



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ADRIANA RODRIGUES NOVAIS



Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil: Uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação Entre Amigos (1998)



São Carlos/SP

Agosto de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ADRIANA RODRIGUES NOVAIS

Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil: Uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação Entre Amigos (1998)

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (PPGS-UFSCAR), como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Sociologia.
Orientadora: Profa. Dra. Tânia Pellegrini

São Carlos/SP
Agosto de 2013

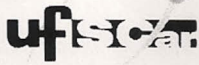
**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

N935cm Novais, Adriana Rodrigues.
Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil : Uma análise dos filmes *Pra frente Brasil* (1982) e *Ação entre amigos* (1998) / Adriana Rodrigues Novais. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
145 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Sociologia. 2. Cinema. 3. Memória. 4. Ditadura civil-militar. 5. *Pra frente Brasil* (Filme). 6. *Ação entre amigos* (Filme). I. Título.

CDD: 301 (20^a)



Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Rodovia Washington Luís, Km 235 – Cx. Postal 676
13565-905 São Carlos-SP - Fone/Fax: (16) 3351.8673
www.ppgs.ufscar.br - Endereço eletrônico: ppgs@ufscar.br

Adriana Rodrigues Novais

Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em 28 de agosto de 2013

BANCA EXAMINADORA:

Profª Dra. Tânia Pellegrini
Orientador(a) e Presidente
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFSCar

Profª Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Profª Dra. Maria Inês Rauter Mancuso
Universidade Federal de São Carlos

Para uso da CPG

Homologado na 40ª Reunião da CPG-
Sociologia realizada em 18/07/13

Profª Dra. Jacqueline Sinhoretto
Vice-Coordenadora do PPGS

Dedico este trabalho à tod@s
aquel@s que lutam por um mundo sem privilégios.

Agradecimentos

Agradeço à professora Tânia Pellegrini pela seriedade com que orientou esse trabalho, pela paciência e incentivo durante o tempo em que trabalhamos juntas.

Agradeço aos meus amigos e amigas que não deixam meus sonhos se perderem no caminho e que “entre os dentes ‘seguram’ a primavera”: as três Marias da minha vida, Maria Clara, Maria Gabriela e Maria Érbia por tudo que sempre significaram para mim. À Bruna Abdalla e Fernanda Melo, que de longa data, e mesmo de longe, torceram e vibraram comigo. Aos amigos e camaradas que sempre me acompanharam, Talita Catini, Heloá Vicentini, Dri Cardoso, Taís Matheus, Cris Ilhesca, Yuri, Felipe, Fernandão, Geizi, Keka, Josfran e Anderson Souza.

Aos meus amigos Charles dos Santos, Marcia Malcher, Lara Facioli e Francisca Barbosa por terem me presenteado com força, alegria e beleza. Assim como os demais amigos do PPGS: Giordano Bertelli, Vanessa Perin, Aline Hasegawa, Tainá Reis e Rodrigo Segal, que tornaram o meu caminho menos arenoso.

Agradeço à Frederico Daia Firmiano, Dindim, pela dedicação à construção deste trabalho, por ter me feito sonhar tanto, pelas poesias e canções, pelo amor e camaradagem.

Aos meus alunos da Escola Orlando Perez que me desafiam sempre. Aos meus colegas de trabalho e amigos em especial Luciene, Luciane, Erika, Gi, Altéia, Sérgio, Casimiro, Maria Ângela e Cris.

À Dani Tega pela amizade e pela disposição em ler meus textos e pela rica troca.

À professora e amiga Silvia Beatriz Adoue pelas contribuições no exame de qualificação e por me inspirar sempre.

À professora Maria Inês pelas contribuições no exame de qualificação, e, sobretudo, por ter me munido de força.

À professora Célia Tolentino pelas valiosas contribuições durante a defesa.

Agradeço ao professor Gabriel Feltran pelo apoio e amizade.

Agradeço a Rodolpho Santos que participou do começo dessa caminhada, por todo apoio e incentivo.

Aos meus irmãos: Agnaldo, Gilson e Gileno, e irmãs, Marina, Marlene e Maurícia, sem o apoio dos quais não teria ingressado na universidade.

Aos meus sobrinhos, pelos sorrisos. Aos meus avós Alexandrina e Júlio (*in memoriam*) pelo carinho e por fazerem a vida parecer mais simples e feliz.

Aos meus pais João e Vitória pela confiança e amor, mesmo sem terem estudado sempre me incentivaram.

Às amigas e primas Ilda Farias e Maria Santana pela amizade, as quais mesmo de longe me apoiaram e torceram por mim. Agradeço à Josefina Mastropaolo, Ettore Medina pelos textos, livros e conversas. À Afonso Mancuso e à Luiz Diniz pelas traduções, prosas e amizade.

Agradeço à Silmara Dionízio pelo profissionalismo, paciência e carinho.

Agradeço à Cleusa Millan pelo carinho e pelo trabalho importante que desempenha no PPGS.

Por fim, agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), por ter financiado a pesquisa.

Revolta

Todos foram saindo, de mansinho,
tão calados,
que eu nem
sei se fiquei mesmo só.
Não trouxe mensagem
e não me deram senha...
Disseram-me que não iria perder nada,
porque não há mais céu.
E agora, que tenho medo,
e estou cansado,
mandam-me embora...
Mas não quero ir para mais longe,
desterrado,
porque a minha pátria é a memória.
Não, não quero ser desterrado,
que a minha pátria é a memória...
(do livro *Magma*, do escritor João Guimarães
Rosa)

RESUMO

A presente pesquisa procurou lançar luzes sobre a questão da memória e da representação da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil através da análise dos filmes *Pra Frente Brasil* (1982) e *Ação Entre Amigos* (1998), que abordam esse período da história nacional. Nosso objetivo foi entender os limites e avanços das obras fílmicas enquanto portadoras de memória da ditadura civil-militar. Assim, examinamos como a ditadura civil-militar vem à cena nos filmes em questão, relacionando-os com o contexto de sua produção. Tomamos como base o pressuposto de que os filmes são portadores de significados que permitem o entendimento da relação do homem com seu tempo histórico. Para isso pautamo-nos na concepção de memória de Pilar Calveiro e, com o intuito de compreender a relação entre cinema, memória e sociedade, fundamentamo-nos na concepção de história e no referencial teórico e metodológico de Walter Benjamin, que propõe, ainda, que pensemos sobre a função política do cinema. E para pensarmos na relação entre obra de arte e sociedade lançamos mão do conceito de refração de Tânia Pelegrini e a concepção de representação de Pierre Sorlin. Por fim, nos baseamos nos conceitos de trauma e ressentimento com o intuito de compreendermos como o cinema representa a relação do passado ditatorial com o presente.

Palavras-chaves: Cinema. Memória. Ditadura civil-militar. Trauma. Ressentimento. *Pra Frente Brasil. Ação Entre Amigos.*

ABSTRACT

The present research focuses on the question of memory and representation of the Brazilian civil-military dictatorship through the analysis of two films, *Pra Frente Brasil* (1982) [Go further Brazil] and *Ação Entre Amigos* [Action between friends] (1998), which explore this period of national history. Our goal was to understand the contributions and limits of these two pieces of cinematographic work as bearers of civil-military dictatorship memories. So, we examine how the civil-military dictatorship comes to the scene in the mentioned pictures, relating them to their own production context. We take as presupposition the fact that films are bearers of meanings that allow us to understand the relation between human beings and their historical time. For that we take as our own the Pilar Calveiros's conception of memory and, trying to comprehend the relation between cinema, memory and society, we found our theory on Walter Benjamin's theoretical and methodological referential, as on his conception of History. This author proposes, by the way, that we may think on the cinema's political function. To investigate the relation between art work and society we use Tania Pelegrini's concept of refraction and the Pierre Sorlin's conception of representation. At last, we found on the trauma and resentment concepts, willing to comprehend how cinema represents the relation between the dictatorial past with the present.

Key words: Cinema. Memory. civil-military dictatorship. Trauma. Resentment. *Pra Frente Brasil*. *Ação Entre Amigos*.

Sumário

Apresentação	10
Introdução	11
O caminho da pesquisa	14
1- CINEMA E ARTE: TÉCNICA E POLÍTICA	17
1.1- O NASCIMENTO DO CINEMA	18
1.3- CRÍTICA À SOCIEDADE DE MASSAS	20
1.4- A APROPRIAÇÃO CRÍTICA DA TÉCNICA	23
1.4.1 - A centralidade do cinema	23
1.4.3-A INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL	28
1.4.1- Nosso Cinema	30
1.4.3- A ditadura civil-militar (1964-1985)	35
1.4.4 - A censura	39
1.5 - A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NOS ANOS DE CHUMBO	42
1.6 - O CINEMA NA CONTRAMÃO DA DITADURA: OS MEIOS DE RESISTÊNCIA	47
2.- MEMÓRIA: UM CAMPO CONFLITUOSO	53
2.1- O percurso da memória	54
2.2 - Memória e trauma	60
2.3 – Disputas em torno da memória da ditadura civil-militar no Brasil	67
2.3.1- A função política do cinema	71
3- A DITADURA NO CINEMA	75
3.1- Ditadura e representação: o real e o ficcional	79
3.2 - A ditadura civil-militar no cinema da retomada	83
3.3 - <i>PRA FRENTE BRASIL: A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA EM TEMPOS DE “ABERTURA”</i>	91
3.3.1 - A representação da tortura: entre a denúncia e o espetáculo	98
3.3.2 – Entre tortura, censura e futebol: o crescimento em consciência dos personagens	101
3.3.3 - A representação daqueles que não estiveram em confronto direto com a ditadura civil-militar	107
3.3.4 A representação dos militantes: “impulsivos” e “imatuos”	110
3.4- <i>AÇÃO ENTRE AMIGOS (1998): ENTRE O TRAUMA, O RESENTIMENTO E O ESQUECIMENTO</i>	115
3.4. 1- Passado e presente: trauma e ressentimento	117
3.4.2- O acerto de contas com o passado	128

3.4.3. “Ação Brasil” ou “Pra Frente, amigos”: alguns distanciamentos e aproximações..	132
Considerações finais	136
Referências bibliográficas	140
Anexos.....	145

Apresentação

Meu interesse pelo tema desta dissertação surgiu há algum tempo, de modo despropositado; primeiro pelo cinema, algo fascinante para quem passou a infância num povoado “roseano”, no alto sertão baiano, onde meus primeiros contatos com a pantalha se deram nos comícios, em épocas de eleição e nas sessões promovidas pela igreja evangélica, após os cultos, cujos filmes exibidos quase sempre representavam o apocalipse.

Durante a graduação em Ciências Sociais me aproximei do cinema graças a um intercâmbio na *Universidad de Cuyo*, em Mendoza, Argentina, no ano de 2007, onde me matriculei num curso de extensão sobre teoria do cinema. Na volta ao Brasil fiz um curso de extensão sobre produção de documentário e, não fosse um incidente tecnológico, teria produzido um documentário.

