo, pois a cena performática foi criada em um horário de pouco movimento na “pedra de peixe”, no Ver-o-Peso, pois do contrário o espaço estaria tomado por vendedores de peixe e demais ambulantes. Outra preparação é em relação à maré, que precisa estar cheia, pois somente com a maré cheia os urubus podem ir à busca de outros alimentos que não sejam os restos de peixes jogados no rio. Outra preparação é em relação ao processo de atração das aves para o ponto certo da imagem, especialmente perto da cena, mas longe da *performer*, pois as aves devem fazer parte da cena, mas não invadir o espaço da *performer*, por isso é importante que seja colocado algo que atraia as aves bem mais que as vísceras alegóricas de cima

do corpo nu da artista. Percebemos que as aves estão postas à cena da *performance*. A escolha do ângulo de realização da *performance* revela um olhar não só dos barcos e da pedra: é preciso demarcar o espaço, mostrar as torres do mercado de peixe do Ver-o-Peso, em último plano, já que o referido mercado é espaço usual dos urubus, que ficam às espreitas de alimento, que é abundante naquele local. A *performance* sem público não surte o mesmo efeito estético, por isso é fundamental que os barqueiros estejam atentos e apostos para assistir a todo o processo performático proposto por Berna Reale.

A ação performática se encerra, mas a *performance* não, pois o registro em fotografia, mesmo para divulgação ou arquivo da artista, cria o efeito de *dês-aura*, já que a *aura* da *performance* ficou no processo de execução da mesma. Entretanto ela se recria a cada experiência dos espectadores, sejam eles os mesmos a que participaram da *performance*, sejam novos que passam a ter contato com a imagem de divulgação, tempos depois do encerramento do evento. Certamente são experiências completamente diferentes, são sensações incomparáveis, pois o pescador que se sentou para assistir a *performance* ou o pedestre que viu o movimento de preparação da *performance* e resolveu parar e assistir, ou um bêbado que estava no Porto do Açáí, ou o pescador que aparece, mas prefere espiar de longe da janela do barco, cada um filtrou a experiência performática de Reale de maneira diferente, com mais ou menos expectativa em relação ao que iria ocorrer no evento. Algo próximo ao que o leitor da imagem fotográfica digital experimenta em relação ao que vê e principalmente ao que imagina diante da imagem, além das suas impressões sobre a experiência, que ele tende a imaginar ou se perguntar sobre os espectadores daquela *performance*.

Marvin Carlson em seu estudo, *Performance: uma introdução à crítica*, apresenta-nos uma multiplicação de possibilidades para o conceito de *performance*, tais como:

Assim há dois conceitos diferentes de *performance*, um envolvendo a exibição de habilidades e outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelos de comportamento reconhecido e decodificado culturalmente. Um terceiro conjunto de uso do termo nos leva a uma direção diferente. Quando falamos da *performance* sexual de alguém ou da *performance* linguística, ou quando perguntamos sobre o progresso de uma criança na escola, a ênfase não está na exibição de habilidades (embora isto possa estar presente) ou na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão.

Talvez seja mais significativo julgar o sucesso da *performance* (ou mesmo julgar se é uma *performance*), nesses casos, não é de responsabilidade do performer, mas do observador (recomendo checar essa parte da citação. Me parece quebrada). (CARLSON, 2010, p. 15)

Carlson reitera a ideia de que a *performance* mesmo tendo inúmeras aplicações continua atrelada à necessidade de identificar as interações e as relações presentes no processo performático, ao ponto de dividir a responsabilidade da performance com o público.

Assim, complementamos com a análise de Carlson a identificação do importante papel dado ao performante, receptor de uma obra performática. Neste sentido, salientamos que as referências de Bert States sobre a relação do criador *performer* como artista de um lado devem ser entendidas como tal, mas de outro modo precisamos metaforizar esta associação, uma vez que não se trata em todos os casos da figura de um artista. A ação performática e o desempenho de um performer sofrerão leituras diversas em relação às experiências dos leitores que ali estiverem. Temos assim algo próximo da noção de horizonte de expectativa do leitor desenvolvida por Hans Robert Jauss, ao considerar que “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público a recebê-la” (JAUSS, 1994, p. 28). Mas a predisposição não faz com que haja uma única leitura da obra, pois a experiência do leitor fará com que a obra passe a ser entendida dentro de novos parâmetros, que levam em consideração não só essas pistas, por ser capaz de “inverter a relação entre pergunta e resposta, e através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova, ‘opaca’, a qual não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativa predeterminado” (JAUSS, 1994, p. 56). Desse modo, a construção de uma leitura está subordinada não somente à ação do *performer*, mas também ao processo de recepção dos performantes.

Tal importância dada ao público precisa ser compreendida no âmbito da *performance*, porque a esse público damos o deleite de recuperar a aura da obra já que, por mais que uma performance acabe em um determinado tempo e espaço, podemos, enquanto leitores, ressignificar aquela experiência e assim recuperar a aura da obra.

O conceito de *performance* deveras ampliado nos permite perceber que a ação performática é realizada não apenas pelo artista, mas também por uma personagem criada pelo artista para dar condições da existência da *performance*. Assim essas personagens produzem *performances*, mas necessitam do performante para ressignificar sua *performance*. Com isso, encontramos uma espécie de divisão de tarefas no ato performático na qual primeiro há o performer, aquele que detém o papel de enunciador, aquele que planeja, produz e executa a *performance*. O segundo elemento é a própria *performance*, que toma papel de enunciado, “objeto”, “problema”, “ser”, “estado” performático, cujo efeito sobre o referente coincide com sua enunciação. O terceiro elemento, tão importante quanto o primeiro e o segundo, é o performante, como o destinatário responsável pela validação da enunciação, pois ele produz a resposta direta e imediata sobre a *performance*, formulando assim um sistema de comunicação subordinada à interação, que será lida como ato performático. Quando associamos todos esses elementos podemos notificar a existência da *performance*. Precisamos das várias relações entre os atos performáticos, que se constroem entre o performer, a performance e o performante, para que assim a *performance* se realize.

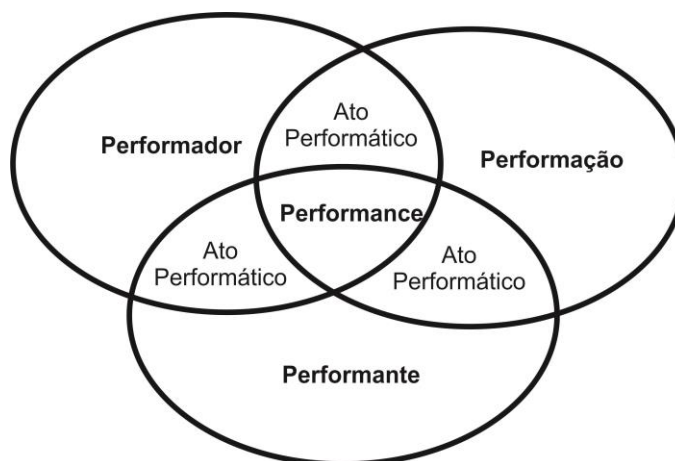


Gráfico 01:
Performance

O gráfico acima mostra que o tripé performer-performance-performante tem a interação como elemento fundamental para o desenvolvimento da *performance*, pois ele reconfigura as partes em uma só: a *performance*. Consideramos que a *performance* só se faz possível se encontramos um emaranhado de relações entre esses três elementos. Após a análise do gráfico

acima, questionamo-nos sobre a recuperação da aura. Como os atos performáticos descritos são os elos entre os indivíduos, acreditamos que é nessa interação que a aura se instala, ou seja, o contato do performer com a performance e o performer gerará a memória do evento performático, assim como a interação do performer com a performance e o performer gerará outra memória em uma mesma *performance*. Assim, cada novo performer ou performer construirá a sua memória sobre o evento performático e levará consigo, em sua memória, a aura do evento performático. Essa interação pode ser inclusive mediada por vários suportes, como as fotografias, pinturas, filmes, peças teatrais etc. Sabemos que essa é uma proposição fortemente criticada por Beatriz Medeiros ao analisar a proposição de Peggy Phelan sobre uma tal “estética da presença” em que as fotografias de Mapplethorpe e Cindy Sherman estariam incluídas, pois para Medeiros “as fotografias destes dois artistas revelam o corpo humano real, com ou sem máscaras, resgate do homem-corpo, do homem-matéria, do *self*, do indivíduo” (MEDEIROS, 2012, p. 01). Mesmo elogiando a produção dos fotógrafos, ela discorda da análise de Phelan ao incluir a fotografia como *performance*, pois para ela as

fotografias não podem ser jamais consideradas Performances, por mais fortes e envolventes que sejam, serão sempre registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da Performance, foi desintegrado. (Ibidem)

Diferente do que considera Beatriz Medeiros e concordando com Phelan, para nós na fotografia também encontramos *performance* e com ela se faz necessária a interação. Acreditamos que a interação pode compor a tradicional arte da *performance*, como outras formas de arte. Para defender este argumento analiso em seguida algumas fotografias de Robert Mapplethorpe e Cindy Sherman, que para Medeiros “nunca soube nem representar o real tal qual nós o percebemos, tanto pelas distorções das lentes, quanto por seu suporte bidimensional, e, sobretudo, por ser estática” (Ibidem). Entendemos que a realidade ou o real é uma construção: não existindo por si, precisa de outros elementos os quais mediatizam o seu nível de verdade. Por isso o real é uma série contínua de realidades, pois não temos como fixar o real, nem a realidade.

Em *O ser e o nada*, Jean Paul Sartre (2007, p.63) faz uma importante constatação em relação ao que ele chama de “realidade humana” em relação ao ser.

Para ele “a ‘realidade humana’ é ‘à distância-de-si’ (*déséloignante*), ou seja, surge no mundo como a que cria e ao mesmo tempo faz desvanecer as distâncias (*entfernend*)”. Com isso, podemos compreender a realidade como criação. Nesse sentido, o argumento da pesquisadora é equivocado, pois se fundamenta na ideia de que o real é estanque e sua representação é objetiva e uniforme. Sabemos que não é possível definir o que é capaz ou não de representar o real; por isso nos questionamos até que ponto o real é representável. Se há uma representação, de que real estamos nos questionando se o real é uma criação?

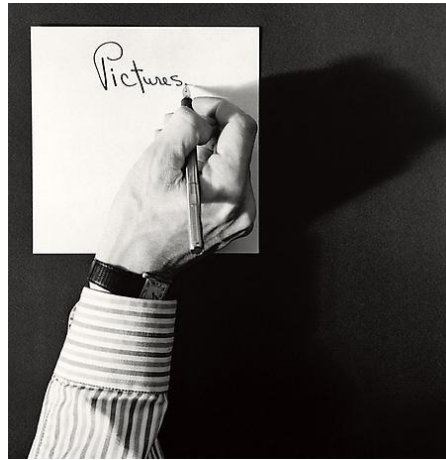
Entendemos como Sartre que o real é uma construção, uma criação e por isso ele não existe enquanto absoluto. Dessa maneira temos realidades possíveis e realidades impossíveis, mas não há a fixação “in concreto” de uma única verdade. Ao analisar a proposição estética e performática dos fotógrafos citados por Medeiros nos questionamos se a fotografia realmente possui limitações em relação à realidade. Observemos algumas fotografias da série *Self Portraits* de Robert Mapplethorpe, disponibilizado em seu portfólio:



Self Portrait, 1980
Robert Mapplethorpe



Self Portrait, 1980
Robert Mapplethorpe



Self Portrait, 1980
Robert Mapplethorpe

Disponíveis em: <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/>

Se tomamos a proposição de Medeiros sobre a representação, podemos dizer que a proposta de Mapplethorpe brinca com esse conceito, pois ao mesmo tempo representa e não representa por criar uma possibilidade de real que propõe as múltiplas facetas do artista que em si coexistem. A concepção estética revela que estamos imersos na realidade construída de personagens a partir da prática do *self*, mas essa existência é ao mesmo tempo ilusória, pois encontramos não o artista propriamente, mas uma personagem, uma cena, uma imagem constitutiva de uma “realidade humana”, que transcende a figuração do *performer*. Temos na sequência em questão três personagens completamente diferentes do *performer*.

A primeira delas é uma mulher aparentemente de alto padrão social. Ela veste um casaco de pele e se apresenta na imagem bastante altiva, mostrando com o olhar alteado características próprias dessa altivez, tais como a soberba e a contemplação, etc. Contudo, quem pode ter certeza de que se trata de uma representante das classes abastadas? A verdade é que temos um conjunto de estereótipos que nos levam a compreender tais elementos como constitutivos de uma possível verdade.

Na segunda fotografia, de antemão podemos destacar o cabelo da personagem: há uma superexposição do topete, marca registrada de um tempo em que a rebeldia estava figurada na cabeça, por meio de penteados (topete), no vestuário (golas levantadas, jaqueta de couro). Esses são ícones da expressão de uma identidade, porém determinam o ser daquela personagem.

A terceira fotografia deixa bem clara a opção pela multiplicidade de personagens. Temos um homem vestido com mangas compridas, alinhado e abotoado, não à toa vestindo uma clássica camisa de listras claras e sóbrias, empunhando não só a camisa, mas um relógio de pulseira de couro e assinando um papel com caneta tinteiro. A sombra que se projeta nos revela a indeterminação dos seres. Todos podem ser iguais, mesmo os diferentes.

Todas as imagens dessa série optam pela monocromática, uma particularidade da obra de Robert Mapplethorpe, pois as cores raramente aparecem em seu projeto estético, como se ele quisesse obrigar o espectador a olhar o múltiplo ser do autor em preto e branco.

A proposta estética de Cindy Sherman atualmente encontra-se disponível no MoMA (Museum of Modern Art), organizados em 11 galerias virtuais. Vejamos a única proposta da fotógrafa que possui título e se encontra em monocromática:



Untitled Film Still # 81, 1980
Cindy Sherman



Untitled Film Still # 34, 1979
Cindy Sherman



Untitled Film Still # 36, 1979
Cindy Sherman

Disponíveis em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/#/2>

As fotografias que separamos nos trazem vários pontos em comum com a proposta de Robert Mapplethorpe, pois temos nos dois projetos a clara intenção de constituir a pluralidade dos corpos e das pessoas. No caso das fotografias de *Untitled Film Still*, encontramos o desejo da *performer* de recriar mulheres amplamente diferentes de si, para que o público possa recuperar em sua memória cenas de filmes antigos. Por isso o uso da monocromia produz aqui o efeito de celebrar o passado e a memória por conta das imagens que povoam nossas mentes sobre os filmes selecionados e suas versões fotográficas da artista. Nas fotografias selecionadas encontramos a mulher em momentos íntimos sensualizados, fetichizados. Sem dúvida temos a realidade de inúmeras mulheres que são sensuais mesmo em situações aparentemente comuns, como o preparo para se deitar, jogada sobre a cama pensativa após a leitura de um livro ou mesmo vestindo o uniforme de trabalho.

Todas essas poses são propositais, pensadas e recriadas para suscitar a reflexão dos espectadores, mas nenhuma delas possui a presença do público como partícipe do processo performático, como ocorre com a *performance* de Berna Reale. Mas sem dúvida todas elas são *performances*, pois elas incorporam no evento o questionamento de uma realidade. As fotografias tanto da *performance* ao vivo quando da *performance* em estúdio permitem pensarmos sobre a sociedade, sobre os homens, sobre seus corpos, de maneiras e formas bem distintas, fazendo com que o conceito de *performance* em arte precise ser ampliado, pois as *performances* ocorrem em tempos múltiplos, desde o planejamento da arte,

passando pela execução, chegando aos processos de exibição, os quais podem ou não coincidir uns com os outros.

Assim compreender *performance* apenas como uma forma marcada pelo presente acional é reduzi-la permanentemente, pois sabemos da possibilidade de encontrá-la em arte, sem limitá-la à execução ao vivo. De outro modo, compreendemos Medeiros quando considera que esses suportes (fotografia, filme, som) não são capazes de representar o momento real da execução da *performance*, pelo fato delas tomarem para si parte do que seria o real, pois está em jogo o olhar de quem registra. Mas se nem mesmo a execução é capaz disso, pelo menos tais suportes são uma expressão de tal momento, que pode ser recuperada não apenas pela memória dos que ali estiveram presentes, mas também, por aqueles que em algum momento poderão ter contato com aquela *performance*.

Existem outras possibilidades de se pensar a *performance* no âmbito das artes, mas que poucas vezes têm espaço para serem debatidas. Normalmente as diversas vertentes sobre o conceito de *performance* vêm das artes e são transpostas para outras áreas. Marvin Carlson (2010) destaca esse caminho e considera que para se transpor o conceito de *performance* das teorias do teatro contemporâneo para outras áreas, como por exemplo a crítica literária, é preciso constituir significados até então obscuros em relação à expressão corpórea das personagens. Marvin Carlson (2010, p. 45) considera necessário “reconhecer que todo comportamento social é, de certa forma, ‘performado’ e que relações sociais diferentes poderem ser vistas como ‘papeis’ não é uma ideia recente”. Desse modo, diante de uma câmera constituímos papéis os quais não são necessariamente aquilo que somos, e sim os papéis que desejamos interpretar, como vimos em análises anteriores.