Depois chegou a mim o tema da memória da ditadura, quase num susto, também em 2007. Uma noite em que andava sozinha pelas ruas de Mendoza, vi-me no meio de uma manifestação, com pessoas sustentando cartazes, apitos e repicando tambores de murga, pedindo o aparecimento, com vida, de Júlio Lopez, pedreiro desaparecido, que iria testemunhar contra a ditadura que ocorrera naquele país entre os anos de 1979 e 1983.

Meses depois, em Rosário, percebi que, no bilhete do ônibus, também pediam o aparecimento de Júlio Lopez. Perguntei-me, então, porque nunca havia visto isso no Brasil. Se também houve uma ditadura porque não se falava muito nisso? Nesse momento as perguntas surgiram com base, obviamente, no país vizinho onde me surpreendi, pois o assunto era corrente em situações cotidianas: um dia numa cafeteria um garoto me perguntou qual havia sido o pior ditador brasileiro.

Nesse caminho, surgiram-me muitas outras questões, algumas que só foram respondidas a partir de meu encontro com a Prof.^a Dr.^a Silvia Beatriz Adoue, argentina, militante desde pelo menos a última ditadura em seu país. Ela orientou meu texto para a monografia, no qual quis fazer um estudo comparativo entre Brasil e Argentina; assim terminei por discutir cinema e memória da ditadura somente na Argentina.

Ao ingressar no mestrado no PPGS da Ufscar, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Tânia Pelegrini, continuei com o tema mas, desta vez, pensando o Brasil, com o intuito de entender como se davam as disputas pela memória da ditadura no Brasil e sua representação no cinema. Desse segundo encontro resultou este trabalho, através do

qual obtive algumas respostas, ao mesmo tempo em que surgiram outros questionamentos.

Introdução

Esta pesquisa tem como propósito discutir a memória e a representação da ditadura civil militar no cinema brasileiro, especificamente a partir dos filmes *Pra Frente Brasil* (1982) e *Ação Entre Amigos* (1998). Entendemos que a memória dos “vencidos” não circula na esfera pública de modo completo, sobretudo daqueles que resistiram diretamente à ditadura civil-militar e todos os sujeitos que viveram essas duas décadas e tiveram suas vidas afetadas diretamente pela nova forma de organização econômica e política que se instaurou a partir de 1964. Ao analisar os dois filmes, procuramos dar conta e problematizar o tipo de memória que essas obras construíram.

No Brasil, ainda há resistências por parte das Forças Armadas em abrir os arquivos sobre o período da ditadura civil militar, dificultando, inclusive, o acesso a arquivos que já foram abertos. Deste modo, urge a necessidade de superação do passado ditatorial, o que significa empreender os meios efetivos para essa superação, tal como o esclarecimento sobre os crimes e seus respectivos julgamentos e condenações. Sem excluir, obviamente, a necessária autocrítica dos setores que se opuseram ao regime militar.

Quando falamos da importância de superação do passado ditatorial nos referimos à necessidade de interromper a violência que se repete incessantemente nos dias atuais. Nos filmes analisados, a violência aparece como específica de uma ditadura militar. Porém, preocupa-nos também a continuidade dessa violência na democracia como resposta a qualquer manifestação política que venha a questionar a ordem estabelecida. Assim, nosso trabalho pretende ser uma reflexão sobre a memória da ditadura num contexto importante, no qual experimentamos a atuação da Comissão Nacional da Verdade, que tem como objetivo investigar também os crimes cometidos pelo Estado nos anos de ditadura e isso tem evidenciado as intensas disputas em torno da memória.

Pra Frente Brasil veio à cena no ano de 1982. Sua particularidade se encontra no fato de pautar, ainda durante a ditadura civil militar, que começara em 1964, a tortura e a violência cometidas pelo regime. O filme, dirigido por Roberto Farias, foi “saudado como um marco da abertura por tratar pela primeira vez da tortura a presos políticos”

(SIMÕES, 1999, p.237). Anos mais tarde, em 1998, Beto Brant produziu *Ação Entre Amigos*. Neste, o tema da tortura e da violência aparece mais uma vez, só que agora abordado através da história de quatro ex-militantes da luta armada da década de 1970.

Dezesseis anos separam ambas as produções. O que as aproxima, como se vê, é o tema da ditadura. O primeiro foi produzido ainda sob a vigência do regime. Já em relação ao segundo é necessário considerar que foi produzido sob um regime democrático. Mas em relação a ambos é necessário considerar também a distância temporal relativa aos dias de hoje, momento em que esta pesquisa foi elaborada, o que também tem suas implicações.

O objetivo principal deste trabalho é, portanto, discutir como o cinema brasileiro tem ajudado a construir a memória da ditadura civil-militar (1964-1985) no Brasil, e, para isso, buscaremos estabelecer comparações entre as duas obras cinematográficas supracitadas, por meio de um estudo analítico cuidadoso. Há muitos outros filmes sobre esse tema, como, por exemplo, *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto, em 1997, *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat, em 1989 e *Cabra cega, de Toni Venturi*, em 2005, mas os dois escolhidos aqui, ao nosso ver, são bastante representativos, como procuraremos demonstrar no decorrer do trabalho.

Buscaremos, assim, levantar alguns aspectos do regime militar brasileiro por meio da memória trazida pelas obras e pensar como o passado foi compreendido no momento em que os filmes foram realizados e quais as possíveis contribuições que eles trazem para entender como o Brasil lida com seu passado ditatorial. Em princípio, *Pra frente, Brasil!* é importante por ter sido rodado antes do final da ditadura, por um diretor experiente, trazendo o impacto de uma visão “em curso” e de condições específicas de funcionamento da indústria cinematográfica. *Ação entre amigos* foi feito a partir de uma visão já distanciada e marcada por uma direção mais jovem, trabalhando com plena liberdade e sob outras condições da mesma indústria, o que certamente marca alguns distanciamentos na representação da ditadura, como veremos.

As questões que motivaram a realização do trabalho estão associadas à ideia de que o período da ditadura no Brasil não foi construído a partir da história e memória dos “vencidos”, mas sim erigido sobre um discurso oficial. Quais foram as relações de poder estabelecidas que resultaram em afirmações de que parte da nossa história foi esquecida? Em que medida a nossa democracia comporta o autoritarismo e a violência tidos como específicos do período ditatorial? Como foi construída a memória da ditadura e dos seus oponentes? Qual seria o papel da memória para a compreensão desse

passado? Como o nosso cinema representa tudo isso? Ele efetivamente colaborou na construção de uma memória? Por quê?

Procuramos responder a todas essas questões, mas nem sempre conseguimos, de modo que se abriram outros questionamentos. A partir desses questionamentos esperamos, com esse trabalho, oferecer uma pequena contribuição ao debate sobre representação e memória da ditadura a partir das produções fílmicas.

Na primeira parte, optamos por situar o cinema no contexto do seu surgimento, em meio a uma profusão de inventos e no decurso do desenvolvimento da chamada cultura de massas, sem deixar de pontuar as críticas direcionadas para esse fenômeno típico da modernidade. Abordamos, de maneira geral, como se deu esse fenômeno no contexto europeu e norte americano e, de modo mais detalhado, buscamos tratar suas especificidades no Brasil, pois o cinema, fazendo parte da indústria cultural, tem suas próprias leis e critérios, referentes ao seu estatuto de produtor de mercadorias. Isso também tem um efeito palpável na construção da memória, qualquer que seja ela.

Na segunda parte, tivemos a intenção de discutir a memória como uma dimensão do campo social, fundamental para a compreensão dos processos históricos. Também iniciamos algumas reflexões acerca da memória que se construiu sobre a ditadura civil militar brasileira (1964-1985). O nosso conceito de memória está ancorado no pensamento de Pilar Calveiro, que afirma:

Todo ato de memória se interroga por sua fidelidade, sem encontrar jamais repostas definitivas. Longe da ideia de um arquivo, que fixa de uma vez e para sempre seu conteúdo, a memória se encarga de desfazer e refazer sem trégua aquilo que evoca. E, no entanto, não deixa de inquietar-se com a razão, pela fidelidade de sua lembrança (CALVEIRO, 2005, p.11, tradução nossa)

Além disso, tomamos como referência importante a teoria de Walter Benjamin e sua concepção de história, tal como aparece em seu texto “Sobre o Conceito de História”, na tese VI:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. [...] Em cada época é preciso arrancar a transmissão da tradição e do conformismo que está na iminência de subjugar-la [...] (BENJAMIN, 1994, p.222).

Com essa teoria, gestada no contexto do nazismo, respeitando as suas devidas particularidades e temporalidades, também podemos pensar em “experiências

traumáticas”, abrindo esse conceito para abarcar a ditadura. Isto porque Benjamin defende uma concepção de história que inclui a memória como possibilidade de entendimento do passado e do presente.

Na terceira e última parte, com base nos elementos tratados anteriormente, empreendemos a análise dos dois filmes escolhidos. Como já apontamos, as análises buscam algumas respostas – se possível - para as perguntas: que lugar ocupa a história da ditadura enquanto memória, uma vez que a memória está em constante processo de transformação? Que aspectos os filmes privilegiam e quais sentidos constroem sobre esse momento da nossa história? Qual a influência do caráter industrial nessa mesma construção?

Trata-se de um tema complexo, envolvendo elementos ligados às várias disciplinas que estabelecem fronteiras com a Sociologia, tais como a psicanálise e a teoria cinematográfica, cujo diálogo pode contribuir para o debate sobre construção ainda em curso de uma memória da ditadura civil militar no país.

O caminho da pesquisa

Desde que comecei a estudar cinema houve uma preocupação em comprovar sua legitimidade enquanto objeto de estudo, isso devido ao lugar marginal que tradicionalmente ocupou nas ciências sociais. Entendemos que para este trabalho não seria diferente. Houve de nossa parte o entendimento de que seria necessário ter essa compreensão relacionada à discussão em torno da indústria cultural. Para isso, nos debruçamos sobre os teóricos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer estabelecendo diálogos com os também frankfurtianos Siegfried Kracauer e Walter Benjamin.

Após essa discussão, debruçamo-nos sobre a questão da indústria cultural no Brasil e a sua relação com a instauração de uma ditadura civil militar. Em seguida, detivemo-nos na questão da memória e a potencialidade e possibilidade de reflexão do cinema como articulador dos temas memória e ditadura no Brasil.

Concomitante ao levantamento e estudo desse arcabouço teórico, assisti a diversos filmes que me ajudaram a pensar o tema. Neste momento, citarei os mais importantes: *Lamarca (1994)*, de Sérgio Rezende; *Zuzu Angel (2006)*, de Sergio Rezende; *Cabra-Cega (2005)*, de Toni Venturi; *Batismo de sangue (2007)*, de Helvécio

Ratton; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger; *Idade da Terra* (1980), Glauber Rocha; *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho; *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat; *Araguaya – A conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo Duque; *Hércules 56* (2007), de Sílvio Darin; *Quase dois Irmãos* (2005), de Lúcia Murat; *Tempo de Resistência* (2004), de André Ristum; *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto; *O príncipe* (2002), de Ugo Giorgetti; *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares; *Mariguela* (2011), de Isa Grinspum Ferraz.

Esses filmes foram fundamentais para as análises do nosso *corpus*, pois desenham um panorama de como a ditadura foi representada em momentos distintos da nossa história, e quais memórias os filmes reportam dos anos 1980, 1990 e anos 2000, sem contar as produções mais atuais.

Foram fontes de investigação importantes alguns sítios eletrônicos de onde despendi informações sobre os filmes analisados e também consegui levantar informações sobre alguns trabalhos já realizados sobre os filmes em questão, como dissertações, teses, artigos, etc. Através da pesquisa eletrônica consultei também, algumas revistas e jornais nos quais encontrei informações importantes sobre o debate em torno da Comissão Nacional da Verdade.

Realizei uma pesquisa na Cinemateca em São Paulo, onde consultei diversos jornais nos quais constavam dados importantes sobre os filmes, tais como, o recebimento pela crítica e pelo público, os festivais e amostras onde foram exibidos. Cabe destacar essa fonte de investigação como fundamental para perceber a disputa que se deu em torno de *Pra Frente Brasil*, dado o contexto em que foi produzido. Dessas fontes, despendi uma fortuna crítica importante com a qual dialogamos na redação das análises dos filmes.

Para essa análise recorri às obras de André Gaudreault e François Jost (2005) e dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2009, 2012), segundo os quais não há uma metodologia universal na forma de analisar um filme. Porém, eles indicam alguns caminhos que devem considerar a “análise textual”, a “análise narratológica”, a “análise icônica” e a “análise psicanalítica”. Deste modo, cabe ao autor escolher a abordagem que mais lhe interessar. Nossa análise tangencia algumas dessas formas, porém, privilegia a análise de conteúdo do filme.

Tomando como base os pressupostos dos autores acima citados, adotei um modo de análise que se deu por etapas, porém marcado pelo ato de assistir

exaustivamente aos dois filmes. Nas primeiras vezes não fiz nenhuma anotação, com o intuito de observar a obra no seu conjunto. Na etapa seguinte, transcrevi quase todos os diálogos e redigi a história que o filme conta. Nesse processo, me aproximei mais da obra, observando a temporalidades em que a história foi contada. Dessa etapa, retirei os temas que seriam enfocados no trabalho, o que permitiu alguns eixos possíveis de serem comparados entre as duas obras.

Nas etapas que se seguiram assisti aos filmes de modo “mudo”, com o intuito de observar o movimento de câmera; desse processo anotei as cenas fundamentais que discutimos no trabalho e os movimentos da câmera para, no processo de interpretação, visualizar seus significados nas narrativas.

Para a interpretação, lancei mão de bibliografia levantada sobre os filmes. Foram importantes também as reuniões de orientação, nas quais discutimos pontos-chave das obras. Conte com as contribuições de alguns amigos pesquisadores e cinéfilos importantes para pensar os filmes. Recentemente alguns trabalhos importantes versaram sobre cinema e ditadura no Brasil: Tega (2010); Leme (2011); Souza (2007); Miguel (2007); Pellegrini (2009). Esses estudos relacionaram cinema e ditadura e /ou história e memória.

Buscamos, assim, com esta dissertação, somar a essas perspectivas sociológicas um olhar sobre cinema e memória que leve em conta a ausência de processos de reparação no Brasil. Para isso, articulamos a reflexão sobre memória e a função do cinema no seu processo de construção, conjugada com os conceitos de trauma e ressentimento.

1- CINEMA E ARTE: TÉCNICA E POLÍTICA

O cinema, em vários países, afirmou-se como uma das formas hegemônicas de arte e entretenimento, a ponto de se dizer que o século XX foi o ‘século do cinema’ (BUTCHER, 2005, p.8) Assim, é importante abordar algumas análises a respeito desse fenômeno, no contexto europeu e norte americano e, de modo mais detalhado, no Brasil.

Para tanto, não se podem deixar de lado as reflexões de Theodor Adorno e Max Horkheimer, de 1947, em *A Dialética do Esclarecimento*. Nesse texto, os filósofos através do conceito de Indústria Cultural fazem uma crítica contundente às produções artísticas como um instrumento racionalizado para a reprodução do pensamento hegemônico.

Um pouco antes, em 1934, Walter Benjamin, em seu famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e Siegfried Kracauer, em, 1926, em seu ensaio *Culto à distração*, discutem as transformações ocorridas no campo da arte no contexto da época, e defendem que no divertimento residem possibilidades de emancipação. No caso de Benjamin, suas reflexões se reportam, especificamente, acerca da potencialidade crítica do cinema.

Para tratar dessas questões no contexto brasileiro, embasamo-nos nas obras dos autores Renato Ortiz em sua obra *Moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria* (1994) e José Mario Ortiz Ramos em seu livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50 60,70* (1983). Ambos foram fundamentais para o nosso trabalho. Por meio desses autores, situamos nosso recorte analítico no surgimento do cinema, na consolidação de uma indústria cultural no Brasil, bem como as disputas políticas que giraram em torno da cultura no país. Nesse sentido, enfatizaremos o papel que a ditadura militar brasileira, iniciada em 1964, cumpre nesse processo, e especificamente sua relação com o campo do cinema.

Destarte, ressaltamos que para compreender um produto cultural, nesse caso o filme, temos que entender como essa produção incide sobre as consciências individuais e coletivas e acreditamos que para pensar o papel que o cinema cumpre no campo social, devemos considerar, tal como pensou Terry Eagleton, acerca das obras literárias, que “elas são formas de percepção, formas específicas de ver o mundo; e como tais elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a ‘mentalidade social’ ou ideológica de uma época” (EAGLETON, 2011, p.19).

Para isso, é necessário o entendimento dos contextos em que os filmes foram produzidos e como eles são representados na obra. Nesse sentido, foram importantes as obras *Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar: depoimentos e reflexões* (2005), organizada pela socióloga Anita Simis, e *Cinema Brasileiro Hoje* (2005), do jornalista Pedro Butcher. A primeira reúne uma série de artigos de cineastas e intelectuais que pensaram sobre o cinema durante a ditadura, enquanto a segunda trata do cinema dos anos de 1990.

1.1- O NASCIMENTO DO CINEMA

O cinema nasceu em fins do século XIX, em meio a uma diversidade de outros aparatos tecnológicos. Essa arte tipicamente burguesa surgiu na fase do capitalismo avançado, período em que as relações de produção e de trabalho passaram por profundas transformações provocadas pela Segunda Revolução Industrial. Na época, o progresso técnico e o avanço alcançado pelas forças produtivas foram entendidos pela tradição conservadora positivista e incorporados pela esquerda através da tradição da social democracia alemã, corrente da qual se destacou o teórico Karl Kautsky; para ele esse período significa o ápice do processo civilizatório ocidental.

Ao comentar o contexto de surgimento do cinema, Jean-Claude Bernardet destaca que dessa fase de desenvolvimento de tecnologias, tais como a implantação “da luz elétrica, a do telefone, a do avião, etc.[...] e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural”. O autor reafirma o cinema como uma arte criada pela burguesia: “A arte que ela cria é o cinema” (BERNARDET, 2004, p.15).

No Brasil, o cinema não tarda a chegar. As primeiras exhibições, que datam do ano de 1896, ocorreram logo após a invenção do cinematógrafo. Entre as diversas questões que giram em torno do “mito fundador” do cinema nacional, as filmagens do empresário ítalo-brasileiro Pascoal Segreto inauguram a arte no país. É importante dizer que aqui o cinema constituiu-se dentro de uma realidade particular, marcada pelo contexto político-social de um país subdesenvolvido. Segundo Paulo Emilio Salles Gomes, “durante dez anos, porém, o cinema vegetou, tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto a fabricação artesanal local” (GOMES, 1980, p.28).

É importante destacar que o cinema, logo que apareceu, não alcançou de imediato *status* de arte, condição conquistada apenas algumas décadas após seu surgimento. Tampouco foi incorporado imediatamente como arte para a classe burguesa. Em contraposição às artes tradicionais (música clássica, artes plásticas, etc.), o cinema foi visto por muito tempo como um tipo de arte voltada exclusivamente para as massas.

Nesse sentido, convém frisar que mudanças importantes da modernidade, como o processo de urbanização provocado pela Revolução Industrial e o lento declínio das tradições e privilégios do Antigo Regime, na Europa, explicam a percepção, por parte de intelectuais do século XIX, do surgimento das multidões como atores sociais. Vista negativamente por vários autores, a massa é fruto de uma sociedade urbana heterogênea na qual não se pode mais diferenciar facilmente plebeus e nobres e tampouco os antigos espaços de privilégio. Ela surge em um período no qual a posição dos indivíduos passa a ser mais determinada pela sua condição econômica do que por sua origem familiar. Por muito tempo, o termo massa foi utilizado para marcar a superioridade da elite burguesa em relação aos demais indivíduos. Assim, tudo o que estava associado à massa era, segundo uma perspectiva elitista, considerado degradante, inferior.

No que concerne às mudanças ocorridas no âmbito da cultura no século XIX, a saber, a invenção dos novos meios de comunicação, como o cinema, o rádio e sofisticadas técnicas de impressão, elas permitiram que a denominada “alta cultura” saísse dos espaços reservados à elite e ganhasse as ruas, atingisse a massa. Passou então, a ser apropriada e transformada por outros grupos sociais. Da mesma maneira, a cultura popular foi sendo difundida, tornando-se acessível a todos os espaços sociais. As apropriações e transformações, em razão desses novos meios técnicos, possibilitaram o surgimento da chamada “cultura de massa”.

No caso do Brasil, a “cultura de massas” despontou na década de 20 do século XX, com a difusão do rádio, no contexto do primeiro surto de industrialização no país, embora o cinema já tivesse chegado. Ganhou destaque nas décadas de 1940 e 1950, como resultado do processo de expansão de capitais, isto é, durante a fase de deslocamento das empresas multinacionais em direção aos países periféricos.

Durante as décadas 1950- 1970 esse processo de desenvolvimento econômico foi sustentado pela ideologia desenvolvimentista formado pelo tripé Estado/ capital privado nacional/ capital privado internacional, e possibilitou o processo de industrialização no país. Temos então uma indústria voltada para produção de bens de

consumo duráveis, e, apesar da produção ser voltada para a exportação de produtos industrializados, a maior parte foi de produtos primários.

Assim, a industrialização conjugou o esforço do Estado e o financiamento pelo capital estrangeiro. Esse processo foi experimentado na última gestão Vargas (1937-45) e, posteriormente no governo de Juscelino Kubistchek (1955-1960).

Foi nesse contexto que os meios de comunicação de massas foram ampliados, ressaltando-se, por um lado, a introdução da TV, em 1950, que se consagrou como o principal meio de comunicação de massa no Brasil e, por outro, as tentativas de consolidar uma indústria cinematográfica realizada historicamente com o surgimento dos grandes estúdios. Nos anos 1970, o governo militar deu continuidade ao processo e completou o projeto de industrialização, sobre o qual se constituiu o mercado de bens culturais, período em que expandiu a indústria cultural no país.