Então, todo discurso é uma cena? Todo gesto é uma *performance*? Toda experiência é performática? Certamente essas proposições são bastante questionáveis, pois ao mesmo tempo em que podemos dizer *sim* a todas elas, podemos dizer *não*, pois a validade da resposta está medida pelas circunstâncias de produção da *performance*. Cada caso depende de diversas situacionalidades que poderão ou não ser consideradas performances, porque esta posição de Carlson amplia o horizonte de abrangência da *performance* e nos leva a compreender essa categoria como parte de um complexo projeto de compreensão da linguagem

produzida pelo *performer*. Assim o ato performático não se concretiza somente na arte do aqui e agora. Ela pode ser compreendida também após sua fixação, já que há um princípio performático em toda forma de linguagem, que leva o performante a *performar* no momento de sua experiência com objeto artístico.

Assim, pensamos nos usos do conceito de *performance* em algumas associações contemporâneas. No âmbito dos estudos literários encontramos a tese de Juliana Helena Gomes Leal, intitulada *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. A pesquisadora desenvolve uma aplicação do conceito de *performance* ligada à ideia de uma *escrita performática*, justificada pela ideia de que na literatura, enquanto arte, o escritor se veste de um personagem e constitui sua escrita performática, responsável por produzir “uma tradução interventiva no real, desejando ampliar outras e diferentes formas de percepção simbólica acerca do mundo e das coisas o que se encontra, por exemplo, à margem ou fora do social e do estético” (LEAL, 2012, p. 150). Tal noção é responsável por catalisar três outras aplicações ao conceito de *performance*: o “narrador performático”, os “arquivos performáticos”, a “narrativa performática”.

Passemos a compreender a proposição da pesquisadora. Na construção de seu argumento, Juliana Leal toma o conceito de *narrativa performática* a partir do estudo de Graciela Raveti, a qual considera que o conceito se relaciona “a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da *performance*” (RAVETI, 2002, p. 47). Raveti, aos poucos, define o que para ela seria o compartilhamento da natureza da *performance* e enumera alguns aspectos:

a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalcados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros (RAVETI, 2002, p. 47)

Este é o ponto de partida de Leal para a construção de outras duas categorias que serão fundamentais para a análise das obras e dos autores que ela estuda em sua tese. A primeira categoria elencada pela pesquisadora é o conceito de *escrita performática* que deve ser entendida por ser

a exposição de uma voz narrativa cuja consistência só se dá na medida da desconstrução dos limites entre o eu (narrador) e o outro

(a personagem). Uma posição mais orgânica que se esforçará, do mesmo modo, em construir uma imagem de leitor que também seja levado a se implicar corporeamente com o relato. A concepção de escrita performática se pautaria, nesse sentido, a partir da noção de corpo desmaterializado, isto é, o corpo-vestígio, o corpo-relação, do que dá ideia de corpo como suporte, como uma instância dotada apenas de uma possibilidade de formato, aquele normalmente relacionado à estabilidade e à visibilidade. (LEAL, 2012, p 45)

Para a pesquisadora, a corporeidade do escritor se transmuta em sua escrita. Por isso temos uma escrita que não está apenas preocupada na representação e sim na *performatização* da representação, inscrita na voz narrativa e na relação intrínseca entre o narrador e o personagem na pungente escrita dos rastros da experiência corpórea do escritor. Para ela, relaciona-se à instabilidade da noção de corpo que deve ser preenchida e representada na escritura narrativa. Juliana Leal ao pensar a existência de um *narrador performático* está apontando sua análise à ideia de que o narrador quando apresenta uma análise sobre uma personagem nuclear de sua narrativa estaria fazendo a escrita de si, na medida em que dilui

uma suposta relação de hierarquização ou de oposição totalizante entre narrador e personagem, favorecendo outra, de integração, a partir da qual as subjetividades ficcionais (a do narrador e a da personagem) se entremesclam e, nesse embate, se constroem e se reconstroem continuamente, por se situarem nessa posição aberta à experiência enriquecedora e solidária das trocas, do diálogo e dos intercâmbios (LEAL, 2012, p. 57)

O *narrador performático* transmuta-se em suas personagens, faz-se lido por meio da leitura daqueles que ele narra, *performatiza* a linguagem narrada para falar de si no outro. Essa forma narrativa aproxima narração e testemunho, pois de certo modo o narrador ao *performatizar* o seu corpo, nos corpos de outros, apresenta por outras vozes as suas vozes, dá seu testemunho, mesmo que seja de modo enviesado, negando sua inscrição testemunhal na narração. Esse *narrador performático* conta a história do outro, mas sua narrativa está tão contaminada que pensamos ser sua própria história.

A confusão entre a história dos narrados com a do narrador faz com que a narrativa particularmente pensada como um testemunho *testis*, do terceiro, daquele que apenas sabe da história e resolveu contá-la e passe a ser compreendida como uma narrativa *superste*, pois mesmo quando a narrativa fala das experiências do outro temos a impressão de ser uma narrativa de si.

Isso seria possível graças à noção de *arquivos performáticos*, desenvolvido por Juliana Leal. Para ela, tomando as proposições de Graciela Ravetti, eles se “constituíram a partir da possibilidade de realização de uma escritura paralela e simultânea à narração construída pelo narrador da obra, performatizando, em um só gesto, o ato de ler e escrever, por sentir-se autorizado a fazê-lo, acrescentando não importa o que” (LEAL, 2012, 45). Esse acréscimo narrativo está fundamentado pela ideia de arquivo, próprio de todo aquele que narra, pois não existe narrativa isenta da subjetividade do narrador. Todo narrador está na narrativa e toda narrativa reflete um narrador, mesmo quando ele deixa entender que busca se isentar da responsabilidade de responder pelo que foi dito. Assim, teremos a constituição daquilo que Leal chamará de *narrativa performática*, entendida por conta de uma relação de empatia entre o narrador e o narrado, já que a *narrativa performática* é “acolhedora do outro como potência discursiva e vivencial e tomada em um espaço de performance” (LEAL, 2012, p. 63). Essas relações entre narração de si e narração do outro produziram uma clara evidência de que, ao desdobrarmos o conceito de *performance*, aglutinamos inúmeras outras possibilidades de seu uso nas pesquisas contemporâneas sobre a imagem, seja no campo das artes, na literatura ou em áreas afins.

Os exemplos elencados de tal multiplicidade nos permitem falar que nos estudos de *performance* podemos incluir obras que recuperam sua aura a cada nova exibição e o grande responsável por isso é o performante. Esse processo de recuperação da aura diante do contato com ela é o que chamamos dê-s-aura.

Daqui em diante nos debruçaremos em analisar como essa *performance* se dá nos documentários que tematizam a ditadura civil-militar brasileira, mas antes precisamos entender como o conceito de *performance* vai ser utilizado por Bill Nichols para construir o modo performático no documentário. O seu processo de construção do modo performático no documentário passa por uma intensa preocupação com o tempo, como destaca Cássio Tomaim, pois para ele

a narração do passado sempre exige um alerta, pois é escrito no presente e para o presente; portanto, o documentarista é responsável por articular um passado sempre ameaçado pelos interesses do presente. (2010, p. 61)

Por isso, afirmamos que para fazer com o mundo ser representado no documentário é preciso que o documentarista considere a relação entre tempo e narração, pois há no documentário uma intersecção de tempos. O presente e o

passado não estão somente representados: eles interagem entre si na medida em que revelam os testemunhos de um passado presente. A priori, poderíamos considerar essa ambígua temporalidade um problema, no entanto não será, pois esse enlace temporal é o que faz termos no cinema uma prática encantadora das temporalidades e das memórias, principalmente quando o filme usa a técnica documental como escopo da criação do argumento e dos roteiros.

A problemática da temporalidade nos leva a pensar a inter-relação existente entre tempo e memória, tempo e narrativa, tempo e documento e tempo e testemunho. Paul Ricoeur, no escopo de estudos sobre tempo e narrativa assevera que “contar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados” (1995, p. 109). Quem conta reflete sobre o que conta, porque no âmbito da memória o que contamos não se pode contar sem que seja feita uma captura dos rastros da memória. O que contamos não se restringe ao fato, mas uma versão daquilo que foi coletado no fundo de nossa caixa preta. Isso faz com que a narrativa impetre ao narrador “a capacidade de se distanciar de sua própria produção e por aí se redobrar” (Ibidem)

Desse modo, tempo e memória, assim como tempo e narrativa se aproximam, já que na narrativa é preciso redobrar, criar em cima de. Na memória também temos que criar em cima das ausências, das lacunas, dos rastros. Por isso Paul Ricoeur nos aponta a necessária reflexão sobre os acontecimentos a serem narrados. Em contrapartida, Cássio Tomaim, articula narração, tempo e documentário pondo em evidência que é preciso ter consciência de que o tempo a ser narrado pelo documentarista é ao mesmo tempo o passado e as suas reflexões presentes sobre aquele passado.

Na esteira de Tomaim consideramos pertinente pensar a associação desses três elementos a outros dois: o testemunho e a memória, pois cada um, a seu modo, faz com que o passado não cesse. Isso porque “diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória”, analisa George Didi-Huberman (2000, p. 02). Estar diante da imagem significa estar diante do tempo, pois “cada imagem age sobre outras e reage a outras em ‘todas as suas faces’ e ‘através de todas as suas partes elementares”. (DELEUZE, 1983, p.62).

Esse debate sobre a imagem é fundamental para tratarmos do documentário performático apresentado por Bill Nichols. Para ele o documentário

performático “suscita questões sobre o que é o conhecimento? O que pode considerar entendimento ou compreensão? (...) o que entra em nossa compreensão do mundo?” (NICHOLS, 2005, p.169). Vemos entre eles grande articulação, pois tanto imagem quanto o modo performático são embebidos por alto grau de subjetividade em busca de respostas ontológicas sobre o mundo. Por isso, é possível associar o documentário performático ao testemunho e à memória, na difícil tarefa de ressignificar a história.

Em busca desse casamento pouco ortodoxo reportamos às considerações de Bill Nichols sobre esse modo de documentário. Para ele o documentário performático compartilha “um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p 170). Por isso, lá encontramos espaço para quebra da forma e a inclusão de licenças poéticas, responsáveis por potencializar o aparecimento de estruturas narrativas pouco convencionais, atreladas, em geral, a uma representação subjetiva da realidade histórica. É o que salienta o pesquisador:

A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta. (Ibidem)

O olhar ou a perspectiva de sujeitos específicos é o ponto de partida para a compreensão da dimensão estética do documentário performático, como salienta Maria Inês Souza, em *O documentário performático: a política de uma subjetividade contemporânea*. Para ela

Esse modo de falar – na primeira pessoa – aproxima o documentário dos diários ou ensaios [dos testemunhos e das memórias] nas possibilidades de expressão da representação de opiniões sobre problemas do mundo. (SOUZA, 2012, p. 16)

Incluimos na proposição de Tomaim o testemunho e as memórias não só como expressão, mas também como estética. Quando nos deparamos com o *documentário performático*, observamos que esteticamente existe uma espécie de política de memória e do testemunho, pois o ponto de vista e as vozes que serão expostas no documentário estão imersas pelo testemunho, por aguçarem em suas memórias minúcias as quais só podem ser extraídas dos testemunhos de quem viveu e sofreu as agruras de uma guerra, neste caso a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Certamente a matéria da ditadura produziu um número considerável de

filmes, tanto de cunho ficcional, quanto documentário, produzidos a partir de 1979 com a abertura política. Mas a maioria dessas produções se dará somente com o advento do século XXI, motivado por uma política de financiamento mais efetiva do documentário, principalmente pela ampliação do consumo dos documentários pelas emissoras de televisão de canal fechado, via cabo, rádio ou satélite.

Consideramos que o documentário performático pós-64 reúne os documentários produzidos sobre a ditadura civil-militar brasileira tomando como base os depoimentos (testemunhos) de pessoas que tiveram ligação direta com os eventos da ditadura brasileira, seja como representantes da resistência ao regime ditatorial, seja como representantes da repressão, seja como parentes e amigos, seja como pessoas comuns sem nenhuma ligação com os eventos, mas que tecem suas opiniões sobre a época. Nesse cômputo selecionamos dois filmes para ilustrar como se dá a construção dessa forma de documentário performático heroicizante, são eles: *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat e *No olho do furacão* (2003), de Renato Tapajós e Toni Venturi. Eles serão classificados nessa pesquisa como filmes de heroicização sem deixar de lado o fato desses filmes também procurarem realizar uma espécie de revisão historiográfica.

4.1 Documentário performático heroicizante: em busca do reconhecimento heroico

Quando nos deparamos com os documentários *Que bom te ver viva* (QBTVV), de Lúcia Murat, e *No olho do furacão* (NOF), de Renato Tapajós e Toni Venturi, vimos que teríamos, apesar de tanto tempo que separavam esses dois documentários, um aspecto pelo menos intrigante comum a eles: ambos possuem os testemunhos centrados nas vidas dos militantes que sobreviveram. Os discursos dos militantes não se limitavam a narrar às ações que participaram ou coordenaram contra a repressão, pelo contrário, o que movimentava boa parte daqueles depoimentos era a necessidade de reconhecimento do heroísmo dos sobreviventes.

Esse discurso recorrente em nome da heroicização nos fez pensar sobre uma triste realidade denunciada pelos sobreviventes: no Brasil nossa sociedade ainda encara a figura do militante de esquerda que lutou contra a ditadura civil-militar brasileira como um ressentido, um incosequente e um irresponsável. Os depoimentos encontrados nos dois documentários denunciam que até mesmo dentro do seio familiar existe certa cobrança pelo esquecimento.

Ao contrário do que ocorreu em outros países da América Latina, os sobreviventes no Brasil são ainda hoje considerados, principalmente pelo Estado, como um estorvo, pois para eles o sobrevivente tem culpa por ficar remoendo suas lembranças e por isso não conseguiram superar o passado, não esquecem. Mas é possível esquecer? Por que existe um apelo tão evidente pelo esquecimento? Para responder tais perguntas e outras que surgiram no andamento desta pesquisa fomos levados ao trabalho incessante de assistir inúmeras vezes esses filmes e outros. Mesmo com todo o investimento de tempo para dar conta da compreensão dos filmes é possível que não consigamos responder a contento a todas as indagações.

Os filmes de Murat, Tapajós e Venturi, fazem parte de um grupo de obras juntamente com *Um cabra marcado para morrer* (1984), *15 filhos* (1996), *Hércules 56* (2006), *Caparaó* (2007), *Araguaia: campo sagrado* (2011) e *Marighella* (2012), que se preocupam em mostrar como sobreviveram aqueles que um dia foram vítimas da ditadura e de certo modo buscam recuperar um sentido para a condição de sobrevivente, bem como dar conta do respeito que nossa sociedade deveria ter para com quem lutou contra a ditadura, foi derrotado, sobreviveu e continua sua luta, que logicamente não é mais a mesma, mas se confunde com a necessidade de cada um se manter íntegro, fiel a seus princípios, mesmo que essa posição relegue ao esquecimento.

Para nós, esses dois filmes mesmo sendo produzidos em momentos tão distintos se constituem em *documentários performáticos heroicizantes*, não somente por serem constituídos, quase exclusivamente, por depoimentos de sobreviventes, mas também porque urge no seu discurso a necessidade de rever o tratamento ainda hoje dado ao sobrevivente. Nos filmes, temos a sensação de que a sociedade ainda julga o militante pelo fato de ter sobrevivido. Além disso, esses filmes privilegiam em alto grau a subjetividade dos diretores, principalmente Lúcia e Renato, os quais foram militantes dos movimentos da resistência à ditadura: lutaram, foram presos e torturados, tais quais os sobreviventes que entrevistam.

Outros filmes como *15 filhos* e *Marighella* também possuem uma marca performática muito acentuada da presença e da referencialidade de suas diretoras, pelo vínculo que existiu entre elas e seus parentes. Nesses dois filmes, as diretoras viveram os traumas decorrentes da morte, mas como eram crianças buscam coisas diferentes com seus filmes. Em *15 filhos*, Maria e Marta querem denunciar o horror de terem sido usadas pela repressão, ainda crianças, para torturar seus pais e, o

pior de tudo, presenciando o aniquilamento de seus parentes, sem saber direito o que estava acontecendo, nem porque estavam ali.