Em nível mundial, pensadores da primeira metade do século XX se debruçam sobre essa recém-surgida “cultura de massas” para entender quais as mudanças trazidas e quais seriam as relações empreendidas por esse novo fenômeno. Desta forma, a crítica passou a ser feita considerando aspectos ligados à dominação das consciências individuais e coletivas, à ameaça que poderia representar para a arte tradicional, bem como as possibilidades de emancipação relacionadas a essa “nova cultura”. É importante, portanto, entender um pouco melhor o teor dessas críticas e as respostas a elas, pois o cinema está inserido justamente no seu centro. E, como veremos, no desenvolvimento deste trabalho, alguns argumentos são essenciais para que se entenda o papel que o cinema representou no período histórico brasileiro, que é o centro de nossas preocupações.

1.3- CRÍTICA À SOCIEDADE DE MASSAS

Não podemos deixar de iniciar a reflexão sobre a importância do cinema, uma “arte capitalista”, sem recorrer aos pensadores que primeiro tematizaram a questão. Como se sabe, um dos grandes centros filosóficos de crítica ao capitalismo do século XX foi o Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, fundado na Alemanha. Inspirado por reflexões produzidas nesse instituto, Theodor Adorno e Max Horkheimer publicaram, em 1947, a obra *Dialética do Esclarecimento*. Ainda sob o impacto do nazismo, eles pensaram as transformações sociais no pós-guerra. Esses filósofos explanaram as

contradições do “projeto do esclarecimento” e postularam que o avanço gerado pelo progresso da razão estava imbuído de meios que promoviam “novas sujeições e dependências, responsáveis pelo aparecimento de sintomas regressivos na cultura e de uma silenciosa coisificação da humanidade” (RUDGER, 2002, p.17).

Para dar conta daquilo que chamaram “regressão” no âmbito da cultura na sociedade industrial, Adorno e Horkheimer forjaram o conceito indústria cultural, que busca dar conta das relações do indivíduo com produções culturais geradas no capitalismo. Assim, eles elaboraram críticas calcadas na ideia de que a arte na sociedade industrial estaria submetida ao imperativo das novas técnicas de reprodução. Esses meios teriam transformado a arte em um produto, entre tantos produzidos pelas máquinas da era moderna. Por essa via, os diversos produtos culturais da indústria passaram também a ser produzidos e comercializados como bens simbólicos. Nas palavras dos autores:

O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e de diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.14-15).

Dessa forma, a cultura teria sido transformada em bem de consumo, que levaria à coisificação das relações e das expressões humanas. A arte não representaria mais uma manifestação da espiritualidade humana, não cumpriria mais a função de alijar o indivíduo de uma existência reificada. Estaria agora subordinada ao processo de padronização e massificação, contribuindo, portanto, para a reprodução do sistema capitalista. De acordo com os filósofos frankfurtianos:

Atualmente em fase de desagregação na esfera da produção material, o mecanismo da oferta e da procura continua atuante na superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes. Os

consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.110).

Esses pensadores afirmam que o processo de criação artística estaria restrito a uma atividade puramente mercantil: “a criatividade social não é suprimida, mas posta na dependência e explorada pelos esquemas mercantis” (RUDGER, 2002, p.21). Logo, o cinema, surgido como arte e expressão da cultura de massas, não poderia ter escapado dos usos que as classes dominantes fazem para manutenção do *status quo*:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles se utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.110).

Assim, para esses autores, o cinema e o rádio, inseridos no processo de padronização, cumprem apenas a função de legitimar a ordem existente; para eles, não havia, portanto, possibilidades desses meios efetuarem qualquer manifestação contrária ao sistema capitalista.

Adorno e Horkheimer chegaram a apontar essa relação entre a mercantilização da cultura e a conseqüente atomização dos indivíduos como uma condição que permitiu o surgimento do regime nazista (RUDGER, 2002, p.59). Assim, boa parte dos pensadores de meados da década de 1930, tais como Georges Duhamel e Whiyndhan Lewis “acreditava que o progresso técnico era um fator de embrutecimento cultural [...] via-se na produção em massa e na técnica moderna fatores que tendiam a solapar as bases da estrutura espiritual em que se assentava a tradição ocidental” (RUDGER, 2002, p.60).

Nesse sentido, a arte tradicional estaria com o seu fim decretado. Tal crítica à cultura de massas se assentava sobre o temor da extinção da arte tradicional e de uma existência humana subjugada aos domínios da técnica, que condenaria o indivíduo somente a reproduzir as relações para a manutenção do *status quo*.

É importante assinalar que, no Brasil, não houve essa relação de oposição entre alta cultura e cultura popular, pois segundo Renato Ortiz, em sua obra *A Moderna Tradição Brasileira*, não preexistiu à entrada da cultura de massas “uma hegemonia cultural entre nós”. Devido à incipiência da modernidade brasileira, “atividades

vinculadas à cultura popular de massa são marcadas por uma aura que em princípio deveria pertencer à esfera erudita da cultura” (ORTIZ, 1994, p.65).

Como veremos, essa posição acerca do desenvolvimento técnico não era consenso. Existiram intelectuais – e ainda existem - que andaram na contramão da crítica elaborada por alguns filósofos de Frankfurt. Benjamin e Kracauer são exemplos de pensadores que buscaram naquelas transformações culturais a possibilidade de escape e emancipação do sistema, tendo em vista o processo revolucionário, como veremos em seguida.

1.4- A APROPRIAÇÃO CRÍTICA DA TÉCNICA

1.4.1 - A centralidade do cinema

Alguns pensadores viram na aproximação da arte com o cotidiano um meio possível de libertação das amarras impostas pelo próprio sistema capitalista. Apostaram, dentro de uma perspectiva crítica, que as técnicas de reprodução dariam conta de atender às exigências políticas e morais daquele momento e levariam a um processo de emancipação.

Vale destacar, em especial, uma vertente de intelectuais de esquerda, como Bertolt Brecht e Leon Trotski. Em seu artigo *Álcool, Cinema e Religião* de 1920, no contexto de construção do socialismo na URSS, Trotski salienta a importância de um governo revolucionário se apropriar do cinema como instrumento político. Este cumpriria, de certa forma, o papel que as religiões ocupavam na vida dos trabalhadores. Trotski ressalta que a questão do divertimento constitui-se num problema cultural e educativo da sociedade e propõe que o cinema seja instrumento de educação (TROTSKI, 2009). Assim, as experiências advindas do processo revolucionário russo imprimiam nesses pensadores um caráter libertário e emancipador dos meios de comunicação de massa.

Além deles, pensadores como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, também filósofos da escola de Frankfurt com consideráveis diferenças em relação a Adorno e Horkheimer, buscaram encontrar sentido positivo nos usos da técnica. Justamente por buscarem no progresso técnico uma contraposição à visão do indivíduo atomizado, eles

deram ênfase aos processos de transformação ocorridos no campo da arte trazidos pela técnica e, sobretudo, à apropriação política dos novos meios de comunicação, em especial da arte cinematográfica.

Esperançosos de que o advento da nova cultura também fosse sinal de uma mudança nas relações sociais vigentes, acreditavam que esse processo também poderia resultar em uma revolução da sociedade (RUDGER, 2002, p.72). Eles reconheciam as consequências negativas da técnica, como as perdas da experiência e da capacidade narrativa¹. Mas, no caso de Walter Benjamin, este reconhecimento não está alheio a uma contundente crítica ao progresso.

No entanto, ao contrário de outros teóricos que viam o processo de mercantilização e reprodução da arte como impedimento à capacidade crítica individual, esses autores propuseram que essa nova realidade fosse pensada a partir de novas categorias. Um exemplo pode ser visto a partir da categoria “diversão”, que assume diferentes abordagens quando observamos os escritos de Kracauer e Benjamin em comparação aos de Adorno e Horkheimer. Para estes, a diversão constitui-se em um fator de alienação, isto é, de afirmação da ordem existente:

A afinidade original entre os negócios e a diversão mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.119).

Assim, para os autores de *A Dialética do Esclarecimento*, no contexto da indústria cultural, a legitimação do *status quo* se realiza em todas as dimensões da vida, sobretudo no momento de diversão.

Já Siegfried Kracauer, um dos primeiros teóricos europeus a se preocupar com a cultura popular urbana e com a vida cotidiana na sociedade de classes, contrapõe essa visão negativa sobre a diversão. Ao contrário de Adorno e Horkheimer, que acreditavam que, imerso na cultura de mercado, o indivíduo encontra-se impossibilitado de refletir sobre sua condição, Kracauer acreditava que esta cultura também possuía caminhos que levariam o indivíduo a subverter as sujeições impostas pela sociedade capitalista. Assim

¹ Cf. *O Narrador e Experiência e Pobreza*, ambos de Walter Benjamin.

como Walter Benjamin, Kracauer debruçou-se sobre o papel do cinema para compreensão dos processos históricos, sobretudo do nazismo.

Acreditando no caráter revolucionário da cultura, Kracauer reflete sobre as transformações que ocorrem no sujeito devido às atividades das massas, como o prazer do divertimento e o fácil acesso aos bens culturais. Para ele, nas relações cotidianas, nos momentos de distração e de divertimento residiriam as possibilidades de transformação e de escape à “coisificação”. Isso pode ser observado em seu ensaio *Culto a Distração*:

O fato de que os espetáculos que entram na esfera da distração sejam uma mistura semelhante ao mundo da multidão das grandes cidades, o fato de que eles possam prescindir de todo autêntico nexos objetivo, e mesmo do cimento da sentimentalidade, o qual oculta a carência só para torná-la mais visível, o fato enfim de que estes espetáculos pressagiem a milhares de olhos e de ouvidos, de modo exato e claro, a *desordem* da sociedade, precisamente isto faz com que eles provoquem e mantenham acordada aquela tensão que deve preceder a necessária mudança (KRACAUER, 2009, p.347).

Partilhando algumas ideias com Kracauer, Walter Benjamin, em seu famoso ensaio escrito em 1935, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, defende que a arte sofreu um processo de reconfiguração. Os novos meios de comunicação teriam trazido para o campo das artes importantes transformações do ponto de vista da fruição e da percepção estética. Antes detentora de um valor ligado ao culto e à exposição, a arte, no contexto da reprodutibilidade, perdeu alguns valores ligados à tradição burguesa, sua autenticidade e a tradição nela enraizada. Em suas palavras:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho se perde, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa seu peso tradicional (BENJAMIN, 1994, p.168).

Assim, a própria arte passa a questionar a classe burguesa como detentora dos modos de produção (da própria arte) e a questionar também a própria forma de percepção da obra de arte. A fruição burguesa, que consistia em mergulhar na obra, contemplá-la, reservando-a para espaços específicos de apreciação, como nos museus, é destronada pela reprodução técnica, que “pode colocar a cópia do original em situações

impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco” (BENJAMIN,1994, p.168).

Na “era da reprodutibilidade” muda a percepção. A partir do momento em que a obra de arte passa a ser concebida pela massa como distração, passa a ser *tátil*, feita no cotidiano pela distração, ao contrário da apreciação ritualizada, objeto de “devoção”. Por conseguinte, nesse processo de reprodutibilidade, a cultura passa a ser acessível e democratizada, absorvida pela massa no cotidiano. Assim, na concepção do autor, essa mudança de percepção abre a possibilidade de a arte cumprir sua função de emancipação política, pois “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1994, p.171).