No caso de Isa, a experiência com a morte do tio, Carlos Marighella, foi uma das poucas situações vivenciadas por ela quando criança com os horrores da ditadura. Até então, a cineasta deixa claro que a figura heroica de *Marighella* não tinha nada a ver com o tio Carlos, mas após saber que eles eram o mesmo (o tio e o revolucionário), Isa passa a ter simpatia com a luta contra a ditadura, mesmo que ela não tenha se envolvido diretamente em nenhuma guerrilha. Transparece que a cineasta, diferente das de *15 filhos*, deseja humanizar a figura de Marighella, mostrando um lado familiar que lhe é esquecido, além de revigorar o heroísmo de suas ações, inclusive em relação a seu assassinato. O heroísmo neste filme fica por conta de outros sobreviventes, militantes que lutaram com Marighella e sua tia Clara, esta ganhará protagonismo no filme como a esposa revolucionária de Carlos.

De outro modo, os diretores de *Que bom te ver viva* e *No olho do furacão* possuem em suas biografias e seus currículos a evidente necessidade de usar sua arte para denunciar e questionar o Estado repressor que tantas vezes tentou calá-los, além de marcar seus testemunhos individuais como parte de uma complexa teia de testemunhos coletivos. Esses testemunhos de autoria dos documentaristas mostram o quanto os filmes são performáticos, pois mesmo quando não temos a presença e o *voz over* dos diretores encontramos a *performance* de seus gestos, de seus traumas, quando resolvem salientar uma coisa ou outra. Ambos os filmes fomentam a narração da experiência traumática e, com isso, passam a se expressar a partir dos traumas e dos testemunhos de seus entrevistados, em uma relação dialógica, do tipo “era exatamente isso que eu teria dito!” Vamos aos filmes!

*Que bom te ver viva*³⁹, lançado por Lúcia Murat no ano de 1989 e apresentado pela primeira vez no 17º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, no dia 13 de junho, foi recebido com grande entusiasmo entre os críticos da época ao considerarem ser ele um filme fundamental, visto que tratava de feridas abertas pela

³⁹ O filme foi projetado em vários festivais Internacionais e teve uma receptividade boa, como o Festival of Festivals (Toronto, 1989), Festival de Mujeres (Buenos Aires, 1990), San Francisco Film Festival (1990), Muestra Internacional del Nuevo Cine (Pesaro, Itália, 1990), Manheim Festival (Alemanha, 1990), Human Rights Festival (NY, EUA, 1991), Yamagata Film Festival (Japão, 1991). Mas foi durante o Festival de Cinema de Brasília que alcançou seu apogeu, quando ganhou os prêmios de Melhor filme do júri popular, do júri oficial e da crítica, Melhor Montagem (Vera Freire) e Melhor Atriz (Irene Ravache).

ditadura e que se mantiveram eriçadas por conta da Lei da Anistia⁴⁰ responsável pela legitimação de um acordo de silêncio e esquecimento.

Felizmente, Lúcia Murat e outros artistas não permitiram que esse silêncio perdurasse, pois encontramos ao longo dessa pesquisa dezenas de obras que asseguram o direito de a sociedade brasileira ouvir e falar sobre a ditadura, mas não foi nada fácil. Daniella Tega, em seu estudo *Mulheres em foco*, ao analisar o filme de Murat, revela-nos que QBTVV passou por vários pontos de tensão, desde ameaças veladas antes do lançamento até a apreensão do filme que “estava preso na EMBRAFILME” (TEGA, 2010, p. 74), por conta das tensões sobre o fechamento da estatal, concretizado em 1990, no governo do primeiro presidente do Brasil eleito por voto direto, Fernando Collor de Melo⁴¹.

O filme de Lúcia Murat, de forte teor político, será alvo de perseguições, já que fazia pouco mais de 10 anos que a Lei da Anistia (28 de agosto de 1979) tinha sido aprovada e o pacto de silêncio acerca da ditadura civil-militar começava a ser quebrado, como destaca Pedro Lopera (2007, p. 94): “há a intervenção política do filme nos debates sobre os efeitos da ditadura na política e no cotidiano brasileiro”. Essa quebra do silêncio vai ser destacada pela própria diretora do filme em entrevista concedida a Lúcia Nagib, no livro *O cinema de retomada*, quando comenta sobre a inspiração para a criação do roteiro do filme, que inicialmente se chamaria *Mulheres Torturadas*. Murat conta que o filme era

uma possibilidade de trabalhar documentário e ficção, ego e superego, intimidade e distanciamento. Acordei com a estrutura de um filme sobre as mulheres torturadas na época da repressão que depois fui depurando. A estreia de *Que bom te ver viva* foi muito profunda, emocionante, não só para mim, como para todos que participaram do filme. Foi uma sensação prazerosa; pela primeira vez depois de tanta violência sofrida, podíamos falar. (NAGIB, 2002, p. 324)

Temos em *QBTVV* uma estratégia estética que busca confrontar o ideário das estruturas assentadas na separação entre documentário e ficção. A autora percebe que precisaria da construção de uma personagem de ficção que pudesse

⁴⁰ A lei da Anistia, nº 6.683/79, foi promulgada pelo então presidente militar Coronel João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, abrindo a possibilidade para o retorno de exilados ao mesmo tempo que marca o início de uma política de esquecimento das atrocidades produzidas pelo Estado brasileiro contra a sua população.

⁴¹ Ironicamente, o Brasil perde para si mesmo, pois o primeiro presidente da era democrática, no ano seguinte a sua eleição, sofre *Impeachment* devido às denúncias de um esquema de corrupção envolvendo o secretário de campanha do Partido Trabalhista Cristão (PTC), Paulo César Farias, e outros membros do governo, como Ana Acioli, secretária do presidente. Por fim, renuncia o mandato de presidente em 29 de dezembro de 1992, quando assume o vice-presidente Itamar Franco.

dar conta de sua subjetividade pelo fato de ter uma íntima ligação com as entrevistadas. Mas, como ela poderia se inserir no documentário sem que estivesse à frente das câmeras? A opção foi criar uma personagem percebida como um alter ego⁴² responsável por transmutar seus próprios conflitos, além de representar um conjunto de outras mulheres que não puderam ser apresentadas no filme, como destaca Paul Ricoeur: “o sentido *ego* é transferido para um outro corpo que, como carne, reveste ele também o sentido *ego*. Daí a expressão perfeitamente adequada de *alter ego* no sentido de ‘segunda carne própria’” (1991, p. 390)

Outra narrativa que analisaremos é *No olho do furacão*, formada pelo depoimento de dois homens e duas mulheres, os quais buscam apresentar um cenário militante da história e do cotidiano dos heróis que sobreviveram à luta contra a ditadura no Brasil. Em *No olho do furacão*⁴³ (2003), Renato Tapajós e Toni Venturi fazem um documentário, pensado e produzido para a televisão, e que funciona como pesquisa para a criação do longa-metragem de ficção *Cabra-Cega* (2006), também produzido e dirigido por Toni Venturi, autor de vários filmes que tematizam questões envoltas à resistência, como é o caso do documentário *O Velho, a história de Luis Carlos Prestes* (1997), que narra outra versão sobre a vida e o engajamento político de Prestes e sua relação com o Partido Comunista; *Under The Table* (1984), documentário que problematiza a situação dos imigrantes ilegais latino-americanos no Canadá; e *Latitude Zero* (2002), filme que mais lhe rendeu reconhecimento, pois ganhou 15 prêmios em festivais nacionais e internacionais. O roteiro de *Latitude Zero* é baseado na peça de teatro de Fernando Bonassi, *As coisas ruins da nossa cabeça* (1989). Esse filme trata das condições aviltantes em que nasce o relacionamento de Lene e Vilela em um bar decadente localizado em um garimpo no norte do Brasil.

Já Renato Tapajós possui uma história que oscila entre a literatura e o cinema. A primeira incursão de Tapajós pelo cinema é o documentário *Universidade em Crise* (1975), o qual põe em evidência os problemas enfrentados pelos estudantes da USP por conta do ambiente político do país. O filme acompanha o andamento da greve dos alunos da Faculdade de Filosofia em protesto contra o aumento do preço dos alojamentos e do restaurante universitário, injustificados por

⁴² Ver Ricoeur (1990); (1991); Gubert (2012).

⁴³ Recebeu o título em inglês de *In the Eye of the Hurricane*. Foi agraciado com os Prêmios de produção do Itaú Rumos e Documentários Inéditos do MINC. Em festivais, no ano de 2003, recebeu o Prêmio Especial do Júri na 30ª Jornada da Bahia.

conta das condições em que esses alojamentos se encontram. Além disso, o diretor aprofunda um debate sobre a ação policial extremamente violenta contra os protestos.

Renato Tapajós ganhará notoriedade pelo romance *Em câmara lenta* (1977), um dos casos exemplares da ação da censura contra a literatura e, mais especificamente, contra os autores. Logo que o livro foi lançado pela editora Alfa-Ômega, Renato foi preso e os livros apreendidos. De certo modo, por conta dessa apreensão o livro de Tapajós ficou durante anos legado ao esquecimento. *Linha de Montagem* (1982) foi o filme que marcou a trajetória política do diretor junto ao Partido dos Trabalhadores (PT), pois apresenta as origens da formação da base eleitoral do partido e do seu principal líder, Luís Inácio da Silva (Lula), quando ainda era dirigente sindical.

O terceiro documentário produzido por Tapajós foi *Em nome da segurança nacional* (1985). Tal filme foi o mais premiado trabalho de Renato, recebendo vários prêmios internacionais, como os de Oberhausen, na Alemanha e o de Havana, em Cuba, ambos em 1985. O argumento do filme inicia a partir da criação do Tribunal Tiradentes, organizado pela Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo para debater a Lei de Segurança Nacional e a Doutrina da Segurança Nacional, instaladas na ditadura civil-militar no Brasil. Essa prática de documentarista fez com que a última produção de Renato sofresse grande influência da técnica aplicada nos filmes anteriores, por isso *Corte Seco* (2014), apesar de ser o primeiro filme de ficção, possui a marca do documentarista, que recupera a violência sofrida nos porões da ditadura durante os anos de chumbo.

Os diretores Toni Venturi e Renato Tapajós exploram caminhos diferentes na condução desse documentário, pois encontramos um comprometimento tamanho de Renato com o projeto de recuperação do heroísmo dos militantes ao ponto de se incluir nas cenas, acompanhando os entrevistados como parte desses depoimentos dialogados. Tapajós também é um sobrevivente e hoje delega sua história ao compromisso de narrar cinematográfica e literariamente o valor das ações e dos homens e mulheres comprometidos com a luta contra a ditadura no Brasil.

No ano de 2014, esse compromisso veio à tona com a finalização de seu primeiro filme de ficção *Corte Seco*⁴⁴. Com noventa minutos, o filme cintila claramente seu compromisso com a resistência e a necessidade de ainda debatermos as estratégias de esquecimento, por isso apresenta a violência como forma de salientar o que foram as sevícias praticadas nos porões da OBAN (Operação Bandeirantes), em especial durante o ano de 1969, época à qual se reporta o longa-metragem de Renato Tapajós. Transparece no filme a insatisfação de Renato em relação à higienização com que a matéria da tortura tem sido mostrada na cinematografia brasileira, como destaca Eleonora de Lucena, em crítica do filme publicada no jornal Folha de São Paulo de 27/03/2014⁴⁵: “o resultado é forte e prende o espectador. Difere muito da estética plastificada, das séries norte-americanas, que exibem maus-tratos de forma pasteurizada, tentando construir tentativas glamourizadas para a violência”.

Este filme de Tapajós apesar do rótulo de ficção mostra-se profundamente autobiográfico, como destaca Lucas Ferras em outra matéria da Folha de São Paulo, também do dia 27/03/2014:

Para fazer “Corte Seco”, que começou a escrever a 13 anos, ele se baseou na própria história. Como Rodrigo (Gabriel Miziara), o protagonista, Tapajós também foi preso na Oban em 1969, enfrentando os sete dias de tortura retratados no filme.⁴⁶

O comprometimento é latente em Renato Tapajós, mas também podemos encontrá-lo em Venturi, pois a partir de *NOF* o diretor cria o filme ficcional *Cabra-Cega* (2006), traçando também essa perspectiva de reconstrução da memória da resistência na ditadura, com intuito de contribuir para o discurso de heroização, mas dessa vez não dos sobreviventes e sim daqueles que por algum motivo sucumbiram, deixando o heroísmo vivo em nossas memórias, porém.

O filme *No olho do furacão*, produzido 23 anos depois de *QBTVV*, traz consigo aquela mesma necessidade de Lúcia Murat em se encontrar no documentário, mas de forma diferente. No filme de Renato e Venturi não teremos a personagem ficcional, pois a presença dos diretores será bastante demarcada.

⁴⁴ *Corte seco*, teve exibição pública no Festival de Cinema latino-americano de São Paulo, no dia 26 de Julho de 2014, no CineSesc, Outra exibição ocorreu no Cine Direitos Humanos, no Ciclo Memória, Verdade e Justiça no Espaço Itaú de Cinema do Shopping Frei Caneca, no dia 28 de março de 2015.

⁴⁵ LUCENA (2014). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1431201-critica-violencia-sem-filtro-prende-a-atencao-em-filme-de-renato-tapajos.shtml>

⁴⁶ FERRAZ (2014). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1431196-tortura-protagoniza-o-primeiro-filme-de-ficcao-de-renato-tapajos.shtml>

Renato vai para frente das câmeras e procura se apresentar como companheiro do entrevistado e, de certo modo, insere-se naquelas histórias por ele contadas. Já Toni assume a *voz over*. Avaliamos que a presença de Renato e a ausência de Toni nas imagens do filme mostram que mesmo passadas quase três décadas do fim da ditadura civil-militar, ainda há a necessidade da quebra do silêncio, também por parte de quem viveu as agruras da resistência. Os filmes *NOF* e *QBTVV* se tornaram mais um instrumento do testemunho dos diretores, pois graças a eles “podíamos falar”, salienta Lúcia Murat.

O cogito dessas duas narrativas é exatamente a voz, o poder falar, mas a fala é dada não a quem cometeu os crimes de tortura e prisão: a voz é daquelas e daqueles que viveram as experiências limites da prisão, medo, dor, esperança, desesperança, sonhos e decepções. O documentário performático é responsável por trazer essa explosão de sentidos e sentimentos à baila, pois trata das subjetividades que estão expostas por todos os envolvidos naqueles filmes e salienta neles uma fundamental necessidade de narrar à sobrevivência, mesmo quando essas experiências são insuportáveis por conta do trauma. E esses filmes são demarcatórios dos processos de destruição psíquica provocada pelo trauma. Narrar o trauma, apesar de ser necessário, nem sempre será possível, por isso os filmes demarcam a narrativa do possível por conta da resistência que fora aniquilada, mas não ficou só nisso. Na maioria dos casos, não foi só o movimento político que foi destruído: as próprias vidas dos sobreviventes também.

Estamos diante de uma grande contrariedade em torno da sobrevivência desses personagens porque sobreviver não estava nos planos da maioria dos militantes de esquerda que se envolveram com a luta armada no Brasil. Essa é uma das questões fundamentais de *QBTVV*, pois o documentário de Lúcia Murat se apoia no desejo de entender como podemos simplesmente fechar nossos olhos para o passado e sobreviver como se nada tivesse acontecido. Não há espaço para o debate, não se fala das torturas aplicadas pelo Estado e parece que a tortura é algo natural.

Os contrastes não param por aí. O filme de Tapajós e Venturi mostra que a chama da inconformidade e da necessidade de mudar a sociedade continua, já que apesar dos esforços empreendidos para derrubar a ditadura, mesmo trinta anos depois do fim dela, nada foi feito em relação aos crimes praticados pelo Estado, como os sequestros, as torturas, os desaparecimentos e as mortes. O pior de tudo é

que a maioria dos corpos nunca poderá ser entregue para os parentes desses militantes.

De certo modo, o filme *NOF* se apresenta como uma resposta à sobrevivência, já que o filme não evoca somente a sobrevivência como a continuidade da luta, mas que essa luta, apesar de não pegar mais em armas, precisa continuar, pois os inimigos são outros. Porém eles (os torturadores, os generais, os médicos, os chefes) estão por aí até hoje e continuam impunes. Do outro lado, temos os militantes sobreviventes que ainda lutam por seus ideais e acreditam na mudança, a ponto de cada um fazer a sua própria revolução.

Pensando sobre a dificuldade dos militantes em ver sentido na sobrevivência é que encontramos diversos discursos de militantes da resistência à ditadura militar os quais testemunham que durante a luta estavam preparados para tudo, menos para “a terceira hipótese, que a gente poderia sobreviver e ser derrotado. Para essa eu não me preparei” (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 46’15” – 46’21”), destaca o comande Clemente, líder da ALN e sucessor de Marighella e Toledo.