Nesse texto, o centro da argumentação reside no cinema. Para o filósofo, esse “meio técnico” é portador de grande potencial revolucionário, advindo da sua capacidade de reprodução e da sua característica inerente de arte coletiva. Essa característica do cinema rompeu, segundo ele, com a tradição artística da originalidade, rompeu a “aura”, conferindo-lhe uma importante função social: “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Assim, o cinema ampliou a capacidade de percepção e de perspectivas dos espectadores em relação à arte em geral.

Ao contrário, Adorno e Horkheimer (1985, p.104) consideram o cinema um meio que elimina- a possibilidade de - crítica do espectador, pois:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual esses possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente como realidade.

Um conceito central da teoria de Benjamin, que contribui para demarcar as distâncias entre os autores, é o conceito de choque, outro que se contrapõe aos pressupostos de Adorno e Horkheimer em relação ao filme. Ao elaborar esse conceito, Benjamin relaciona as imagens trazidas pela película à dinâmica da vida moderna. Para ele, o filme não funciona como um anestésico, no qual há a impossibilidade de reflexão. Isso porque:

Diante do filme [...] o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como quadro nem como algo real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, como a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confrontam o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 1994, p.192).

O choque tem como função chacoalhar a percepção tradicional burguesa. Pois segundo o autor, ao contrário do quadro que, sendo uma imagem fixa, “convida o espectador à contemplação”, o filme, devido ao movimento de suas imagens, interrompe “a associação de ideias do espectador” configurando, assim, o efeito de choque (BENJAMIN, 1994, p.192).

Para o historiador Marcos Napolitano (2011, p.12), no artigo “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”, Walter Benjamin:

Saudava o fim da subjetividade e “arte aurática”, resíduos das religiões opressoras, como um novo campo de possibilidades para a experiência estética na era das massas revolucionárias. O cinema era *a* arte aintiaurática por excelência, filho da revolução industrial e hierático em relação à “grande cultura”. Para ele, o cinema de Chaplin devolvia às massas espectadoras a humanidade roubada nas fábricas, desalienando-as através da fruição distraída.

O cinema é, portanto, do ponto de vista benjaminiano, um potente instrumento de mobilização das massas, pois conduz o espectador à reflexão ao mesmo tempo em que ele se diverte, pois:

O homem que se diverte também pode assimilar hábitos [...]. Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção está hoje apto a responder novas tarefas.

E como não obstante, o indivíduo alimenta a tentação de recusar essas tarefas, a arte se entrega àquelas que são mais difíceis e importantes, desde que possa mobilizar as massas. E que ela faz agora graças ao cinema. Essa forma de acolhida pela seara da diversão; cada vez mais sensível nos dias de hoje em todos os campos da arte, e que é também sintoma de modificações importantes quanto à maneira de percepção, encontrou no cinema seu melhor terreno de experiência (BENJAMIN, 1994, p. 27).

Assim, Benjamin torna mais complexa a ideia de divertimento postulada por Kracauer. Segundo Benjamin, este seria o caminho que estavam tomando todas as obras

de arte no começo do século XX. Com evidente otimismo em relação ao cinema, ele acreditava que este era o mais eficiente instrumento na realização de tal objetivo.

No entanto, a visão do cinema como arte emancipatória não impediu o reconhecimento por parte do filósofo alemão de que “não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo” (BENJAMIN, 1994, p.180). Neste ponto há uma concordância tácita com as ideias adornianas.

Retomando Benjamin na atualidade, o semiólogo espanhol Jesús Martín-Barbero, em sua obra “Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia”, reitera o caráter democrático possibilitado pelas tecnologias, à medida que a reprodução rompe a forma tradicional de fruição e o privilégio:

A morte da aura na obra de arte fala não tanto da arte quanto dessa nova percepção que, rompendo o envoltório, o halo, o brilho das coisas, põe os homens, qualquer homem, o homem de massa, em posição de usá-las e gozá-las (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.86).

Dessa forma, pensadores como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer introduziram novas nuances nas reflexões sobre a indústria cultural ou cultura de massa, que continuam vivas até hoje. Assim, eles fizeram ver aspectos e funções que os novos artefatos “de massa” poderiam trazer à recepção e fruição de cultura, inclusive identificando possibilidades de subversão na situação de exploração e alienação no qual os indivíduos estão inseridos. Sem deixar de considerar as limitações impostas ao cinema dentro do capitalismo – ponto central para o pensamento adorniano, como vimos -, ressaltaram seu potencial revolucionário. Abriram, assim, um importante caminho para pensar os usos do cinema na sociedade contemporânea e, mais do que isso, para pensar a sociedade através do cinema. É na combinação desses dois eixos argumentativos – a possibilidade de contribuição política do cinema (Benjamin) e a sua inserção nas formas de produção capitalista (Adorno /Horkheimer) que pretendemos avançar em relação ao nosso tema.

1.4.3-A INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL

Depois de definir qual é o eixo teórico deste trabalho, é necessário pensar o processo de desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, no interior do qual está o cinema, relacionado à especificidade do desenvolvimento das forças produtivas no país.

O chamado “processo de modernização”, aqui, traz no seu bojo um conjunto de transformações de ordem material e também da mentalidade. Além da particularidade do processo de industrialização no Brasil e de suas especificidades, não podemos pensá-lo sem sua vinculação ao capital internacional. Tal processo, que se iniciou nos anos 1920, alcança uma dimensão mais consistente no Brasil no pós Segunda Guerra Mundial.

Entre os diversos meios de comunicação de massa, o rádio, a partir dessa época, foi o meio que marcou o início da indústria cultural no Brasil, que posteriormente se consolidaria com o cinema, a televisão e hoje com a internet. Ainda que o cinema tenha chegado ao Brasil no final do século XIX, a mercantilização do rádio, em 1930, no contexto de uma expansão industrial, cumpre uma função importante no processo de urbanização e, ao mesmo tempo, de formação da classe trabalhadora de base urbano-industrial. Esse processo foi consolidado nas décadas posteriores pela crescente urbanização e modernização da sociedade brasileira. De acordo com Renato Ortiz (1994, p.39):

Em 1922 o rádio é introduzido no Brasil e somente em 1935 se organizou em termos comerciais. Com a legislação de 1952, que aumentou o percentual permitido de publicidade para 20%, esta dimensão comercial se acentua, concretizando a expansão de uma cultura popular de massa que encontrar no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver.

Sobre a década de 1950 no Brasil Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, em seu livro *Cultura e Participação nos anos 60*, afirmam que:

Superada a ditadura varguista, vivia-se uma conjuntura marcada pela articulação, nem sempre estável, da nova ordem democrática, onde a intensificação do processo de industrialização enchia de otimismo o imaginário das elites que anteviam a realização do sonho do desenvolvimento econômico. A idéia de um Brasil revigorado, avançando rapidamente em direção ao estágio das nações mais desenvolvidas, ganhava aparência de realidade no projeto de construção de Brasília na implantação da indústria automobilística e na ousadia dos planos governamentais que, segundo o slogan de JK, fariam-nos caminhar cinquenta anos em cinco (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p.32).

No entanto, esse processo não tem uma ascensão constante. Sob as condições de dependência econômica experimentada pelo Brasil, não houve um desenvolvimento da indústria cultural nos termos em que esse processo se deu nos países centrais, como nos EUA, por exemplo. Arelada a esse processo, a ausência de ações políticas dos

governos impôs certas limitações à construção de uma indústria cultural no Brasil então marcada por dificuldades “financeiras”, “materiais” e “tecnológicas”, como aponta Renato Ortiz (1994, p.94). Assim, verificamos, segundo esse mesmo autor, que somente na década de 1940, o desenvolvimento da “sociedade urbano-industrial” possibilitou a ampliação da dimensão da cultura de massa no Brasil, que se caracterizava mais “pela sua incipiência do que pela sua amplitude” (ORTIZ, 1994, p.45).

Ainda que esses anos apresentem em relação às décadas anteriores, certo avanço caracterizado pelo aumento da divisão de trabalho e de certo desenvolvimento técnico, o período era marcado pela “incipiência” de quadros profissionais e a “precariedade” é marca das produções no campo dos meios de comunicação de massa. (ORTIZ, 1994, p.91).

1.4.1- Nosso Cinema

Considerando-se esses aspectos mais gerais, como ficava o cinema nacional? Ele também estava sob o jugo dessa precariedade e incipiência da modernização brasileira. No entanto, outros fatores, além das limitações impostas pelas condições tecnológicas de “atraso” explicam como se deu o seu desenvolvimento. Vários autores consideram que se percorreu um longo caminho em busca da consolidação de uma indústria cinematográfica no país.

De acordo com a análise do crítico Alex Viany, em seu livro *Introdução ao Cinema Brasileiro*:

Nos estudos feitos sobre o cinema aparecem a ideia do brasileiro como incapaz de realizar seu próprio cinema, a língua portuguesa como inadequada para tal arte. A ideia de atraso, pré-história onde se age do ponto de vista emocional, não a partir da análise das obras, mas no âmbito de sua produção crítica, da concepção do que é cinema. (VIANY, 1993, p.145).

Essas questões apontadas por Viany, que permeiam os estudos cinematográficos, foram explicações que justificaram os problemas enfrentados pelo cinema nacional; no entanto, não abarcam as questões fundamentais que realmente determinavam as produções no Brasil.

Para além do já mencionado “atraso tecnológico”, é preciso ressaltar a invasão do mercado brasileiro pelo cinema estrangeiro, especialmente o norte americano, que

resultou numa disputa desigual de mercado, além de ter sido tomado como modelo ideal de fazer cinema. Acrescidas a essas questões, a ausência de medidas governamentais, tal como a proteção do mercado interno, é determinante para compreender o cinema brasileiro.

Assim, entre os vários aspectos que impuseram dificuldades ao nosso cinema podemos afirmar que é fundamental o fato de este estar inserido em um contexto econômico de capitalismo periférico, que impõe limites ao desenvolvimento das forças produtivas e conseqüentemente ao desenvolvimento tecnológico. Bem como a relação de “dependência” que o Estado e a burguesia nacional estabelecem historicamente com as economias centrais, esses são fatores que limitaram o processo de consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil.

Nossa produção cinematográfica foi, ao longo de sua história, marcada por crises. A impossibilidade dos produtores de consolidar a sua presença no mercado resultou, segundo Jean Claude Bernardet (2009, p.120), na “atomização” da produção. Segundo este autor, trata-se de um “traço estrutural” do cinema brasileiro, uma vez que os produtores não dispõem de uma política de incentivo.

Como mencionado anteriormente, um dos motivos que gerou a instabilidade do nosso cinema, cuja evidência se encontra na ausência de continuidade das produções, foi a ausência de uma política permanente e específica de proteção ao cinema que incorporasse todas as dimensões como produção, exibição, controle de mercado, etc.

Os sucessos e conquistas do cinema brasileiro do ponto de vista de mercado foram nomeados por Alex Vianny e Jean Claude Bernardet de “surto” ou “ciclo”. A esse respeito, Tânia Pellegrini (2008, p. 208) afirma:

[trata-se] de mais uma unidade temporal que caracteriza o percurso do nosso cinema: os ciclos da Vera Cruz e o da Atlântida, conhecido como o da ‘chanchada’ (anos 40 e 50), o do Cinema Novo (anos 60), o do Cinema Marginal (anos 70), o Pós-Moderno (anos 80). E finalmente, nos anos 90 [...] a ‘retomada’ ou ‘novo cinema brasileiro’.