Sobreviver não seria simplesmente um infinitivo latino *supervivĕre* ou um simples “continuar a viver depois de outra pessoa ter morrido” ou mesmos “subsistir depois da perda ou ruína de alguém ou alguma coisa”⁴⁷. Georges Didi-Huberman (2013) quando analisa a obra de Aby Warburg deixa claro que há urgência da sobrevivência. O passado traumático faz o tempo ser profundamente relativo, pois não temos como mensurar nem quando, onde e como o sobrevivente conseguirá narrar seja o que for ou como for.

Os filmes estudados partem da necessidade de tratar a ditadura não apenas como um acontecimento da história recente do Brasil e sim como um episódio a ser revisitado pelas vozes daqueles que lutaram e lutam até hoje por suas sobrevivências, mesmo quando a narrativa do sobrevivente está longe daquele tempo histórico. Neste caso temos uma narrativa envolvida com diversos códigos da memória, os quais ao mesmo tempo a potencializam e a dificultam de serem trazidas a código. O contato com essas narrativas nos mostra o quanto elas estão fora do tempo histórico, mas estão permeadas por um tempo presente. Um tempo que para

⁴⁷ Acepções do verbete “sobreviver” retiradas do Dicionário Eletrônico Michaelis (Português). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobreviver>

eles dá a impressão de não passar, gerando no sobrevivente ora a dificuldade de narrar, ora a necessidade de botar para fora tudo aquilo que lhes atormenta. Quando analisamos os depoimentos dos militantes, percebemos que apesar da dificuldade em relação a algumas memórias dolorosas que lhes atormentam, transparece a necessidade de estar em condições de narrar, sem sucumbir. Narrar sem sucumbir. Parece fácil, mas não é. Nesse sentido o tempo é um dos grandes responsáveis por fazer com que o desejo de homens e mulheres os quais testemunham suas experiências durante a ditadura civil-militar no Brasil se torne possível.

O tempo será um elemento o qual percorrerá a concepção desses filmes, por diversos motivos, ora por conta da necessidade de releitura dos fatos históricos, ora pela necessidade de releitura sobre os atores daquelas histórias. Os filmes *QBTVV* e *NOF* se aproximam desta última forma, preocupado em reler a figuração dos sobreviventes da ditadura. Nesse sentido, tais filmes para nós representam um grupo que perdeu o direito à vida e passou à condição de indivíduos amotinados em uma “sobre vivência” (CORNELSEN, 2011, p. 13). Mas no que consiste essa tal “sobre vivência”?

Essa forma de encarar as experiências limites e construir seus espaços de *sobre vivência* será a tônica do discurso encontrado nesses dois filmes e não só neles, pois se analisarmos o depoimento dos sobreviventes da ditadura brasileira ou de outras ditaduras e estados de exceção teremos algo muito parecido com o que encontramos, por exemplo, no depoimento de Beatriz Bargieri, ao considerar que o “meu corpo está preso, minha alma não” (TELES; RIDENTI; IOKOI, 2010, p.104). A separação entre corpo e alma revela a utopia revolucionária que se mantém mesmo diante da prisão dos corpos sofridos e sorvidos pela tortura. Mesmo passados muitos anos, as experiências catastróficas ficam latentes em suas memórias impossibilitando-os de sobreviver tão simplesmente.

Em *QBTVV* e *NOF*, essa separação entre corpo e alma justifica o desejo revolucionário de continuar sua luta, anos depois, mantendo seus ideais. Para a maioria dos sobreviventes, como nos apresenta Estrela Bohadana, é preciso se recuperar das experiências traumáticas. Por isso “pra mim, assim, a maior vitória é essa busca, esse desejo de me reintegrar internamente, de juntar os meus pedacinhos internos” (MURAT, 1989, 43’30” – 43’40”).

Encontramos uma recorrência nessas narrativas, uma forte insatisfação por terem sido esquecidos em suas sobrevidas, ou melhor, na vida que lhes

sobrou, pois, a vida de suas existências ficou para trás. No entanto, o presente lhe bate à porta e lhe diz que para sobreviver é preciso esquecer o passado. Mas será isso possível?

Primo Levi já refletia sobre isso em *É isto um homem?* Para ele todos que passaram pelo *Lager* sabem de onde vêm, já que “as lembranças do mundo de fora povoam nossos sonhos e nossas vigílias; percebemos com assombro que não esquecemos nada; cada lembrança evocada renasce à nossa frente, dolorosamente nítida” (LEVI, 1998, p. 54). Quando pensamos em sobrevivência diante do testemunho o que acaba por sobressair é o fato de não haver possibilidade de saber onde cada um desses sobreviventes irá parar. No caso da *Shoah*, o testemunho contempla um caminho que leva a um retorno inconsciente ao passado aterrorizador, já que “talvez sobrevivamos às doenças e escapemos às seleções, talvez aguentemos o trabalho e a fome que nos consomem, mas e depois?” (LEVI, 1998, p. 54). Sabemos que o sobrevivente pode ficar longe das blasfêmias e das pancadas, mas até quando? Já que o horror está “dentro de nós mesmos” (LEVI, 1998, p. 55). Certamente, o sobrevivente voltará muitas vezes, pois não será capaz de esquecer, não por ressentimento tão simplesmente, como a sociedade os acusa, mas pela impossibilidade de resilir. Se pensarmos que o conceito de resiliência está atrelado à ideia de esquecimento, como destaca Boris Cyrulnik (2005), compreendemos tão bem o embate realizado entre os sobreviventes e sua tentativa de sobrevida.

A recuperação dos testemunhos de militantes políticos que combateram a ditadura civil-militar no Brasil utilizou-se de um recurso bastante eficaz: o documentário. Estratégia a qual mistura documento, criação e ficção na tentativa de construir espaços de legitimação do testemunho. É o que ocorre com os documentários *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat e *No olho do furacão*, de Renato Tapajós e Toni Venturi. Eles expressam perfeitamente o conflito pela angústia da sobrevivência, em um diálogo indireto com o espectador. Os filmes se constroem a partir dos depoimentos das personagens, fragmentos de histórias que se convergem em pontos comuns, expõem fatos reais organizados para de alguma forma se estabelecer um enredo narrativo, conforme compreende Soares ao definir o gênero documentário como

resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse

realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva. (SOARES, 2007, p. 20)

A apreensão da realidade histórica da ditadura civil-militar brasileira sob o olhar e a narração dos sobreviventes perseguidos, presos e torturados constrói o enredo dos dois documentários compostos por 12 entrevistados que se apresentam como testemunhadores de suas próprias histórias e das histórias de outros. Se retomarmos a caracterização do conceito de testemunho desenvolvido no capítulo anterior, poderemos considerar vários desses testemunhos como representações das três formas de testemunho apresentadas anteriormente. Temos narrativas nas quais os testemunhadores se colocam ora como *testis*, ora como *superstes*, ora como *arbiter*. Em uma fundamental necessidade de narrar para sobreviver e sobreviver para narrar, quase simultaneamente, como destaca Seligmann-Silva:

O testemunho como uma atividade *elementar*, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar. Levi (...) coloca as expressões “aos outros” e “os outros” entre aspas. Este destaque indica tanto o sentimento de que entre o sobrevivente e “os outros” existia uma barreira, uma carapaça, que isolava aquele da vivência com seus demais companheiros de humanidade, como também a consequente dificuldade prevista desta cena narrativa. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66)

Essa impossibilidade de elaborar o passado tácito do testemunho da catástrofe nos é apresentada por Seligmann-Silva em *Zeugnis e Testimonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos*, quando contrapõe o testemunho da *Shoah* e o *Testimonio* na América Latina ao diferenciá-los por meio da necessidade de testemunhar em uma acepção mais religiosa, ligada à punição do Deus para com o povo judeu, no caso da *Shoah*; e da necessidade de testemunhar para fazer justiça, dar a voz ao “subalterno” para a criação de um herói exemplar. Ambos são sobreviventes, mas na *Shoah* temos o *etos* religioso tomando conta do discurso e nas ditaduras o *etos* jurídico em busca da reparação oficial. Porém ambas estão marcadas por essa acepção de denúncia e justiça, diante da ausência da voz dos sobreviventes.

Pensamos então o que difere essas duas narrativas fílmicas? Podemos destacar as opções estéticas ali presentes: a primeira película, de Murat, foi construída sob o argumento de recuperar as vozes silenciadas de oito mulheres

sobreviventes das prisões e das atrocidades produzidas pela repressão da ditadura civil-militar brasileira. Observamos que a diretora realizou uma seleção de narradoras as quais singraram por caminhos diversos, desde a escolha por viver em uma comunidade religiosa passando por mulheres que encontraram na profissão sua fuga chegando à continuidade da luta política no trabalho comunitário, todas perpassadas por um mesmo sentimento: a necessidade de suportar as lembranças dolorosas da memória traumática. A diretora do filme costura essas narrativas testemunhais com a encenação dos sofrimentos de uma personagem anônima na difícil tarefa de sobreviver, traçando uma crítica ao modelo social que mesmo depois da ditadura continua alijando a memória dos militantes com a mácula do terrorismo. Ao mesmo tempo, utiliza a voz da personagem anônima como a face da voz do narrador que procura assimilar os diversos narrares e as diversas conversas dessas narrativas, por isso dizemos que a personagem ficcional encenada por Irene Ravache busca representar a síntese e a antítese daquelas narradoras. Vejamos o que relata a narradora anônima criada por Murat em *QBTVV*:

Observando do lado de fora, como um voyeur olha pela janela da vizinha, meu olhar é igual ao de todo mundo. E a história de Maria hoje, uma educadora que é casada e tem dois filhos parece não ter muito a ver com esse passado. Na maternidade, Maria diz ter resgatado a possibilidade de vida, mas isto explica ou encerra tudo? (MURAT, 1989, 12'02" -12'36")

Notemos que a narradora anônima de *QBTVV* questiona a aparente sobrevivência de Maria mediada pela maternidade. Para a narradora se torna fundamental problematizar a opção de Maria em silenciar seu passado; portanto ela se pergunta se realmente o passado foi aniquilado pela memória ou se essa foi apenas uma forma de garantir a sobrevivência por meio de uma sobrevivida em que a maternidade passa a ser um projeto de representação para si e para os outros de superação do trauma, que neste caso seria sinônimo de sua vitória. Este conflito se acentua no discurso da narradora quando ela se questiona se “isso explica ou encerra tudo?”. A narradora não acredita que a sobrevivência funda um fim para o sofrimento e a mácula deixada na alma daquelas mulheres. Por isso deixa evidente sua incredulidade diante da vida “normal” que buscam representar aquelas mulheres. Essa posição crítica sobre a existência daquelas mulheres entrevistadas representa o testemunho *arbiter*, pois a narração realizada por essa personagem

testemunhadora se coloca com a tarefa de arbitrar sobre o que foi dito por Maria em seu testemunho.

Quando analisamos o testemunho de Maria observamos que para se manter forte e sobreviver ela constrói uma personagem de si, responsável por convencer quem quer que seja, e até mesmo a ela, de que sobreviveu e está em condições de prosseguir sua vida. Para nós fica evidente que Maria constrói uma *performance* para dar conta desta nova etapa de sua vida. Vejamos isso em outra passagem do testemunho de Maria do Carmo:

eu descobri que esse tiro que eu dei neles era de saúde e me reconciliei com esta situação na minha primeira gravidez. Descobri que a melhor coisa do mundo era ser mulher. (...) E agente produz vida, uma coisa... Não é uma frase, nem um troço intelectualizado, foi uma descoberta tão bonita. Aí que eu descobri que ser mulher era o maior barato. (MURAT, 1989, 10'23" – 12'00")

Fica evidente a necessidade de se apegar à maternidade como forma de garantir a sobrevivência em meio ao terror o qual ela passa a viver no que resta de sua vida. Temos essa mesma sensação quando assistimos ao testemunho de outras sobreviventes no filme, como nas narrativas de Regina Toscano e Jessie Jane.

Para a narradora de *QBTVV* há uma posição de afastamento em relação ao evento traumático, peculiar aos narradores *arbiter*, o que garante certa isenção para analisar o que se passa na narrativa do trauma, ao formalizar estratégias de sobrevivências as quais possam afastá-las cada vez mais de seu passado, seja para se proteger ou para proteger seus familiares.

Por meio do discurso da proteção, as testemunhadoras justificam a pressão sofrida, principalmente dos familiares, para que esqueçam ou pelo menos não narrem mais. Assim, narrar não seria mais fundamental? E sobreviver seria? Quando questionamos a relação entre narração e sobrevivência, observamos que a sobrevivência acaba se tornando sinônimo de esquecimento, como observamos no depoimento de Estrela Bohadana:

Eu tenho um filho de 10 anos e um que vai fazer 15, mas o que eu sinto, nos dois, é que embora, o fato de eu ter sido presa ter sido torturada, incomode, crie uma certa revolta, eles preferem que eu não fale. Quer dizer, eu sinto que é um assunto que incomoda tanto, que é melhor que se esqueça. Eu acho que, eles de alguma forma reivindicam que eu esqueça, talvez para que eles mesmos não entrem em contato com uma coisa tão dolorosa. (MURAT, 1989, 20'21" – 20'56")

Estrela Bohadana acirra em seu discurso o conflito da duplicidade existente na construção do testemunho, uma vez que formaliza um testemunho fazendo escolhas na difícil tarefa de lembrar e esquecer, já que a condição de sobrevivente de experiências traumáticas promove uma exasperação da dimensão do sofrimento, pois contraditoriamente necessita testemunhar, narrar o que aconteceu, mesmo tendo necessidade de esquecer partes dessa narrativa como forma de se proteger do horror causado por essas lembranças.

Não há como alijar da sua existência tais experiências. Ao mesmo tempo as lembranças são entrecortadas por vazios que o próprio testemunhador não consegue explicar. Observamos assim que o testemunhador passa a compreender ter construído uma identidade nova, tão marcante quanto à antiga, de combatente, representante não mais daquele passado e sim de um misto de suas lembranças e a necessidade de suportar as consequências terríveis e inesquecíveis daquele passado, até hoje presentes.

Seligmann-Silva (2008) afirma que esta necessidade de testemunhar faz referência à chave do trauma, a uma necessidade de justiça e de dar conta da exemplaridade do *herói* e de conquistar uma voz silenciada e oprimida, no caso de Estrela.

Também em torno da heroicização dos militantes, o filme de Renato Tapajós e Toni Venturi utiliza outra estratégia cinematográfica para mostrar que a luta contra a ditadura militar se desdobrou na busca, no presente, de um lugar na sociedade que reverbere sua proposição resistente. Nesse sentido, os quatro testemunhadores entrevistados no documentário de Tapajós e Venturi fomentam o imaginário de que “tudo vale a pena, como diria Pessoa, quando a alma não é pequena”⁴⁸. Notemos que o discurso dos testemunhos se desenvolve no intuito de mostrar que o projeto revolucionário coletivo, em seus grupos de resistência, apesar ter sido exterminado durante a ditadura, continua presente em suas ações individuais, pois as escolhas de vida são resultado de sua necessidade heroica de resistir, pois “a gente não lambeu a bota da ditadura, a gente caiu de pé. Os que morreram são nossos heróis e vão ser para sempre heróis dessa terra, heróis desse povo, viu?” (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 50’02” – 50’14”)

⁴⁸ Dulce Maia, parafraseando Fernando Pessoa, em seu depoimento emocionado sobre sua condição resistente (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 50’41” – 50’46”)

Por isso, antes de tudo, os diretores criam um efeito de comprometimento com aquelas histórias e sua função revolucionária na contemporaneidade. O documentário *NOF* busca revelar tipos diferentes de revolucionários: a) o que após a abertura recupera seus direitos civis e políticos e se volta à política partidária; b) o que continua na resistência, mas sob outro viés, uma resistência ligada à compaixão e ao trabalho voluntário; c) o revolucionário que sai de dentro do sistema repressivo e que de certa forma continua sua relação com o estado repressor como adestrador de cães da Polícia Militar do estado de São Paulo. Histórias as quais os confinam e ao mesmo tempo completam suas existências, mas, associado a isso, representam a sobrevivência, não mais como derrota e sim como esperança de quem precisa trabalhar para mudar o mundo, seja na política, no trabalho voluntário ou na formação de um contingente não humano para lutar em nome da ordem social.

O passado heroico dos militantes é descrito com detalhes, mostrando, entre outras coisas, as dificuldades vivenciadas por eles durante a resistência, além do compromisso daqueles homens e mulheres com o movimento revolucionário, como no testemunho de Carlos Eugênio Paz (Clemente):

Não podia fazer nenhum barulho, porque oficialmente os dois companheiros que moravam na casa saíram para trabalhar (...) quando vinham de noite traziam sanduiche e coca-cola, coca-cola quente... aquela coca-cola que já veio do botequim gelada, mas até chegar em casa tava quente e sanduiche de mortadela. Aquelas coisas baratas que a gente podia comprar porque o dinheiro ali não era... O dinheiro custava sangue nosso, né! Nós éramos muito espartanos nessas coisas, a gente não gastava dinheiro, assim sabe, era uma coisa assim de princípio nosso, né! A gente não cuidava do bem-estar da gente primeiro. (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 14'06" – 14'39")

O valor do dinheiro e a necessidade de valorizá-lo ficam latentes na passagem acima. O mesmo ocorre no testemunho de Robêni da Costa (Rosângela) que de certa forma aponta o quanto eram necessários para manter a sobrevivência do movimento os sacrifícios alimentares, pois como nos mostrou Clemente “o dinheiro custava sangue”.

O dinheiro era muito curto era só o dinheiro que vinha pra fazer a manutenção do aparelho e vinha da organização e era o Alcides que fazia a comida, ele cozinhava. E a comida era... contar não dá pra acreditar, mas era assim, era arroz, arroz que japonês gosta, que chama *Gohan* e era uma sardinha que a gente comprava no mercado de Pinheiros, aquela sardinha seca salgada e ele punha pra perder um pouco de sal, depois fritava e agente comia aquilo, semanas e semanas. (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 14'57" – 15'37")

O filme é marcado por uma pesquisa de arquivo e traça dois momentos das vidas das personagens como se quisesse desnudar as facetas do terror e da sobrevivência, pois cada entrevistado será direcionado para discorrer sobre seus traumas e dores de um lado e, de outro, as alegrias e satisfações do cotidiano resistente durante suas experiências na luta contra a ditadura civil-militar pós-1964 e seu cotidiano após a anistia. De certo modo, nesse estafe os dois filmes projetam um caminho parecido, pois em *QBTVV* também temos a comparação de como foram as ações que as militantes participaram e como fizeram para manter seu engajamento ideológico após a anistia, mas sem diferença temporal das gravações.

Essa luta contra a ditadura civil-militar brasileira construiu espaço para o testemunho e a denúncia das atrocidades promovidas pelo regime ditatorial no Brasil com mais liberdade após a anistia política, a qual teve uma dupla função no cenário ditatorial. De um lado, a anistia permitiu exilados políticos retornarem para o Brasil, promovendo o perdão irrestrito dos “crimes” a eles atribuídos. De outro lado, garante a impunidade para com as atrocidades praticadas contra a sociedade em nome da Lei de Segurança Nacional e silencia toda e qualquer forma de denúncia contra o Estado brasileiro, o qual abdicou de suas responsabilidades para com as torturas, os sequestros, os ocultamentos e os desaparecimentos de corpos.

Como tratar da sobrevivência desses homens e mulheres diante da indignação pelo silenciamento promovido pela Anistia? Robêni, no início de *NOF*, mostra um pouco do que seria a tônica da crítica no documentário. Diz ela: “os meus filhos me tiram sarro. Pô, mãe, você não cria juízo nunca? Então ... não consigo! Acho que o que sobrou é uma ... eu chamo de indignidade ... é indignação, por ver tanta coisa errada” (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 02’47” – 03’11”). Sentindo-se completamente digna pelas suas ações, a militante percebe a necessidade de resistir, inclusive à família a qual deseja que a mãe de família assuma um lugar mais passivo na sociedade e esqueça a indignação que um dia lhe levou à luta contra a ditadura e hoje lhe mantém na luta por dignidade humana.

A crítica reservada à Anistia se tornou pano de fundo nos filmes. Em *Que bom te ver viva*, Lucia Murat propõe um debate sobre a sobrevivência e a manutenção da dignidade feminina após experiências extremas de violência, dor e sofrimento, marcando seu território como primeiro documentário realizado no Brasil com sobreviventes da ditadura, após a abertura política. Já em *No olho do furacão*,

temos também certa crítica de como a anistia foi cruel para com os sobreviventes, porque mesmo com o fim do regime civil-militar eles, de certo modo, foram impedidos de serem reconhecidos como testemunhas de luta e sobrevivência, pois não havia espaço para denúncia, já que tal lei arregimentou uma grande “operação borracha” na qual nada deveria ser revelado dos 21 anos de ditadura, restando apenas o silêncio.

Ambos os documentários foram dirigidos por testemunhas vivas da resistência, o que marca o compromisso desses autores com uma reescritura da história, como salienta Walter Benjamin (1994) ao descrever a necessidade de ler a história a contrapelo, desmascarando suas versões cristalizadas pelo poder. O testemunho das mulheres, em ambos os documentários aqui analisados, é marcado pela culpa diante da derrota e o desejo de desforra diante da crueldade de seus torturadores. Não que essa desforra pudesse ser compreendida como simples ressentimento, como avaliam os defensores da ditadura, mas como clamor da sobrevivência para as mulheres que fizeram seus testemunhos nos documentários. Tomamos a epígrafe do filme *QBTVV*, retirado de Bruno Bettelheim: “a psicanálise explica porque se enlouquece, não porque se sobrevive” (MURAT, 1989, 0’22” 0’ 25”). Do mesmo modo, a fala de abertura da personagem anônima criada por Murat em *QBTVV* denota bem esse sentimento, pois para ela “tudo começa exatamente na falta de respostas. Acho que devia trocar a pergunta ao invés de porque sobrevivemos seria como sobrevivemos?” (MURAT, 1989 0’49”1’01”). Por isso para ela é necessário “aprender a conviver com a certeza de que ter sobrevivido foi absolutamente casual” (MURAT, 1989 62’00 – 62’05”).

Lúcia Murat foi presa e violentamente torturada no DOI-CODI, onde permaneceu durante dois meses e meio. O mesmo aconteceu com Renato Tapajós, que chegou a escrever um livro na prisão, o *Em câmera lenta*, publicado após sua saída, como forma de resiliência de suas experiências na militância e na prisão. Mas foi por meio da linguagem cinematográfica que ambos abriram os arquivos dos sobreviventes e deram a eles o espaço necessário para poderem tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos, seus relatos sobre o que foi a tortura e, sobretudo, como vivenciaram estes acontecimentos e sua dificuldade de lembrar e narrar, por conta do trauma, como demonstra Maria do Carmo:

O que é que foram aqueles 60 dias... é muito... parece que foram 60 anos, isso eu já disse, não dá pra descrever. É uma coisa terrível,

porque... é uma luta constante para você se manter inteiro. Eu me lembro que eu estava menstruada. Eles então para me pendurar no pau-de-arara em consideração em ser uma senhora, me punham uma calça nojenta. Uma calça de homem toda suja de tudo quanto era coisa. E eu ficava pendurada com aquela calça. Porque começou a pingar e eles disseram que não estavam a fim de ver aquele espetáculo puseram a calça. Aí de vez em quando eles me pegavam com a calça e tudo e me jogava dentro de um aquário que tinha ali numa outra sala, depois pegava e tornava a pendurar no pau-de-arara. Isso durou até... eu não me lembro bem, é tudo muito confuso. Só me lembro que teve uma hora que... é... tavam tirando a minha pressão, e o outro sujeito dizia assim, pode continuar pressão de atleta, pode continuar! (MURAT, 1989, 12'38" 13'46")

O depoimento de Maria do Carmo no filme de Lúcia Murat retrata e reconstrói artisticamente a memória dos oprimidos durante a ditadura civil-militar brasileira pós-64 e como o trauma da experiência com a tortura destrói a memória ao ponto de não se ter como discernir o que era realidade e o que era delírio, pois “é tudo muito confuso”. Mas o certo em seu testemunho é que toda aquela experiência foi terrível. Nesse sentido a diretora do filme seleciona aquilo que deseja discutir e compartilhar com o espectador, alimentando, assim, o debate relativo ao conflito ficção/realidade proposto pelo cinema documentário. Deste modo observamos que a estratégia de construção narrativa entrelaçada ao testemunho amplifica ainda mais os liames entre o ficcional e o real. Essa costura entre a realidade e a ficção dá ao leitor a tarefa de separar ou não a realidade da ficcionalidade. Assim como afirma Marialva Barbosa:

Se o passado for visualizado como algo que pode ser recuperado, as fontes, documentos e emblemas do passado que chegaram até o presente, sob forma de rastros, serão privilegiados na interpretação. Se por outro lado, considera-se que o que chega do passado são vestígios memoráveis, permanentemente reatualizados pelas perguntas que do presente são lançadas ao pretérito, o que será destacado é a capacidade de invenção da narrativa. Ou seja, não se pode eliminar a categoria interpretação da história, da mesma forma que a história será sempre uma narrativa. (BARBOSA, 2007, p.17)

Os filmes documentários aqui analisados possuem essa potência de interpretar a história da sobrevivência dos militantes que lutaram para destituir a ditadura brasileira e trazem consigo os vestígios desse passado, aos poucos trazido ao presente. Quando essas narrativas vêm à tona, há conseqüentemente uma atualização dessa história, pois novos olhares, novas vozes, novas interpretações são lançadas para o testemunhante. Desse modo, ele trava um debate com a obra e passa a ir à busca de ressignificar suas impressões sobre o passado e construir

postulações antes impensáveis, por isso, fica evidente a relação performática existente entre a obra cinematográfica, os autores (personagens, entrevistados, diretores) e os leitores, recuperando as premissas de Pierce, Morris e Iser⁴⁹ no campo de uma semiótica do objeto e da interpretação, ou de Jauss quando analisa a relação entre o escritor, a obra e o leitor, pois para ele

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio a reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. (JAUSS, 1994, p. 53)

A atualização pelo testemunhante, que nesse caso será também performatizante, será fundamental no contato com os filmes em questão, pois ao assistir *QBTVV* e *NOF* percebemos a presença ideológica dos autores como aqueles a construir a narrativa como partes de suas próprias vidas. Por isso, tais obras são performáticas, pois não são apenas filmes, mas testemunhos tanto daquele que narra, quanto de quem é narrado. No filme de Lúcia Murat, sua presença é marcada pela voz da narradora e pela presença da personagem fictícia. No caso de *NOF*, temos Renato Tapajós imerso no cotidiano dos entrevistados, mostrando-se partícipe daquelas memórias. Os diretores/autores ao escolherem os fragmentos a serem apresentados ao espectador alteram o estado pacífico do leitor, impondo-lhe uma necessidade de reflexão sobre tais testemunhos. As ações performáticas desses performadores, tanto no filme de Murat quanto no filme de Renato Tapajós, expressam em suas narrativas “segredos” revelados de um passado difícil e passivo de ser superado, mas as câmeras e todo aparato técnico requerem uma filmagem a qual pressupõe uma observação de si, fazendo com que a narração seja anteriormente pensada para que diante da câmera e do diretor seja dado seu depoimento. Torna-se relevante a proposição de Marialva Barbosa ao considerar que:

Performar é realizar uma ação artística no tempo e no espaço. Porém, não é só a qualidade efêmera de seus atos que a caracteriza e sim a emergência de um ato criativo como articulador de processos estéticos, humanos e/ ou sociais em momento presente. (BARBOSA, 2007, p.1)

A *performance* enquanto ação está presente na atuação da atriz, que interpreta a personagem anônima, voz que não cala, fala direto para câmera que

⁴⁹ Ver CAMPOS, 2011.

filma, dialogando diretamente com o espectador, incluindo-o em sua ação performática. No caso de *QBTVV*, cada uma das oito mulheres, menos a personagem ficcional, têm dificuldade de encarar a câmera e contar suas dores provocadas pela agonia de suas memórias. A personagem anônima não narra somente: ela convida o espectador a fazer parte da ação reflexiva e interativa durante a ação cênica que envolve o documentário, mesmo quando o cerne do debate seja a necessidade de narrar contrastando com a urgência de esquecer.

Nesse caminho o conceito de *performance* está atrelado a sua condição de testemunhador, que se veste na ação performática do performer. A *performance* neste caso expressa a necessidade de recuperar as memórias as quais aterrorizam o testemunhador. Jorge Glusberg nos apresenta em *A arte da performance* que ela “é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (GLUSBERG, 2005, p. 65). Tais repetições de gestos e comportamentos são identificáveis em vários desses depoimentos responsáveis por esta instabilidade, a qual leva as testemunhas a calar, a chorar, a ficarem perplexas diante da insuportabilidade das situações. Por isso constroem narrativas urgentes, mas profundamente marcada pelos traumas oriundos, principalmente das torturas. Aliás, as sessões de tortura serão um dos principais focos da narrativa dessas mulheres, pois o filme é sobre tortura, como analisa a narradora de *QBTVV* diante de um cartaz do filme *Nascido para matar*, de Stanley Kubrick: “quem vai ver o filme além de nós nossas guerras são menores ou apenas o nosso medo é maior (chegar a construção desse período.” (MURAT, 1989, 13’06 – 13’13”).

A mesma instabilidade destacada em Glusberg também será identificada por Renato Cohen, quando considera que a “*performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor” (COHEN, 2002, p. 45-46). Nesse mesmo caminho, aponta Paul Zumthor, quando afirma que “a *performance* e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2007, p.32). Por isso, modificar o conhecimento também representa a mudança das certezas que movem seus ideais. Isso faz com que o testemunhante reflita sobre suas próprias

convicções e por isso se torne um performante, o qual modifica e é modificado pelo *documentário performático*.

Vejamos como isso se dá no testemunho de Maria Luiza (Pupi):

Quando eu fiquei grávida e aí eu tava até fazendo terapia... e aí... o terapeuta disse agora eu acho que você já está bem, vai embora pra casa, vai ter seu filho, vai criar seu filho. Porque é uma vida nova que surge, é uma esperança grande que vem junto. E aí você se desloca do social para o individual e aí vai viver uma outra coisa. (MURAT, 1989, 33'30" – 34'01")

Quando Pupi relata a conversa com o terapeuta, deixa evidente a mágoa que sente quando lembra a cena, pois ele queria convencê-la de que era preciso esquecer todo o seu passado e que o filho teria que ter uma outra vida, longe de suas memórias. Mas isso seria possível? Como poderia ela passar uma borracha sobre suas memórias? O incômodo de Pupi sem dúvida espelha o incômodo do testemunhante, pois como seria possível dizer para um sobrevivente, “Esquece tudo! Vai viver uma nova vida!” O trauma não será colocado em uma caixinha encriptada no fundo do baú, mesmo que esse seja o desejo de muita gente no entorno dos sobreviventes. A falta de sensibilidade do psiquiatra nos assusta, mas sabemos que essa voz que pede o esquecimento dos crimes não está só: há um turbilhão de vozes que pedem o esquecimento, não só do trauma individual, mas principalmente do trauma coletivo, como se nada daquilo tivesse acontecido, ou pelo menos, já que descobrimos que aconteceu, “bola para frente”: é preciso continuar a vida e esquecer que o torturador é seu vizinho e continua impune, quando o militante é torturado por suas memórias diariamente. Mas quem se importa com isso?

Impossível esquecer. Principalmente quando as paixões e o pensamento ideológico formaram as bases do envolvimento na situação política do país por parte desses militantes. O desejo deles era fazer a revolução: se para isso fosse necessário viver na clandestinidade, ficar longe da família, perder todas as regalias da vida moderna, pegar em armas, matar ou morrer, eles não se preocupavam, pois estava pungente que era preciso viver no limiar da vida e da morte. Tinham certeza de estar promovendo um bem para a humanidade e para eles mesmos, já que lutavam contra o mal avassalador representado pela ditadura civil-militar. Entretanto o que resta aos sobreviventes são as máculas deixadas pelo insucesso da revolução, com marcas perceptíveis em todos os depoimentos, além dos traumas amargados pela lembrança dos que morreram e a incompreensível sensação de que

a sociedade não sabe ou faz questão de não saber o quão foi importante ser um militante e o quanto era necessário reconhecer os verdadeiros heróis da nação. Vejamos o depoimento de Carlos Eugenio Paz, em *NOF*, sobre a morte de Carlos Marighella:

Eu demorei muito anos para parar de chorar a morte. Talvez é por causa disso que eu diga a você que eu cheguei quase a perder a ternura. Por que teve uma hora que eu parei de chorar. Mas, nessa época a gente chorava os nossos mortos ainda. Foi.... Chorei em casa, chorei na rua. Fiquei desesperado por que eu andava pela rua e saí para encontrar o pessoal da organização. E andando ali por Copacabana, e aquilo.... Puxa! Mas não têm uma bandeira a meio pau. A população continua andando... quer dizer... a vida está exatamente igual.... Quer dizer, morreu, assim, o brasileiro mais importante para esse país, para o destino desse país... e tudo continua igual! (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 34' 32" – 35'06")

Sem dúvida, o sofrimento em relação aos mortos deixou máculas, as quais duraram muito tempo. No caso de Marighella, a história delegou sua memória ao ostracismo, pois na conjuntura de nossa sociedade contemporânea poucos sabem quem ele foi ou o que representou para história política nacional. O mesmo acontece com inúmeros militantes que foram esquecidos, ou melhor, nem são reconhecidos como parte da história brasileira, pois foram rotulados de terroristas e criminosos. Os filmes analisados buscam reconstituir as histórias desses militantes e desconstruir a imagem negativa que ainda hoje paira sobre os sobreviventes da ditadura civil-militar brasileira.