Esses ciclos se explicam, entre outras razões, pelo fato de que as produções foram determinadas por contextos específicos e em regiões diversas. Descentralizada a produção, mesmo nos casos como Rio de Janeiro e São Paulo onde se produziam mais filmes, não era possível uma continuidade e não se acumulava experiência, marcando-se assim a história do nosso cinema por eternas “retomadas”. Sobre os ciclos regionais, Bernardet (2009, p.121) escreve que eram: “deslanchados pelas mesmas razões que

motivam os filmes cariocas ou paulistas: a vontade de umas pessoas de realizar cinema”.

A afirmação de fazer cinema como uma questão de vontade denota que durante muitos anos, no Brasil, o cinema foi uma questão particular, guiada pelo desejo de indivíduos que amavam o trabalho e se aventuravam em busca de patrocínio e exibição. Inexistia, portanto, uma política estatal que assegurasse o desenvolvimento do cinema no país.

Esse contexto desenhou as relações que se estabeleceram entre cinema e Estado. O cerne da questão era a luta reivindicando proteção estatal. Em diversos momentos da nossa história o cinema foi um total desconhecido das esferas governamentais. E quando se deu essa aproximação ao cinema, foi-lhe estabelecida uma função específica, qual seja, a de contribuir para legitimação da ideologia ora em voga. Guardadas as devidas particularidades e também as orientações políticas dos cineastas, o nacionalismo sempre foi o tema que aproximou o cinema do Estado e também levou a uma série de conflitos no meio cinematográfico. De acordo com Ortiz (1994, p.109):

Na questão nacional se encerra toda uma gama de ilusões e esperanças. [...] Porém, ilusão que possuía bases sociais objetivas, e se enraizava na utopia de um destino político ainda imprevisível. [...] Podemos dizer que cultura e política caminhavam juntas, nas suas realizações e nos seus equívocos.

Após a Época de Ouro (1896-1914) do cinema brasileiro, tal como Pedro Butcher denominou a década de 1920, ele passa a ser um dos mais importantes meios de comunicação de massa. Iniciaram-se nessa época os “ciclos regionais” em Cataguazes (MG), Recife (PE), etc. É nesse momento também que, impulsionadas pela ideologia de avanço de “país do futuro”, foi gestada a ideia de apropriação do cinema por um projeto educativo para combater o analfabetismo (SIMIS, 2008, p.25).

Durante a ditadura Vargas, cuja orientação ideológica possuía traços fascistas, realizou-se um amplo controle dos meios de comunicação de massa, como o cinema e o rádio. Foi nesse contexto que surgiu o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, para efetivar o controle desses meios (SIMIS, 2008).

Nesse momento, a ideia era utilizar o cinema, que até então se acreditava ser um meio estritamente para a diversão, para divulgar a ideologia do Governo. De acordo com Anita Simis, em *Estado e Cinema no Brasil* escreve que “no cinema, o Estado se

recusava a construir uma história da cinematografia nacional, criou o Instituto Nacional do Cinema Educativo, cuja expressão junto à população era nula” (SIMIS, 2008, p.52).

Renato Ortiz, por sua vez, é claro ao expor as razões pelas quais, nesse mesmo período, o Estado não toma o cinema como um projeto nacional:

Motivos de ordem política, pois o governo de Getúlio, apesar de sua tendência centralizadora, tinha que compor com as forças sociais existentes (neste caso, o capital privado, que possuía interesses concretos no setor da radiodifusão). [...] Ao que tudo indica, a acomodação dos interesses privados e estatais se realiza no seio de uma mesma instituição sem que ocorram maiores problemas (ORTIZ, 1994, p.53).

A essa ideia de expansão educacional estava embutida a propagação do nacionalismo vigente entre os anos 1930-1945, sob o primeiro governo de Getúlio Vargas. Um nacionalismo que tinha como característica a tutela estatal. Segundo Simis (2008, p.29):

Em discurso proferido em 1934, Getúlio Vargas assinalava uma das características do nacionalismo deste século, aquela que responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade destacando o papel pedagógico do cinema na implementação de sua política.

Começou a ser estruturada uma série de ações em prol da cultura nacional, tais como o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional do Cinema Educativo, museus, bibliotecas, etc. A atuação governamental era decisiva na área do ensino. Tendo como apoio o DIP, foi nesse momento também que se deram as primeiras articulações da classe cinematográfica.

Segundo Arlindo Machado, o cinema funcionou como importante “máquina publicitária” durante o Estado Novo (1937-1945). Em 1938, o governo Getúlio Vargas assinou uma lei que obrigava a exibição dos “cinejornais” em todo o território nacional. Esta medida existiu no papel até o fim da ditadura militar, em 1985 (MACHADO, 2006, p.13). Além disso, foi criada em 1939 uma lei protecionista para filmes nacionais de longa-metragem cujo intuito era garantir espaço para a exibição de produções brasileiras em relação aos filmes estrangeiros (AMANCIO, 2000, p.18). Esta foi a primeira vez que o Estado brasileiro legislou a favor do cinema nacional. No entanto, seu interesse era instrumentalizar essa arte a serviço de seus interesses políticos.

Segundo Ramos, foi também com Vargas, em seu segundo governo, nos anos de 1952 e 1953, que ocorreram os primeiros Congressos de Cinema no Brasil.

Posteriormente no governo de Juscelino foram criadas as duas comissões de Cinema. As demandas que se davam no campo cinematográfico pautavam-se na ideia do desenvolvimentismo e reivindicavam a “industrialização”, “legislação para proteger o mercado”, buscando a “autonomia e apelo à proteção estatal” com o intuito de uma “afirmação nacional no plano da cultura” (RAMOS, 1983, p.16-21). Ainda de acordo com esse autor:

Todo o leque de medidas reivindicadas atrelava-se a uma visão que se inspirava na ideologia desenvolvimentista, e resguardava sempre que o cinema deveria ser produto da iniciativa privada, cabendo ao Estado apenas a tarefa de criar as condições protetoras para o seu crescimento, pensamento oriundo da analogia do cinema com qualquer outro ramo da produção industrial (RAMOS, 1983, p.19-20).

Apesar de o objetivo comum, entre os que faziam cinema no Brasil, ser a busca da industrialização, o que marcava esse campo era a divergência entre os cineastas. Sobre o eixo da relação com o Estado giravam dois grupos antagônicos em “defesa” do cinema nacional, definidos por Ramos de “nacionalistas” e “industrialista-universalistas”, cuja diferença fundamental está no fato de que os denominados universalistas não empreendiam críticas às “formas de produção” e “moldes artísticos estrangeiros” (RAMOS, 1983, p.23). Já os nacionalistas eram partidários de uma ideologia segundo a qual o cinema deveria cumprir uma função política crítica em relação ao *status quo* e, além disso, contribuir para a construção do processo revolucionário, que se acreditava em curso, como diziam alguns cineastas do Cinema Novo.

Como bem sabemos, o desenvolvimento do cinema está diretamente relacionado à expansão político-econômica dos EUA no pós-Segunda Guerra Mundial, quando expandiu sua hegemonia política e cultural a todos os continentes. Neste, a indústria cinematográfica cumpriu um papel fundamental, tanto de ordem econômica quanto ideológica, uma vez que os EUA detinham as condições materiais do desenvolvimento científico e tecnológico. Do ponto de vista financeiro, a expansão das multinacionais e das grandes produtoras, cujas produções invadiram o mercado de diversos países, com filmes que vendiam um modelo de vida e uma narrativa que se tornou hegemônica no ocidente.

É nesse contexto que o cinema no Brasil foi elevado à categoria de bem de consumo. Sobre essa questão Ortiz (1994, p.41) considera que:

É ainda nas décadas de 40 e 50 que o cinema se torna de fato um bem de consumo, em particular com a presença dos filmes americanos, que no pós-guerra dominam o mercado cinematográfico. Este não é um fato que diga respeito exclusivamente à sociedade brasileira, ele mais genérico, e se insere na mudança da política exportadora de filmes americanos, que se torna agressiva.

Segundo Bernardet (2009), o Brasil estabeleceu uma relação ambígua com o cinema hollywoodiano: ao mesmo tempo em que se travava uma luta contra o “invasor”, o modelo de Hollywood se tornou referência, sendo um “ideal de cinema” a ser seguido. Foi dentro desta perspectiva que se tentou construir uma indústria cinematográfica no Brasil: a Atlântida, criada em 1941, no Rio de Janeiro e a Vera Cruz em 1949, em São Paulo, Ortiz (1994). Dadas as condições econômicas do país, os projetos de industrialização do cinema fracassaram, como se sabe.

No caso do cinema, apesar dos esforços em se criar um pólo de produção nacional, o resultado não é dos melhores, com a falência da Vera Cruz em 1954, ou a derrocada de várias companhias menores como a Maristela, o que demonstra a incapacidade do filme brasileiro de se impor no mercado. O próprio cinema americano, que certamente era hegemônico encontrava dificuldades de se expandir junto a um público de massa (ORTIZ, 1994, p.46).

De acordo com Ramos (1983), essa histórica dependência da economia brasileira ganhou notoriedade na década de 1940, com uma crescente internacionalização, no contexto de expansão da economia brasileira e no crescente processo de urbanização.

1.4.3- A ditadura civil-militar (1964-1985)

Foi em abril de 1964 que setores da sociedade brasileira viram perdido o sonho das reformas de base propostas pelo governo de João Goulart e passaram a conviver com uma ditadura civil militar que durou 21 anos, amplamente apoiada por setores importantes da classe média e setores da burguesia, que se viam ameaçados pelos rumos que estava tomando o país, os quais feriam diretamente privilégios como o poder político e a propriedade privada.

O golpe, que estava marcado por uma política mundial de expansão de capital para os países periféricos, foi uma forte reação ao ideário de revolução que permeava toda América Latina – principalmente após a vitoriosa Revolução Cubana de 1959. Na década de 1950 o Brasil vivia uma fratura social profunda. Os “50 anos em 5” do

governo Juscelino lograram desenvolvimento econômico, porém pouco desenvolvimento social. No campo e na cidade cresceram movimentos sociais em luta por reformas que poderiam constituir um projeto nacional de desenvolvimento para o Brasil. As lutas travadas pelas Ligas Camponesas, sobretudo no Nordeste e a eleição de Jango sintetizam esses anseios. Em âmbito internacional, viva-se o “espectro do comunismo” e, em 1950, o Movimento 26 de Julho, fundado em 1954, logra a revolução socialista em Cuba. O mundo estava polarizado entre o bloco soviético e a potência capitalista representada pelos Estados Unidos. Assim, no contexto de crise interna e diante das ameaças do comunismo, que na verdade tinham pouco poder real no Brasil, vem o golpe de 1964.

Os meandros político-sociais desse período não serão aprofundados neste trabalho, pois o que nos interessa no primeiro momento, como apontamos acima, é tratar das implicações do regime militar na esfera da cultura, os seus empreendimentos nesse setor, além da relação que foi estabelecida especificamente com o campo cinematográfico.