Essas histórias de vida são ao mesmo tempo histórias marcadas por experiências limites, pois os militantes não foram somente presos e interrogados, como deveria ser a prática do Estado que busca investigar algo por ele chamado de terrorismo. Aqueles revolucionários foram submetidos a intensas torturas, o que modificou bastante o sentido aplicado a palavra *sobreviver*, pois nela está a convivência com o trauma e com o sofrimento, a qual passa a ser uma presença recorrente, um conflito entre o sobrevivente de hoje e a memória do jovem combatente, que no passado foi aquele quem lutou e perdeu! Humilhações imponderáveis da tortura que não se pode esquecer. Lúcia Murat em *QBTVV* disponibiliza a imagem deste conflito no depoimento da mãe de Maria do Carmo numa perspectiva, enfim “positiva”, de que no final a filha supera o insuperável:

No princípio a vida dela foi muito difícil, ela tinha pesadelos incríveis, alucinações, sofreu muito... O médico do Chile chegou a me dizer que se ela houvesse perdido uma mão, um dedo, seria fácil, porque a gente veria o problema, mas não: o que ela perdeu foram células

cerebrais, isso dificultou muito no princípio e para a vida dela. Felizmente ela superou tudo isso e hoje ela educa muito bem os seus filhos e, sobretudo, ela guarda uma grande coerência de vida. (MURAT, 1989, 14'13" – 14'49")

Será que Maria do Carmo conseguiu mesmo superar o trauma ou será que essa foi uma estratégia de resiliência? Ao certo ninguém conseguirá responder, mas ficam evidentes os danos causados pelas torturas e pelas perdas afetivas sofridas por Maria do Carmo, como a morte de seu marido, o exílio forçado, os traumas decorrentes das experiências de tortura e até mesmo os diversos apelos de seus parentes para que ela “sobrevivesse” a tudo isso. Ficou evidente em seu testemunho a necessidade de mudar, pois do contrário não suportaria.

As mudanças são parte do dia-a-dia dos militantes, moradias temporárias, histórias criadas, identidades e nomes fictícios. A clandestinidade criou um mar de mudanças, tanto que a maioria dos relatos apresentados foram envolvidos pela experiência da mudança, seja ela de nome, de cidade, de bairro, de casa. Para cada mudança uma nova identidade construída. Robêni da Costa se tornou Rosângela, Carlos Eugênio virou Clemente, identidades que estabeleceram novos padrões de comportamento, passando a clandestinas no próprio país, sem referência de amigos ou família, cumprindo ordens, sem divulgar endereço ou qualquer outro detalhe de sua vida tanto a passada, quanto a presente. Mas como todo mundo, não poderia deixar de lados os padrões de comportamento da época: se jovem estudava; se mais velho trabalhava; em ambos os casos, namorava.

Tapajós e Venturi aproveitaram *NOF* para desmistificar a imagem a qual a mídia construiu do militante. Parece que o militante não possui sentimentos, não pode ser humano, sensível, sensato. Por isso os diretores capturam nos depoimentos esse tal comportamento natural da juventude da época para combater os contínuos discursos corrosivos de terroristas que assombravam seus cotidianos. Eles viveram intensamente. Talvez, este seja algo relevante em *NOF*: até então não tínhamos filmes em que os militantes não fossem marcados pelo estereótipo da brutalidade e da falta de alegria. No filme, os militantes se apresentam como estudantes e trabalhadores preocupados com o próximo, sonhando com o futuro que teriam – preferencialmente em uma sociedade melhor. E isto se observa no relato de Carlos Eugênio:

A gente entrava num carro, bicho, era piada, era brincadeira, entendeu, era um clima de camaradagem total, total, completamente

fraterna, a gente na reunião, num aparelho assim, a gente fazia verdadeiras festas, com macarrão com sardinha, vivia no dia-a-dia da cidade e da rua, entrando no botequim ali, saber onde que é não sei o que. Sabe, vivia, não era uma coisa assim, não vivia completamente escondido, agora a minha casa ninguém sabia onde era, só eu e minha mulher e se eu tava morando sozinho só eu é que sabia. (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 21'46" – 22'16")

A condição resistente vivida pelos entrevistados fica marcada em *No Olho do Furacão* como um cotidiano que se aproxima ao dos demais jovens. Todavia, possuíam particularidades pouco entendíveis quando não se está vivendo sob um regime de exceção, como foi a ditadura civil-militar brasileira. Por isso, podemos entender que a reunião desses testemunhos, colaboram para o desenvolvimento de uma *performance* positiva contra o convencimento do rótulo de terroristas explicitamente imposto aos militantes que lutaram contra a ditadura brasileira.

Vejamos o exemplo apresentado por Clemente sobre as relações afetivas entre os membros do grupo que se difere bastante do discurso autoritário constituído para rotular de terroristas os militantes:

Mas tinha tudo isso, tinha amor, tinha ódio, tinha relação mal resolvida, tinha relação bem resolvida, tinha... tinha gestos tão incríveis, mas tão incríveis, você aí imaginou, e aí toca um pouco naquela... no começo da história da revolução sexual e do amor livre, aquela coisa toda né.... Tinha momentos em que... teve momentos em que de repente... teve um caso concreto que eu conheço de uma companheira que tava morando com o companheiro, apaixonado por uma companheira, que de repente o companheiro quis acabar a relação, então tavam no mesmo aparelho e disse que estava querendo acabar porque estava apaixonado por outra companheira, entendeu? E de repente essa companheira chegar e dizer assim: poxa, traz ela pra cá. E essa companheira ir pra lá e a outra companheira ceder a cama pros dois dormirem juntos e fazerem amor. (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 22'17" – 23'14")

A relação aberta proposta na militância lembra bastante o cenário de companheirismo das comunidades alternativas de *hippies*, que de certa maneira reforçam o desejo utópico dos jovens de construir um mundo melhor, no qual as questões amorosas bem demarcadas pelos princípios do casamento burguês pudessem ser substituídas pelos princípios do amor livre, mais próximos do pensamento socialista que pautavam os movimentos de resistência.

O filme de Renato Tapajós e Toni Venturi salienta que a juventude envolvida nos movimentos de resistência não representa a inconseqüência ou a ingenuidade, pelo contrário: encontramos profunda maturidade, pois vale a pena

manter os laços de companheirismo e não os sentimentos de posse. A revolução é mais importante do que projetos individuais dos revolucionários, por isso, para os diretores, não seria cabível conceber que o amor durante a revolução pudesse ser responsável pela derrocada do movimento, como apregoam filmes como *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, baseados na justificativa de existir na juventude uma imprudência peculiar quando estes têm algum envolvimento amoroso e, portanto, o amor seria um erro na luta armada.

O amor propalado pelo movimento de resistência gera seus filhos, porém nem sempre isso se dá com naturalidade, como aconteceu com Criméia Almeida, sequestrada pelo DOI-CODI grávida, tendo seu filho na prisão. Além dela, tivemos o caso de Jessie Jane, a qual ficou grávida na prisão durante o processo de abertura política. Mas houve casos nos quais a gravidez não foi concluída, como relatou Regina Toscano, que perdeu um filho quando esteve presa e foi torturada. Essa dura situação feminina diante da repressão será matéria de denúncia e de revolta, pois vários filhos da resistência nem chegaram a nascer por conta das condições aviltantes delegadas àquelas mulheres seja por conta das sevícias sexuais, seja pelo teor da violência, seja pelo simples prazer de subalternização da mulher, especialmente quando elas estavam grávidas ou menstruadas. Várias delas trazem em suas memórias inúmeras situações de companheiras que grávidas abortaram em sessões de tortura chegando à morte, ou mesmo quando há a sobrevivência da mulher, como acontece com Regina Toscano, o único amparo é provar que continuará resistindo fora do cárcere, no intuito de ser mãe.

Quando fui presa tava grávida e perdi esse nenê que seria o meu primeiro filho lá. Durante a cadeia toda o que realmente me segurou era a vontade de ter um filho, era a certeza que eu ia ter um filho. Isso representava para mim vida. Se eles tavam querendo me matar, eu tinha que dar uma resposta de vida. E ter um filho simbolizava, e simboliza até hoje a resposta, que a coisa continua, que a vida está aí, que as coisas não acabam. (MURAT, 1989, 38'39" – 39'14")

Pelo fato de serem mulheres, as torturas não são abrandadas. Pelo contrário, são ainda mais severas, como denuncia Dulce Maia:

Eu fui a primeira mulher a ser presa no Brasil, desse período, desse período sim, e fui muito maltratada justamente por isso, porque eu ser mulher, por eu ser de uma classe social diferente. Como? Eu era uma traidora para eles, eles me trataram assim, exatamente assim, eles diziam isso. Na época também havia todo um ódio assim uma coisa violenta contra um que era muito meu amigo, é até hoje muito meu amigo, Chico Buarque. Vandrê que também era muito amigo, então eles queriam muito saber sobre eles. Eu vinha do Teatro

Oficina, que tinha acabado de montar o Rei da Vela, Caetano, Gil também, o tropicalismo todo nasceu ali naquele momento. Eu era pra eles [a polícia] considerada uma estudante, mesmo eu não sendo um estudante, porque eles tinham muito ódio aos estudantes também, então eles achavam inclusive que eu pertencendo a uma outra classe eu devia estar ligada aos estudantes e nunca deveria estar ligada a sargentos, a cabos, e... Mas a traição minha era uma traição de classe, muito maior... TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 44'09"45'27")

Quando Dulce afirma ter sido a primeira mulher a sofrer tortura no Brasil ela passa a representar não uma exceção, mas a norma. As mulheres eram vistas pela repressão como “presas mais fáceis (...) eles se sentiam muito ofendidos na sua arrogância machista pelo fato daquelas mulheres terem coragem e dignidade de enfrentá-los” (TELES; RIDENTE; IOKOI, 2010, p, 352), destaca Leane Ferreira de Almeida, em seu testemunho para *Intolerância e Resistência: testemunho da repressão política no Brasil (1964-1985)*. Por isso tantas mulheres militantes, quando presas, sofriam demasiadamente de tortura psicológica e as investidas eram piores ainda se estavam grávidas. Uma das estratégias utilizadas pela repressão era prender outras mulheres de sua família (a mãe, irmã, cunhada), ora para torturar na frente da guerrilheira, ora para ameaçar de tortura e morte. O mesmo ocorreu com as crianças: em muitos casos os filhos, sobrinhos, netos dos militantes eram incluídos nas sessões de tortura, como destaca Jessie Jane:

Nós fomos juntos todos num camburão, no mesmo camburão para a aeronáutica, a família toda, entendeu! E minha mãe e minha irmã muito abalada(chegar a construção desse período), por que ela era muito menininha né... Mas a minha mãe segurando muito aquela situação e ficou dois meses presa conosco, não na mesma cela que eu, mas ficou presa lá, minha sogra também. E minha mãe não me... naquele momento é... eu vi minha irmã sendo torturada, minha irmã sim. Era a polícia de São Paulo que estava aí (...) que torturou a minha irmã para me desestruturar. (MURAT, 1989, 34'40" – 34'57")

O documentário de Lúcia Murat não foi feito com o objetivo de divulgar os casos de abuso ou mostrar o quanto a maternidade é a grande responsável pela sobrevivência feminina, mas fica claro que esses dois pontos são representativos para compreendermos outro lado da sobrevivência. Por conta disso, a diretora do filme questiona a possibilidade de uma pessoa torturada ter condições de restabelecer algum pertencimento ao meio social, superar seus traumas e, por fim, fazer a *resiliência*. Acreditamos que não só em *QBTVV*, mas também em *NOF*, ficou claro que é possível existir uma *resiliência* atrelada a uma possibilidade de memória e não como estratégia de esquecimento. Esse sim é um dos pontos nevrálgicos dos

dois documentários. Certamente o que encontramos nesses filmes tem relação com as vidas não só dos sobreviventes os quais deram seu testemunho. Eles reverberam uma necessidade latente na contemporaneidade brasileira: a urgência pela criação de uma política de memória que faça com que os testemunhos revelem o quanto precisamos mudar nossos sistemas, que infelizmente ainda promovem uma forte e latente política de esquecimento. Naturalmente esses dois documentários fazem parte de um conjunto de iniciativas que desde o fim didático da ditadura brasileira em 1985, vem sendo apresentado para a sociedade como forma de refletir sobre os vinte e um anos de ditadura que amargamos no Brasil.

Por isso, podemos dizer que encontramos nesses documentários certa urgência em mostrar a existência de uma necessidade de nos identificarmos com estas narrativas e esses narradores, para assim fazermos parte dessas não como testemunhas, mas como testemunhantes, ou seja, expectadores os quais possibilitam com que aqueles testemunhos sejam ouvidos e respeitados, em um exercício de *performance* a fazer com que o testemunhador se sinta à vontade para narrar, porque sabe que do outro lado há pessoas que se importam com seus testemunhos e lhes ouvirão. Assim é possível sobreviver aos traumas mesmo quando estamos em uma sociedade que cobra o esquecimento, porém a sobrevivência, para deixar bem claro, não significa aceitar tudo que se passou como se nada tivesse ocorrido. Ao contrário, sobreviver é construir debates de como é necessário pensar em maneiras de fazer com que nossa sociedade não se esqueça das experiências vividas durante a ditadura civil-militar brasileira e que é preciso lutar para aqueles tempos não voltarem e, principalmente, para vigorar a memória, a verdade e a justiça.

NA IMPOSSIBILIDADE DE CONCLUIR...

O percurso o qual construímos nessa tese certamente deve ser compreendido pelo leitor como bastante longo, pois iniciamos nosso caminho no cinema, passando por várias artes: a literatura, a pintura, a fotografia e o cinema novamente. Buscamos pensar como tais artes construíram de forma autônoma uma longa estrada em busca de expressar sua indignação sobre o silêncio instalado em muitas situações na história da humanidade. Certamente as artes são um *locus* essencial para que essa tarefa se cumpra e encontremos as vozes daqueles que por muito tempo estiveram mudos ou, propositadamente, foram calados pelo autoritarismo e os nepotismos de governos e governantes os quais se autotitulam donos da voz, do saber e da verdade. Em outras palavras: ditadores.

Começamos nossas reflexões com Bertolt Brecht e Edvard Munch, na tentativa de discutir a potência existente na arte de fazer com que os silêncios virem *Skrik, An die Nachgeborenen*. A palavra chave desse momento é o antagonismo entre o tempo e o fato, que ligará essas duas obras pela tarefa de denunciar a zoè (vida nua), ora por conta da compaixão, ora por conta da perplexidade que emana da condição humana, da decadência, da destruição da paisagem e da alma. Mas esse foi somente o ponto de partida para as discussões, que se prolongaram pela geopolítica internacional e nacional, deixando claro que o cenário construído foi deveras produtivo para as ditaduras tomarem conta da América Latina. Mas estudar uma região tão grande e tão complexa seria exagerado, por isso nos detemos em olhar com a maior profundidade possível o caso da ditadura brasileira. Diante de um cenário político mergulhado no autoritarismo, surgiram movimentos e organizações responsáveis por fazer a resistência contra a instalação e manutenção desses regimes ditatoriais e com isso as artes tiveram importante papel em formular estratégias de resistência ao regime.

A força impetrada pelos regimes autoritários fizeram com que a arte, mesmo querendo abrir o verbo e denunciar o que ocorria, sofresse com a censura e o impedimento de construir uma reflexão mais aberta sobre tais conjunturas. Assim, o cinema, mesmo denunciando as mazelas vividas por nossa sociedade, dedicou pouco espaço para a denúncia direta dos estados autoritários. Mas em nenhum momento se isentou de fazer um cinema preocupado com a situação política brasileira. Pelo contrário, vimos ao longo do estudo que a produção cinematográfica

brasileira esteve bastante atenta à tarefa de construir através do cinema um espaço formidável de debate das questões sociais, principalmente ligados ao estado de vida nua pelo qual passou grande parte da sociedade brasileira durante os 21 anos de ditadura civil-militar, como discutimos anteriormente.

O leitor pode considerar termos dedicado muito espaço nessa pesquisa para realizar o levantamento de um conjunto de produções cinematográficas no Brasil responsáveis por traçar um mapa do autoritarismo da ditadura no Brasil. Tal levantamento é constituído de obras que utilizavam estratégias de resistência ao silenciamento dos bens culturais e artísticos que expusessem os problemas de ordem social e política.