Cabe-nos, portanto, dizer como era um projeto que tinha como base a Doutrina de Segurança Nacional. Para o historiador Marcos Napolitano em seu livro *O Regime Militar Brasileiro 1964-1985*, tal doutrina tinha como pressuposto o “crescimento econômico dentro do capitalismo internacional, controle da sociedade civil por parte do Estado [...], racionalização da administração do Estado [...]” (NAPOLITANO, 1998, p.9).

Embora a Indústria Cultural já estivesse em processo de construção no Brasil antes de 1964, como anotamos anteriormente, pode-se afirmar que esse processo ganhou força a partir do regime militar.

De acordo com Hollanda e Gonçalves (1982, p.20):

O golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre classes e grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista os a eles vinculados.

Renato Ortiz completa a afirmação feita pelos autores acima. Segundo esse autor:

64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; O Estado autoritário permite consolidar no Brasil o “capitalismo tardio”.

Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado internos de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 1994, p.114).

Assim, essa força no âmbito da cultura está relacionada à fase experimentada pelo Brasil com relação ao processo de internacionalização do capital, nos anos 1970, quando a economia brasileira vivia o chamado milagre econômico. De acordo com Renato Ortiz, em *Cultura Brasileira e identidade Nacional*, é nesse período que a economia brasileira cria um mercado de bens materiais e desenvolve um mercado de bens simbólicos que diz respeito à área da cultura (ORTIZ, 1994, p.81).

É importante ressaltar que esse desenvolvimento está intrinsecamente relacionado aos interesses do então governo ditatorial- interesses estes que refletiam as demandas da classe dominante: se houve avanços econômicos, o mesmo não se pode dizer em relação aos sociais- que, desde o início, elaborou um projeto para a cultura brasileira com o intuito de consolidar o regime. Sua preocupação central girava em torno da criação de uma identidade nacional. Ianni (1991) escreve que de acordo com José Castello Branco:

O Estado sabe que é preciso haver coesão e continuidade, que é preciso criar tradição e memória. [...] *Criar* a cultura nacional, a tradição cultural, o rosto cultural de um país, é como um deus criando uma natureza à sua imagem e semelhança, que lhe dê um ambiente natural (IANNI, 1991, p. 175).

No entanto, somente na década de 1970 o governo militar passa a pensar a cultura de modo mais efetivo:

Lançada em 1975, PNC [Plano Nacional de Cultura] é produto da necessidade de o Estado refinar e adequar a sua forma de dominação política, assentada até ali no binômio segurança e desenvolvimento, e tendo a coerção como eixo principal. Numa significativa mudança de rota, passa-se a acentuar a importância da cultura nas suas relações com o desenvolvimento econômico (ORTIZ, 1994, p.118)

Assim, podemos afirmar que a questão da cultura fazia parte do projeto da ditadura civil militar. Embora tenha se destacado na década de 1970 com a consolidação de um mercado de bens simbólicos substantivos, promovido pelo processo de modernização, a cultura foi desde o primeiro governo militar um campo a ser disputado. Posto que, como afirmamos, é um importante meio ideológico e o Estado buscava construir uma hegemonia cultural burguesa.

No início da década de 1960 o Brasil experimentou uma ebulição no campo das ideias e práticas culturais, endossadas pelo pensamento de cunho revolucionário que estava em curso desde a década de 1950. Tais acontecimentos, como as lutas pelas reformas de base, com a participação de intelectuais e de organizações como a Ligas Camponesas e a União Nacional dos Estudantes -UNE, evidenciavam as transformações políticas pelas quais passava o país, que se manifestavam em todas as dimensões da sociedade brasileira. Gestadas no transcurso da década anterior, ideias que buscavam a transformações políticas e sociais no contexto das transformações ocorridas na América Latina, por exemplo, a Revolução Cubana de 1959 sustentavam uma ampla mobilização política de diferentes setores.

Diversos teóricos elaboraram importantes reflexões acerca desse momento. De acordo com eles o Brasil encontrava-se, na década de 1960, “irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 1992), tomado por uma grande “efervescência política” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982), (ORTIZ, 1994).

Para Marcelo Ridenti, viveu-se nesse período uma “brasilidade revolucionária”, título dado à obra na qual o autor define que tal momento estava permeado por “uma estrutura de sentimento presente nas obras e na imaginação de amplos setores artísticos e intelectuais brasileiros e de como ela se transformou ao longo do tempo” (RIDENTI, 2010, p.86.). Em outras palavras, compartilhava-se um sentimento comum, qual seja, a crença na iminência da Revolução Socialista. Esse sentimento do qual fala Ridenti foi, como ele mesmo afirma, gestado nas décadas anteriores no Brasil, mas somente naquele momento alcançou uma significativa maturidade.

É importante ressaltar que, a partir dos anos 1950, sob o lema do nacionalismo, no âmbito político, momento de industrialização do país, da construção de Brasília e da valorização do “nacional”, entrou em curso no Brasil uma intensa mobilização política e social, com eclosão de movimentos sociais no campo e na cidade. Podemos citar a organização das Ligas camponesas, o Movimento Estudantil, o movimento operário que criou a CGT. No âmbito artístico e cultural, destacam-se o Teatro de Arena de São Paulo, a criação dos Centros Populares de Cultura, o Cinema Novo como um importante movimento que pensava o cinema em sua possibilidade de reflexão crítica; etc. Todas essas organizações faziam parte de um mesmo contexto e tinham como intuito à crítica ao sistema vigente e a busca da sua superação: “vislumbra-se uma modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da

desumanização”. (RIDENTI, 2010, p.88). Da mesma maneira, buscava-se o homem novo, o sujeito revolucionário que, juntamente com os intelectuais, faria a revolução. Foi naquele momento que o “povo” ganhou espaço entre os mais diferentes movimentos artísticos, inclusive no cinema.

Todas essas manifestações internas estavam em sintonia com uma movimentação que também se dava a nível mundial. Segundo o mesmo autor, foram diversos os elementos internacionais que influenciaram diretamente a “brasilidade revolucionária”:

Foram sucessivas revoluções socialistas do século XX [...]. Elas teriam repercussão no Brasil, especialmente entre artistas intelectuais, muitos dos quais foram militantes de esquerda. Ademais, essa estrutura de sentimento não se dissociava de traços de romantismo revolucionário em escala internacional nos anos 1960: a fusão entre a vida pública e a privada, a ânsia de viver o momento, a liberação sexual, [...] os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza de jovens artistas e intelectuais (RIDENTI, 2010, p.94).

Em estudo anterior, Renato Ortiz (1994, p.108) também apontava questões semelhantes:

Eferescência política, que abria no horizonte perspectivas de mudanças substanciais da sociedade brasileira, mesmo quando reivindicada por grupos antagônicos. O período que consideramos é marcado por toda uma utopia nacionalista que busca concretizar a saída de uma sociedade subdesenvolvida de uma situação de estagnação.

Como esse processo foi interrompido já é lugar comum: o golpe civil militar de 1964 estendeu seus domínios sobre todas as dimensões da nossa sociedade, desde a desarticulação do movimento pela terra no campo, passando pelo movimento operário nas fábricas, até as universidades.

1.4.4 - A censura

A partir do golpe militar de 1964 e da instauração da ditadura civil militar, o poder estatal assume caráter policial: são decretados atos institucionais, leis complementares, espionagem, intimidação, prisão, sequestro, tortura e extermínio. Sustentado pelo discurso da “segurança nacional” formou-se um vasto aparato repressivo.

Desde o início do regime, a ideologia ditatorial que sustentava esse aparato sustentava-se na crença de que a sociedade estava “doente” e dela necessitava extirpar esse mal. De acordo com Ianni, essa ideia resultou num crescente processo de criminalização da sociedade civil, isto é, perante o Estado, todos aqueles que questionassem os interesses do capital financeiro e monopolista eram tidos como “subversivos”, “inimigos” (IANNI, 1981, p.157).

A ditadura civil militar empreendeu um amplo controle político também na esfera da cultura e consideramos como o ápice da ação nesse campo a implantação do Ato Institucional nº 5, promulgado no ano de 1968, sob o governo do general Artur da Costa e Silva. A censura foi a chave mestra do controle estatal e cabe ressaltar alguns aspectos dessa atividade controladora. O governo lançou mão também de outras medidas coercitivas mais diretas, imediatas e, desse ponto de vista, a censura foi uma medida fundamental para que o regime mantivesse sob seu controle os bens culturais. Ela marcou de forma expressiva e repressiva todos os âmbitos de criação artística e cultural no período. Nesse sentido, destacou Octavio Ianni (1991, p.162):

A repressão e a censura- abertas ou veladas- não são práticas de política cultural que atingem apenas as publicações e os espetáculos. Atingem o próprio processo de criação intelectual, tanto na ciência como na arte, na sala de aula como na pesquisa, no teatro como no jornal.

Para complementar a compreensão dos efeitos da censura na produção cultural, o teórico Paulo Menezes oferece- nos duas dimensões sobre as quais ela se sustentava. A censura não era empregada apenas sobre obras estritamente políticas. O Estado tentava impor também uma norma de conduta. Assim, Menezes (2005, p.109) acredita que a censura deve ser pensada:

De maneira geral a partir de uma dupla clivagem: a primeira, mais propriamente política, e uma outra, mais propriamente moral, que também se bifurca em uma dimensão mais diretamente religiosa e outra mais diretamente ligada aos ‘bons costumes’.

Durante o período militar, os governos puseram em marcha um processo de eliminação das vozes que se manifestavam em contraposição ao regime. Isso não ocorreu de modo aleatório, pois os mecanismos de controle utilizados pelo regime eram organizados de maneira a atingir determinadas obras. Dessa forma, o controle do Estado sobre a cultura brasileira ocorreu de maneira seletiva. Nesse sentido, Renato Ortiz (1994, p.89) destaca que:

Durante o período 64-68 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. [...] o ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade de sua produção.

Sobre a produção cultural durante a ditadura, Tânia Pellegrini, por sua vez, no livro *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*, afirma que a censura produziu um tipo de cultura específica, aquela incentivada pelo regime e adequada ao projeto de inserção no país no capitalismo internacional; não foi a década de 70, portanto, marcada pelo ‘vazio cultural’, como geralmente se afirmava (PELLEGRINI, 1996, p.9).

Fica patente que o Estado, nesse período da história brasileira, incentivou e não abortou de imediato todas as produções culturais. Embora a censura tenha ficado como lugar comum quando se pensa na ditadura, deve-se pensar que seu emprego era apenas uma dimensão de todo o controle que o Estado exercia sobre os bens culturais e a sociedade civil como um todo. Para além da coerção, a função do Estado era de conduzir o processo de criação das manifestações artísticas e culturais e não somente de interdita-las. Dessa forma, delineou-se um período um tanto contraditório, caracterizado desta forma por Renato Ortiz (1994, p.89):

Por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, *por outro* ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada.