Para fazer uma caracterização didática da produção encontramos três momentos diferentes: um primeiro responsável pela exposição da vida nua e das mazelas sociais, as quais afligem o Brasil, uma espécie de Raio X da pobreza e da consequência da ausência de políticas públicas sérias, que possam dar cidadania a essas populações. O segundo grupo de produções realiza a encenação dessa mesma vida nua e da reflexa apatia gerada pela impossibilidade de concretizar a revolução, marcada pela amplificação acentuada do esfacelamento dos movimentos de resistência. Para finalizar, a denúncia mais clara contra o regime ditatorial se realiza de duas formas: uma limitada a trazer para as telas apenas a constatação de que a ditadura existe ou existiu, uma vez que o regime ditatorial negava que nos encontrávamos em uma ditadura e os meios de comunicação ainda a tratavam por *revolução*.

Na medida em que esse discurso foi modificado e houve uma aceitação de que a ditadura não fora uma ficção criada pelos comunistas, a preocupação passou a ser outra, pois agora era necessário denunciar os crimes e descriminalizar a figura do guerrilheiro, do militante, do sobrevivente. Nessa última etapa de revisão historiográfica, mais de 30 anos depois do fim da ditadura brasileira, o cinema ainda está preocupado em discutir uma mudança de olhar sobre a história da ditadura e resgatar os sobreviventes como heróis e os mortos como mártires.

O passeio historiográfico das produções as quais analisamos aqui neste trabalho certamente não pode ser considerado definitivo, mas entendemos que consegue mostrar como foi possível resistir e denunciar o autoritarismo, mesmo sob o jugo de um regime ditatorial e de forte controle da produção realizada pelos órgãos responsáveis pela censura.

Em certo ponto do caminho, mais especificamente quando há o acirramento dos conflitos contra os movimentos de resistência, demos grande importância para a relação entre literatura e cinema, pois os cineastas precisaram utilizar bem a literatura não só como inspiração para fazer filmes, já que o texto literário passou a ser uma das poucas alternativas de continuar fazendo filmes e, com isso, continuar resistindo e denunciando o autoritarismo.

Como contribuição teórica aos estudos desenvolvidos até então buscamos apresentar novos caminhos e novas categorias as quais pudessem dar conta da complexidade desse estudo. Para isso, vimos como necessário pensar a existência de um *documentário testemunhal* e de um *cinema testemunho*, pois observamos que durante os anos em que a ditadura vigorou no Brasil e até depois dela existe uma intensa relação do cinema com o testemunho. Tão próxima, ao ponto de encontrarmos não apenas filmes, mas fragmentos testemunhais em audiovisual sejam eles em ficção ou no documentário.

Da mesma forma que discutimos amplamente o *cinema testemunho*, como expressão da cultura e dos problemas sociais presentes no Brasil, mas quase desconhecidos do público, encontramos espaço para revelar ao leitor um conjunto significativo de *documentários testemunhais* que destacam em seus enredos o quanto nossa sociedade ainda tem muito a fazer para realizar mudanças mais significativas.

Quando analisamos o conceito de testemunho e suas aplicações observamos a necessidade de ampliar de duas para três as formas de classificar as várias formas de testemunho. Nesse sentido, consideramos os testemunhos como ora realizados por um narrador *testis*, ora por um narrador *superstes*, ora por um narrador *arbiter*. Talvez o termo *arbiter*, possa parecer um tanto quanto autoritário, mas é esse o papel do testemunho *arbiter*, pois ele se consolida exatamente na dimensão autoritária da linguagem, ou seja, da necessidade de arbitrar sobre o que será compreendido como verdade. Essa forma de testemunho está muito ligada à audição, pois a testemunha analisa e avalia quais elementos do testemunho *testis* ou *superstes* podem ser considerados e reconstituídos como testemunho.

Outra contribuição importante dessa pesquisa é a caracterização do sistema de estrutura do testemunho, em que temos *aquela que narra* o testemunho, que chamamos de testemunhador, uma mistura de testemunha + narrador. O segundo vértice da relação comunicativa do testemunho é *aquela que ouve e recebe*

a *narrativa* do testemunhador, que chamamos de testemunhante, que seria a junção do vocábulo testemunha + ouvinte, uma criação a qual revela a condição agente, pois esse não apenas ouve, mas principalmente avalia, valida e justifica a existência de quem narra (testemunhador). O terceiro vértice dessa relação é o próprio testemunho o qual faz a ligação entre os dois anteriores formando assim um triângulo retângulo com três lados de igual valor e importância no ato testemunhal.

Algo muito parecido fizemos em relação à compreensão do conceito de *performance*. Isso porque vimos haver também na *performance* como no testemunho um conjunto de papéis na ação performática, que se inter-relacionam e por isso passamos a entender como um processo de interação entre três instâncias e não fincado apenas na figura do *performer*. Desse modo construímos um gráfico que conseguisse dar vazão às inquietações tidas por nós sobre como se constituiria a *performance*. Assim, criamos as seguintes categorias: performador, o performante e a performance em uma singular aproximação com o sistema de recepção literária em que temos respectivamente: autor, leitor, obra.

Vimos que havia espaço para ampliar a classificação realizada por Bill Nichols, sobre a categoria *documentário performático*. Por isso propusemos, nesse estudo, que essa categoria, em relação aos filmes analisados, recebesse como complemento o termo *heroicizante*. Com um caráter de revisão historiográfica, esse tipo de documentário leva em conta a necessidade de debater o papel do herói, refletir qual a função dele na constituição histórica e o que precisa ser feito para ressignificá-lo. Essa proposição se fez necessária por conta de encontrarmos nos documentários uma visão historiográfica de rechaço à ditadura, ora construindo seu argumento em nome da figuração da heroicização, ora preocupada apenas com revisão historiográfica.

Certamente não será possível concluirmos essa pesquisa por aqui. Teremos muito tempo pela frente para continuar nossa busca por compreender muitas outras questões que envolvem a produção cinematográfica pós-64. Entre as questões apontadas nesse estudo e que acreditamos precisarem de uma análise mais detida está a relacionada à relação entre literatura e cinema, vista como muito produtiva no período da ditadura brasileira, mas na qual resolvemos não nos deter nesta pesquisa.

Vimos que as obras artísticas, aqui estudadas, produziram ao longo da história do cinema brasileiro representações, indagações e questionamentos

imbuídos de ética e estética, nos quais ao mesmo tempo são acessadas as condições emocionais e afetivas do espectador, bem como seu comprometimento lógico-racional também. Os filmes *Que bom te ver viva* e *No olho do Furacão* impelem atributos de narrativa artística de qualidade que se aproximam dos memoriais e da *performance*, de forma efêmera e insubstituível no tempo e no espaço. Mesmo que os filmes se constituam de fragmentos de vida real ou espelhamento do real, vimos ao longo das análises que podemos considerar tais documentários obras autorais e singulares por conta da profunda imersão na representação da realidade e pelo sentido revisionista da figura do herói adquirido pelas obras. Sem dúvida, cada um dos documentários aqui comentados trazem o recurso da mobilização da participação do espectador (testemunhante-performante) para uma negação da tortura e da violência contra a liberdade do pensamento humano. Por isso, tais filmes são exemplares da sobrevivência do relato de testemunhadores os quais um dia estiveram imersos *no olho do furacão*.

Muitos sobreviveram e continuam sua luta interior e exterior em uma nova fase de suas vidas. Ora precisam se entregar aos lobos e aos abutres de suas mentes, ora precisam expurgar o *shade* que os acompanha. Foi nessa tentativa que vários nomes e vários desses heróis se repetiram e estiveram mais de uma vez apresentando seus testemunhos de sobrevivência. Entre eles temos Criméia Alice Schmidt Almeida, de *Que bom te ver viva* e Carlos Eugênio Sarmiento Paz, de *No olho do furacão*. Este último se tornou personagem e testemunha em outras produções cinematográficas e outras incursões artísticas, tais como o documentário *Cidadão Boilesen*, em que Carlos Eugênio (Clemente), ganha notoriedade por ter sido um dos poucos dirigentes de organizações revolucionárias da época a não cair nas garras da ditadura, além do fato de ter assumido a ALN, organização criada pelo grande mito da resistência Carlos Marighella e ter sido o responsável por liderar a ação que leva à morte o industrial e articulador do financiamento privado da Operação Bandeirantes (OBAN), o presidente da Ultragas, Henning Albert Boilesen. Mas a ação desse militante não parou por aí: ele escreveu dois livros que trazem sua história na luta armada e ficcionaliza outras experiências as quais viu, ouviu e viveu, mas sem deixar de lado sua posição política revolucionária.

Criméia Almeida tornou-se uma personagem bastante presente em vários grupos de luta contra o esquecimento das atrocidades realizadas pela ditadura e ganhou repercussão por ser uma das poucas militantes do Partido Comunista do

Brasil a sobreviver à Guerrilha do Araguaia. A sobrevivência talvez tenha sido causada pela saída da região, por conta de sua gravidez, o que não impediu de ter sido sequestrada pelo Estado brasileiro e torturada ainda grávida. Hoje Criméia é uma das mais atuantes militantes na comissão dos familiares de mortos e desaparecidos políticos, tomando a frente da luta pelo não esquecimento de um dos episódios mais devastadores da história brasileira, a Guerrilha do Araguaia, que como já vimos em análises anteriores não chegou a ser uma guerrilha, pois os militantes foram massacrados praticamente sem chance de se realizar o conflito armado.

Mas sem dúvidas esses dois personagens dos filmes aqui analisados trazem em seus testemunhos as referências do que podemos chamar de resistentes, heróis de um tempo em que resistir significava ir para a luta armada, colocar-se a disposição para o conflito, matar e ser morto. Como ocorreu com eles. Mas a resistência não se limita a atos de heroísmo e ao conflito. Durante esse estudo, pudemos entrar em contato com diversas maneiras de realizar essa luta, algumas delas até imperceptíveis, pois não pegam em armas, não se mostram militantes, não assumem protagonismos. A resistência tem várias outras facetas que podem ser percebidas na ação de vários militantes em relação aos vários papéis vividos pelos guerrilheiros.

Existe sentimento no cotidiano dos militantes, por isso consideramos que a atuação do militante varia de acordo com as circunstâncias e sua atuação na militância. No filme *NOF*, o depoimento de Dulce Maia (Judith) revela o papel de um grupo de militantes que ficou responsável por arrecadar recurso para a militância, desse modo não se envolvendo diretamente na luta armada e conseguindo ser extremamente importante na construção de shows como o *Opinião*, que além de arrecadar dinheiro mobilizou a intelectualidade e a classe média para a necessidade de se envolver nos movimentos de resistência à ditadura.

Sem necessariamente se envolver com o heroísmo da luta arma, a resistência se dá pela necessidade de fazer algo, de sair da inércia, mas nem todos conseguem isso. Na verdade, há aqueles que precisam da inércia para serem resistentes. Ser responsável pelo jornal do movimento estudantil, guerrilheiro ou partido político, etc. exige que haja uma aparência de não engajamento, pois somente assim seria possível continuar sua atividade resistente. Entregar pacotes e correspondências, sem saber o que está naquela correspondência, por exemplo,

também é uma ação fundamental para a manutenção dos movimentos de resistência. De outro modo, ter uma atividade econômica e uma posição social relevante na sociedade, sem associá-lo ao estereótipo do guerrilheiro, pode ajudar a transformar sua casa ou apartamento em um ótimo aparelho para esconder guerrilheiros. Mas será que há resistência no silêncio? Ou em espaços em que não existe a guerra e o conflito não é o Estado um ditador ou uma ditadura?

Essas reflexões nos acometeram no final da pesquisa para pensar um pouco sobre o conceito de resistência tomando as reflexões de Alfredo Bosi (2002) em *Literatura e resistência*, que polarizam a existência de uma resistência temática e uma resistência imanente. Não consideramos que elas não existam, mas acreditamos que seja um pouco mais complexo do que isso como discutimos em *Literatura e arte de resistência* (SARMENTO-PANTOJA, 2014a, pp.11-31) e em *Quando a resistência não é suficiente* (SARMENTO-PANTOJA, 2014b, pp. 1269-1280). Neles, apresentamos a necessidade de ampliar a dicotomia de Bosi preocupada em caracterizar a obra em temática e imanente, por isso analisamos como a arte em geral apesar de poder ser caracterizada dentro desse escopo de temática imanente pode ultrapassar essa distinção e se mostrar bem mais complexa, pois um herói como Édipo Rei, marcado pelo drama de autoflagelo, pode ser considerado uma personagem resistente, já que

A insana ruptura do herói com seu passado e com seu presente produz o desfecho do destino de autopunição e autoflagelo de Édipo. Simbolicamente, a visão ceifada representa o silêncio traumático que lhe restara. Não ver e não testemunhar só permite que o presente e o futuro fiquem no limbo, mas e o passado? E os testemunhos de seu horror figuram como 'nuvem negra de trevas, odiosa, que tombaste do céu sobre mim, indizível, irremediável, que não posso, não posso evitar' (SARMENTO-PANTOJA, 2014b, p. 1272)

O passado lhe sufoca e lhe persegue. A sua culpa faz com que ele precise resistir a essa memória, pois sabe que essas memórias não o abandonarão, por isso resiste mesmo sabendo da impossibilidade de esquecer. Ao optar pela cegueira, propõe um silenciamento necessário, não aquele responsável por destituir o direito de memória e justiça, mas o de ficar longe de suas memórias mais aterrorizadoras. Por isso, simbolicamente ficar olhos fechados, como a justiça, que não é cega por conta da imparcialidade, mas por opção para não sofrer ao enxergar as pessoas, os lugares, as coisas que detonam em sua memória o horror.

Se para a memória coletiva é preciso resistir para a experiência traumática não ser esquecida, para a memória individual muitas vezes é preciso resistir a essa memória e esquecer para continuar sua vida, pois a memória traumática retira o indivíduo de seu centro e leva a pessoa ao desespero de encontrar uma solução para sua vida a qual não tem mais sentido. O flagelo do esquecimento para muitos pode parecer covardia, apatia, indiferença. Não vemos dessa forma, pois muitas vezes, como ocorre com Maria do Carmo Brito, em *QBTVV*, em que ela precisou refletir sobre a atitude a ser tomada diante da viuvez. Para ela,

Haviam duas atitudes que a gente podia tomar perante isso, a viuvez brutal ou era dizer eu sofro, ou era dizer eu sou o sofrimento. Demorei uns dois dias para entender. É que quando você é o sofrimento, você é o de todas as mulheres do Vietnã naquele momento estivessem ficando viúvas também, é..., as mães que estivessem perdendo filhos. Isso também não é uma coisa intelectualizada, também dá para mudar de atitude, e eu mudei. (MURAT, 1989, 42'30" – 43'00")

Ser o sofrimento é se manter na causa, na luta pelo direito de memória, mas Maria do Carmo, como tantos outros, optou por colocar sua memória individual em primeiro lugar. Por isso, faz a resiliência e resiste ao retorno de suas memórias traumáticas, o que a leva para outro caminho na resistência que deixa de ser coletiva e passa a ser individual. Ou seja, ela luta para sobreviver e entender como é possível sobreviver em meio à certeza de que deveria ter morrido junto com seus companheiros. Temos aqui um caso de resistência silenciosa, pois ela prefere esquecer seu passado, construindo outro futuro, como mãe, dona de casa e educadora, fechando os olhos para o passado como fez Édipo, não por conta da culpa de seus atos, mas sim pela vergonha de ter sobrevivido. Será que podemos condená-la por deixar a militância e escolher esquecer?

Outra forma de resistência apresentada aqui se refere ao conceito de resistência melancólica, discutido anteriormente em *A hora da estrela*. Há casos em que os personagens principais de uma narrativa estão alheios ao mundo, como se não tivessem condições de saber o que se passa ao seu redor, seja por conta de uma impossibilidade psíquica, um estado melancólico expressivo, uma debilidade abrupta. No filme de Murat, temos esse estado melancólico, diferente do de Macabéa, mas cheio de expressividade como no testemunho de Estrela Bohadana:

Eu sinto que, até muito pouco tempo atrás, eu elegia alguns torturadores na minha vida. Pessoas em que, por terem uma atitude que eu considerava agressiva, deplorável, violenta, eu elegia como

meu torturador e me relacionava dessa forma (MURAT, 1989, 08'36"-08'569")

O trauma produzido pela tortura levou Estrela a repetir a cena dolorosa, como o trabalho de Sísifo: o eterno retorno da pedra é para Estrela a eterna recuperação do autoritarismo e do sofrimento gerado pela tortura e principalmente a impotência diante do torturador. Cultivar o terror, identificando o torturador em pessoas anômalas a ele é uma forma de resistência, pois a militante quando diz que se relacionava com as pessoas como se fossem seu torturador exhibe a certeza de que ainda se encontra na militância, mesmo impossibilitada de resistir por estar prisioneira em seu trauma.

Temos ainda a resistência utópica bastante cultivada nas artes, pois ela é o cerne da resistência por se fundar na esperança de fazer a revolução e derrubar os carrascos. Diversas obras que analisamos nessa tese reverberam esse desejo de pegar em armas e ir para as ruas em busca de um sonho, ou melhor, mais que um sonho uma certeza de que não há outro caminho possível para a vida se não o sacrifício heroico, como destaca Tânia Sarmiento-Pantoja,

os processos de heroicização atingem particularmente a figura do militante, e de maneira ainda mais singular a do guerrilheiro, que uma vez morto pelas forças coercivas que atuam como braço armado do estado de exceção tem a imagem do momento de sua morte e a imagem de seu cadáver transformada em representações do sacrifício heroico, da morte por uma causa justa. (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p. 8)

O sacrifício heroico proposto por Tânia, neste caso, está ligado à imagem do militante após a morte, mas compreendemos que ele se aplica ao ideal do guerrilheiro pronto para realizar o sacrifício em prol da revolução. Vimos em boa parte das obras aqui analisadas existir a esperança de fazer a revolução e derrubar a ditadura a qualquer momento. Ela também está transpassada nos discursos de quase todos os testemunhos analisados tanto em *QBTVV*, quanto em *NOF*. Para aqueles heróis, a ditadura estava prestes a cair, como destaca Robêni da Costa (Rosângela): “a gente tinha a ideia de que a ditadura não aguentaria mais uma manifestação. Eu tava certa disso! É hoje que eles entregam os pontos...é hoje! Você já pensou... e eles sobreviveram... estão aí até hoje” (TAPAJÓS & VENTURI, 2003, 18'32" – 18'50"). Acreditar na derrubada da ditadura era o que motivava a resistência desses militantes que de maneira eufórica se lançavam nas ações com

grande certeza de que a ditadura estava com os dias contados, como destaca Maria Luiza Rosa (Pupi):

Quando eu fui presa eu tinha uma sensação muito grande de poder, como eu acreditava muito no que eu tava fazendo, acreditava que a gente ia conseguir transformar o mundo e achava que os torturadores e a polícia eram seres quase que inferiores. Eu tinha assim muita segurança em mim e achava que eu ia conseguir dominar a situação. (MURAT, 1989, 10'45" - 11'10")

A sensação de poder é possível diante do encarceramento e da certeza da tortura quando a resistência é utópica apoiada na ideologia, que para eles dava a garantia de mudança do mundo, a revolução do proletariado e criação de um mundo novo, um mundo melhor. De certo modo, com esse trabalho que não conseguimos finalizar, deixando reticências, deixamos claro que tentamos a todo custo mostrar que a luta revolucionária pela transformação do mundo continua presente, seja para trazer o direito de memória dos mortos e sobreviventes da luta contra a ditadura civil-militar brasileira, seja pela necessidade de revisão da história, pois ainda hoje mais de 30 anos após a ditadura ainda temos que construir produtos, artísticos e intelectuais os quais evidenciem o trabalho de cineastas, poetas, romancistas, pintores, fotógrafos e *performers* para a importante e necessária tarefa de memória sobre diversos traumas vividos na sociedade contemporânea. Essa é apenas mais uma contribuição entre diversas outras que já se fizeram e se fazem até mesmo por quem nunca esteve imerso no olho do furacão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa**. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua (zoè) I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, GIORGIO. **Image e mémoire**. (Collection Arts & Esthétique). France: Éditions Hoëbeke, 1998.

ALTAFANI, Thiago. Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem. **BOCC – Biblioteca on-line de Ciências de Comunicação**, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.pdf>

AMBRÓSIO, Graziella. Psicologia do testemunho. In. **Rev. Direito Econ. Socioambiental**, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 395-407, jul./dez. 2010.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

ARÁN, Márcia; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade. **Rev. Saúde Pública**, 41(5), 2007, pp. 849-857. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsp/v41n5/5774.pdf>

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2006.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In. NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC Rio, 2005.

BAGGIO, Eduardo Túlio. O cinema verdade de Jean Rouch no filme *Di Cavalcante Di Glauber*. **Revista Científica FAP**. Curitiba, v.4, n.2, p.166-179, jul./dez. 2009.

BARBEDO, Marina. Cinema brasileiro em tempos de ditadura militar: entrevista com Carlos Diegues. **Revista Projeto História**. Nº 43. Dezembro de 2011.

BARBOSA, Marialva. **Vestígio do tempo**: história cultural da imprensa brasileira e práticas sociais de leitura. Lisboa: Revista Portuguesa de História do Livro, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1)

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, vol. 2)

BENVENISTE, Émile. **Vocabulaire des institutions indo-européennes**: 2. Pouvoir, droit, religion. Paris: Les Editions de Minuit: 1969.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. A voz do outro. In.: NOVAIS, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora SENAC Rio, 2005.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos).

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BETTO, Frei. **Batismo de sangue**: os dominicanos e a morte de Carlos Mariguela. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia**. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: LCC - Publicações Eletrônicas, 2000.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOTELHO, Jeane Cristina Sampaio. **A escrita censurada na dramaturgia brasileira**. Dissertação. São João Del-Rei: UFSJ - Promel, 2007.

BRASIL. Presidência da República: Casa Civil. **AI Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm

BRECHT, Bertolt. **Poetry and prose**. Edited by Reinhold Grimm with the collaboration of Caroline Molina and Vedia. New York: The German Library, 2003.

CAMPOS, Haroldo. **Da transcrição**: poética e semiótica da criação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Viva Voz, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Taís Flores Nogueira Diniz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHABABO, Rubén. Más humanos que héroes: decir, más allá del mandato de la tribu. In. SARMENTO-PANTOJA, Augusto (et. all.) **Memória e Resistência: percursos, histórias e identidades**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

CARUTH, Cathy (org.). **Trauma. Explorations in memory**. Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLINS. **Dicionário Inglês-Português-Inglês**. 2ª edição. São Paulo: Collins, 1994.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. O testemunho na chave do trauma: aspectos teóricos. In: UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI, Lizandro Carlos (Orgs.). **Estética e política na produção cultural**: as memórias da repressão. Santa Maria – RS: editora UFMS, 2011.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Três, 1984.

CYRULNIK, Boris. **O murmúrio dos fantasmas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: a imagem movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Alberto Pucheu. Paris: Le Éditions de Minuit, 2000. <https://pt.scribd.com/doc/117857221/DIDI-HUBERMAN-DIANTE-DO-TEMPO-historia-da-arte-e-anacronismo-das-imagens-Georges-Didi-Huberman>

DOS ANJOS, Augusto. Versos Íntimos. In. MORICONI, Ítalo. **Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Brasil: Ministério da Educação e Cultura/ Departamento Nacional de Educação, 1962. Disponível em: <https://archive.org/stream/DicionarioEscolarLatinoPortuguesDoMecPorErnestoFaria1962/DicionarioLatinoPortugus#page/n0/mode/2up>

FAUSTINO, Mário. **O homem e sua hora e outros poemas**. Pesquisa e Organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERRAZ, Lucas. Tortura protagoniza o primeiro filme de ficção de Renato Tapajós. São Paulo: **Folha de São Paulo**. Sessão Ilustrada. 27/03/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1431196-tortura-protagoniza-o-primeiro-filme-de-ficcao-de-renato-tapajos.shtml>

FICO, Carlos [et. al.]. **Ditadura e democracia na América Latina**: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV; UFRJ, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU editora, 2002.

FOUCAULT, Michel. O anti-édipo: uma introdução à vida não fascista. **Cadernos de Subjetividade** / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. – v. 1, n. 1 (1993) – São Paulo, 1993, pp 197-200.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XIV. São Paulo: Imago, 1989.

FUKELMAN, Clarisse. **Escrever estrelas (ora, direis)**. Apresentação. In. LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Memória, história e testemunho**. In.: GAGNEBIN, J. M. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. Clarice Lispector e a razão antagônica. In: Schmidt (org.) **A ficção de Clarice**: nas fronteiras do (im)possível. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2003.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Nº 01. Dez. 2006. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf

GUBERT, Paulo Gilberto. Alter ego e outrem: Ricoeur e o problema do outro. **Thaumazein**, Ano V, Número 10, Santa Maria (dezembro de 2012), pp. 75-88

HAMILTON, Sérgio Demoro. **O compromisso da Testemunha no processo penal**. 2009. Acesso em 01/06/2014. Disponível em: http://www.rkladvocacia.com/arquivos/artigos/art_srt_arquivo20090317233141.pdf

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. CD-ROM, versão monousuário 3.0, São Paulo: Objetiva, 2009.

JAREK, Marcio. Entre a hesitação e a ação: a melancolia, a literatura e o Barroco em Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**. Fortaleza: EDUECE. Vol. I. N. 1, 2008, p. 01

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: ensaio sobre as atualidades das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2009.

LABAKI, Amir (org.). **O cinema brasileiro**: de *O pagador de promessas* a *Central do Brasil*. São Paulo: Publifolha, 1998.

LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. **Brasis imaginados**: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense/Instituto de Arte e Comunicação, 2007.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAZARATO, Maurício. Del biopoder a la biopolítica. **Revista Francesa Multitudes**, PARIS 2000. Disponível em: <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazarato.htm>

LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance**: incursões teóricas a partir da escritura literária de Lembel, Lispector, Prata e Saer. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão [et al.], Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEME, Carolina Gomes. **Cinema e Sociedade**: sobre a ditadura militar no Brasil. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2011.

LEVI, Primo. **A trégua**. Tradução: Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução: Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LUCENA, Eleonora de. Crítica: violência sem filtro prende a atenção em um filme de Renato Tapajós. São Paulo: **Folha de São Paulo**. Sessão Ilustrada, 27/03/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1431201-critica-violencia-sem-filtro-prende-a-atencao-em-filme-de-renato-tapajos.shtml>

MARTINS, Ana Paula Vosne. **A medicina da mulher: visões do corpo feminino na constituição da Obstetrícia e da ginecologia do século XIX**. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2000.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **Bordas rarefeitas da linguagem artística performance suas possibilidades em meios tecnológicos**. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/bordas.html>. Último acesso em: 22/01/2012.

MICHAELIS. **Dicionário Eletrônico (Português)**. Disponível em meio virtual: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobreviver>

MOREIRA, Moacyr Godoy. **Linguagem e melancolia em Laços de Família**; histórias feitas de muitas histórias. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2007.

NAGIB, Lúcia. **O cinema de retomada**: depoimento de 90 cineastas nos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NOGUEIRA, Luís. **Manual de Cinema III**: Planificação e Montagem. Lisboa: Livro LabCon, 2010.

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

PORTUGAL, Daniel da Silva. **A vária máscara de Joana: a melancolia em *Perto do coração selvagem***. (Dissertação de Mestrado). Natal: UFRN, 2009.

PELEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. **Revista de Filologia Românica**. Nº 19, 2002, p. 355

PETEGHEM-ROUFFINEAU, Isabelle Van. Alice Walker ou l'écriture de la résilience. **Études littéraires**, vol. 38, nº 1, 2006, p. 25-36. Capturado em 27/06/2011. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/014819ar>

PILATI, Ronaldo; SILVINO, Alexandre Magno Dias. Psicologia e Deliberação Legal no Tribunal do Júri Brasileiro: Proposição de uma Agenda de Pesquisa. **Revista Psicologia: Reflexão e Crítica**, 22(2), 2009. pp. 277-285.

PINTO, Leonor Souza. **(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro – os anos de ditadura**. 2005. Acesso em 10/12/2014. Disponível em meio virtual no site do projeto: http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil In: **Documentário no Brasil tradição e transformação**. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 107ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Revista Arte & Ensaio – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. N. 21, Dez. 2010.

RAVETI, Graciela. Narrativas performáticas. In. RAVETI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar**: esquerdas e sociedade. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo II, Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas-SP: Papyrus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Soi-memê come un autre**. Paris: Seuil, 1990.

ROCHA, Glauber. **Documentários: Arial do Cabo e Aruanda**. Publicado originalmente no suplemento literário do Jornal do Brasil. SD. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/documentarios.htm>

RODOVALHO, Joselina Rodrigues. **Perlaboração (durcharbeitung) um modo de resiliência (resilience) psíquica?** Brasília, 2006. Disponível em: [http://www.kennedy.edu.ar/DocsEsc81/Material%20Bibliogr%C3%A1fico/Perlabora%C3%A7%C3%A3o%20\(durcharbeitung\)%20um%20modo%20de%20resili%C3%AAncia%20\(resilience\)%20ps%C3%ADquica.pdf](http://www.kennedy.edu.ar/DocsEsc81/Material%20Bibliogr%C3%A1fico/Perlabora%C3%A7%C3%A3o%20(durcharbeitung)%20um%20modo%20de%20resili%C3%AAncia%20(resilience)%20ps%C3%ADquica.pdf).

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução: Rosa Freire D'Aguiar São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Literatura e Arte de resistência. In. SARMENTO-PANTOJA, et. all (Orgs.) **Estudos de Literatura e Resistência.** Campinas: Pontes editores, 2014.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Quando a resistência não é suficiente. In. **XIV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada.** Belém: UFPA 2014. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434481897.pdf

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Sobre o espetáculo em Guy Debord. In. SARMENTO-PANTOJA et. all (Orgs.) **Literatura e Cinema de Resistência: novos olhares sobre a memória.** Rio de Janeiro, Editora Oficina Raquel, 2013.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Cinema e literatura: resistência política e representações do herói guerrilheiro em “Pessach, a travessia” e “Cabra-cega”. **Revista Nonada.** Vol. 1 Nº 22, Porto Alegre: UniRitter, 2014.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina. In. **IX Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana - JALLA** (CD Anais Tomo I). Niterói: UFF, 2010

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada: ensaios de ontologia fenomenológica.** Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2007.

SANTOS, José Mario Peixoto. Breve histórico da “*performance art*” no Brasil e no mundo. **Revista Ohun,** ano 4, dez 2008.

SANTOS, Washington dos. **Dicionário Jurídico Brasileiro.** Belo Horizonte: Del Rey, 2001.

SCLIAR, Moacir. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHECHNER, Richard. O que é *performance*? In. **Estudos de Performance: uma introdução.** Trad. R. L. Almeida. São Paulo: Creative Cromons, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O “olhar embarcado” em documentários de guerra recentes. In. SARMENTO-PANTOJA. Augusto (et. al.) (Org.) **Literatura e Cinema de Resistência**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel; Belém: UFPA, 2013.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012.

SCHWARZ, Roberto. **O cinema e Os fuzis**. 1966, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/fuzisschwarz.htm>

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Zeugnis e Testemonio: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. **Revista Letras**. Nº 22. Jun/Jan 2001. Disponível em: http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r22/11_marcio_silva.pdf. Acesso em: 20/08/2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Proj. História**, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista Psic. Clin.** Rio de Janeiro, Vol. 20, Nº 01, p. 65-82, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho da Shoah e literatura. 2016. Disponível em: http://diversitas.fffch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em: 01/02/2016

SILVA, Marcelo Vieira Barreto. Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico. **Revista Rumores**. 4ª edição, Jan-Abr, 2009. Disponível em: http://www3.usp.br/rumores/artigos.asp?cod_atual=101

SIMÕES, Ricardo Santos (et. al.). **Etimologia de termos morfológicos**. São Paulo: UNIFESP, 2014. Disponível em: <http://www.unifesp.br/dmorfo/Prof%20Manoel%20Histologia/Dicionario%20etimologico.pdf>

SOARES, Sérgio José Puccini. **Documentário e Roteiro de Cinema**; da pré-produção à pós-produção. Tese de Doutorado. Campinas, SP: UNICAMP/IA, 2007.

SOUZA, Maria Inês. O documentário performático: a política de uma subjetividade contemporânea. **Estudios sobre las Culturas Contemporâneas**, Época II. Vol. XVIII. Núm. 36, Colima, inverno 2012, pp. 11-31.

SOUZA, Maria Luíza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)**. Tese de Doutorado. 2007.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**. 3ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1999.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco**: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TELES, Janaina de Almeida; RIDENTI, Marcelo; IOKÓI, Zilda Márcia Grícoli. **Intolerância e resistência**: testemunhos da repressão política no Brasil (1964). São Paulo: FFLCH/USP, 2010.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo. Documentário Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

TOMAIN, Cássio dos Santos. **Por uma memória do cinema documentário no Rio Grande do Sul**: desafios para uma nova historiografia do cinema brasileiro. Revista Intertexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, nº 23, julho/dezembro de 2010.

TOMAIN, Cássio dos Santos. **Entrincheirados no tempo**: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário. Tese de doutorado. Franca: UNESP, 2008.

VILELA, Eugênia. Do testemunho. **Princípios: revista de Filosofia**, v. 19, n. 31, Natal: Janeiro/Junho 2012, p. 141-179.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Márcia Cristina. **Representações do erotismo em “O corpo”, conto de Clarice Lispector e adaptação fílmica de Antônio Garcia**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Feneruch. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.