Embora situada em contexto sociopolítico diferenciado, a ditadura militar brasileira repete a experiência do Estado Novo no que concerne ao incentivo e controle da cultura nacional e consideramos que esse dado afirma um aspecto típico de regimes autoritários. Nas palavras de Renato Ortiz (1994, 117):

Porém o que diferencia esse dois momentos é que em 64 o regime militar se insere dentro de um quadro econômico distinto. A relação que se estabelece, portanto, entre ele e os grupos empresariais é [...] mais orgânica, pois somente a partir da década de 60 esses grupos podem se assumir como portadores de um capitalismo que aos poucos se desprende de sua incipiência. [...] A TV é o melhor exemplo de colaboração do regime com o capital privado.

As afirmações acima, bem como outras oferecidas por outros autores, também presentes no transcurso deste trabalho, reforçam a ruptura de uma ideia simplista de que um processo ditatorial dá-se independente de um *corpus* civil que o sustenta.

O interesse do Estado pela cultura e a articulação feita com o capital privado para executar suas políticas são aspectos fundamentais para compreender como se deu o controle e o direcionamento da esfera cultural no Brasil durante a ditadura militar.

É importante observar também que os meios de comunicação de massa trazem em si possibilidades distintas de apropriação, no interior das quais a produção cinematográfica também esteve sujeita os meandros dos jogos políticos em torno dos de filmes, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

1.5 - A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NOS ANOS DE CHUMBO

É importante salientar que antes da ditadura civil militar instaurada pelo golpe de 1964, o Brasil já havia passado por tentativas de apropriação do cinema por parte do Estado, como observamos ter ocorrido no caso da ditadura de Getúlio Vargas. Desde esse período o controle do Estado esteve associado, como mostram os estudos realizados no campo cinematográfico, com alguns aspectos relacionados às demandas da classe cinematográfica sendo que seus anseios foram, em alguns momentos, contemplados como a criação de legislações e órgãos em prol do cinema nacional. Não é demais ressaltar aqui que a classe cinematográfica não se constituía de um todo homogêneo. Havia diversos enfrentamentos quanto à concepção de como deveria se dar o sonho do cinema brasileiro. As posições giravam em torno da industrialização e da consolidação de um projeto cinematográfico independente. Do mesmo modo, havia divergências quanto à participação do Estado e qual seria seu espaço de intervenção.

Como já afirmamos anteriormente, o país passou por um intenso processo de industrialização durante o regime militar. Foram empreendidas diversas medidas para a consolidação de uma indústria cultural no país; a produção cultural foi incentivada e foram criados órgãos fundamentais, que permitiram que o nosso cinema despontasse em um de seus mais importantes ciclos; essa época de 1977 a 1981 ficou conhecida como “época de ouro do cinema nacional”. De acordo com Bernardet (2009, p.96):

Sem assumir totalmente a produção, mas através de um complexo sistema de medidas legislativas e de incentivo, o Estado passa a ter um imenso poder de controle sobre a evolução da produção

cinematográfica não só em termos industriais comerciais, mas ideológico.

Por sua vez Ramos (1983, p.89) afirma que:

No período de 1969-74 configura-se uma nova modalidade de ação estatal no interior do campo cinematográfico. É sob o signo do AI-5 e de uma nova Constituição que se processa a tensa articulação entre as conseqüências da modernização, como o crescimento da Indústria Cultural, e uma rígida repressão e censura.

Aqui, Ramos reafirma o reordenamento que houve na esfera da cultura, especificamente no campo cinematográfico. Dá ênfase ao desenvolvimento do mercado de bens culturais e ao amplo controle estatal.

Quais foram também os mecanismos criados para que o Estado incentivasse a cultura e sobre ela mantivesse o seu controle? Apesar de o cinema já ter vivido sua glória enquanto meio de comunicação de massa mais difundido no Brasil, o governo militar se debruçou sobre esse campo da nossa cultura, com o intuito de se relacionar com uma classe média e uma intelectualidade envolvidas com a produção cultural, em ascensão no momento, em razão do processo de urbanização pelo qual passava o país.

Durante o regime militar foram criados dois importantes órgãos no campo da cinematografia brasileira: o Instituto Nacional de Cinema (1966) e a Embrafilme-Empresa Brasileira de Filmes (1969). Foi em torno destas que giraram as principais disputas em torno do campo cinematográfico, nas quais marcavam posições o Estado e os já mencionados nacionalistas e universalistas. Essas disputas se davam sobre os eixos da criação de um cinema brasileiro independente e a consolidação de uma indústria cinematográfica no país, tendo como pano de fundo a forte presença do cinema estrangeiro no mercado brasileiro.

O cineasta Tunico Amâncio, em “Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)”, oferece de maneira detalhada as relações empreendidas entre o Estado e a indústria cinematográfica, com a criação da Embrafilme. Essa empresa estatal surgiu sob o governo de Emílio Garrastazu Médici, no ápice da ação repressiva da ditadura, que instituiu o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Foi justamente sob o amparo deste decreto que se criou a EMBRAFILME.²

No que concerne à ditadura civil militar iniciada em 1964, as políticas

² Segundo Amancio, o órgão tinha como objetivos a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão dos filmes brasileiros em seus aspectos culturais, artísticos e científicos (AMANCIO, 2000, p.3).

governamentais em prol do cinema brasileiro atenderam, de certa forma, a uma demanda histórica da classe cinematográfica. Naquele momento, a expansão do capital se expressava também na cultura com uma enxurrada de produções norte-americanas, dominando as salas de exibição de todo país. A defesa do cinema nacional em relação à invasão do cinema estrangeiro, majoritariamente hollywoodiano, foi um capítulo importante na grande luta do cinema brasileiro para se manter no mercado.

Há décadas o Estado era visto como uma solução possível para que as produções brasileiras pudessem alcançar um lugar mais amplo no mercado. Assim, produtores e artistas se engajaram na luta por subsídios estatais. De acordo com Tunico Amancio:

Desde os anos 50, este aparato governamental [GEICINE³] é na sua totalidade informado pela ampla militância dos setores ligados à atividade cinematográfica principalmente a partir do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no Rio em 1952, e do II Congresso, realizado no ano seguinte em São Paulo. Neles são apresentadas algumas questões fundamentais para a formulação de uma política cinematográfica que pretende o Estado como instância reguladora e protecionista [...], uma vez que a suposta união da classe, naquele momento, se dava contra o cinema estrangeiro, inimigo comum e manifestação do imperialismo econômico cultural (AMANCIO, 2000, p. 20).

Essas pressões pela atuação do Estado no campo cinematográfico aliaram-se à preocupação do governo militar em produzir uma política cultural sob o lema da identidade nacional. A criação da Embrafilme é emblemática desse casamento de interesses. A empresa estatal insere-se perfeitamente no contexto do Plano Nacional de Cultura, que foi produzido tendo como horizonte o controle e a administração do campo da cultura com o intuito de gerenciar e garantir o processo de modernização do país.

De acordo com Tânia Pellegrini (2008, p.40), o Estado, durante o período militar, “ao mesmo tempo que proibia com a censura, incentivava com subvenções, reforçando a necessidade de organização em moldes empresariais, em que a profissionalização e o mercado são pontos cruciais”.

Segundo Roberto Farias, primeiro cineasta a dirigir a Embrafilme, cuja gestão foi de 1977 a 1981, o fato de ela ter sido criada no governo militar gerou muita desconfiança acerca do monitoramento que os militares poderiam empreender sobre o cinema. Ele afirma, porém, que o controle não se dava através da Embrafilme, mas que

³ Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) foi criado pelo Decreto número 50.278, de 17 de fevereiro de 1961, era um grupo que assumia funções a nível federal.

havia uma autocensura já incorporada pelos cineastas. Segundo esse cineasta, o cinema neste momento havia conquistado certa autonomia em relação ao Estado. Embora essa autonomia tenha se dado através dos subsídios estatais, o cinema conseguiu emancipar-se conquistando um expressivo espaço no mercado, e garantiu por um certo tempo seu financiamento (FARIAS, 2005).

Na obra de dedicada ao tema da censura, “Roteiro da Intolerância”, Inimá Simões escreve que foi durante a ditadura que o SCDP- Serviço de Censura de Diversões Públicas, criado em 1945, integrou o Ministério da Justiça e passou a exercer um forte controle sobre as produções fílmicas (SIMÕES, 1999, p.76). Sob a vigência do AI-5, as práticas persecutórias eram cada vez mais atuantes, “criou-se um “jurisprudência” informal dos aparelhos de repressão, segundo a qual qualquer cineasta poderia ser preso, processado e condenado se as imagens produzidas ou em produção incomodasse alguma autoridade”. (SIMÕES, 1999, p. 127). Assim, o filme *Pra Frente Brasil!* de Roberto Farias, como já escrevemos acima, foi “saudado como um marco da abertura por tratar pela primeira vez da tortura a presos políticos” .

Deste modo, fica evidente a eficiência da censura enquanto instrumento de controle das produções artísticas e intelectuais. Essa parte de uma dimensão objetiva executada pelos organismos governamentais penetra no mais íntimo do indivíduo, interferindo no seu processo criativo; é a chamada autocensura. Nas afirmações de Roberto Farias fica clara ainda certa autonomia dos cineastas que adquiriram o financiamento da Embrafilme. Segundo ele, aqueles que faziam filmes com recursos da Embrafilme procuravam demonstrar independência em relação ao governo, bombardeando a empresa com críticas, devido à preocupação de não serem vistos como “vendidos”, ou seja, aliados do regime (FARIAS, 2005, p.15).

No entanto, o projeto de produção cultural promovido pelo regime, sob o lema da construção de uma identidade nacional, expressava-se nas produções premiadas pelos órgãos governamentais.

De acordo com Ramos (1983, p.97):

Era clara a mudança de orientação, sendo que a luta entre nacionalistas e universalistas, detectada na fase de liberação dos recursos pelo INC, cedia lugar a uma escolha de filmes que tinha como preocupação central a viabilização econômica. A preocupação com o mercado, o apelo de se voltar os olhos para o público, permeavam desde a legislação até os financiamentos.

[Além disso, havia] [...] uma tentativa de resgate da “realidade nacional” através do enfoque de fatos históricos e de “grandes vultos” brasileiros.

Citemos como exemplos os filmes *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, *Um Certo Capitão Rodrigo* (1971), de Anselmo Duarte, e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues.

É ingênuo, portanto, o pensamento que concebe a ditadura como um período em que não houve produções culturais, intelectuais e artísticas, ou seja, um “vazio cultural”. Como vimos, o Estado destinou muitos incentivos à produção cinematográfica. Conforme Tunico Amâncio “estes estímulos são muito significativos. A “dignificação” da atividade cinematográfica sinaliza um projeto de indução ideológica voltado para o resgate do passado, de caráter nacionalista e didático” (AMANCIO, 2000, p.32).

Tânia Pellegrini concorda que esse tipo de produção estava ligado aos interesses ideológicos do regime. Segundo a autora, através da censura o Estado manejava as produções e cumpria sua função de “mecenas” da arte no país. Nas suas palavras, as produções eram

Expressão ideológica de um tipo de orientação que o Estado pretendia imprimir à cultura. Nessa linha, ele utilizou a censura de modo bipolar, mas essencialmente *político*: impedia um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, ou aquilo que assim lhe parecesse, mas incentivava outro, aquele que pregava a Pátria, Deus, a moral as tradições e os bons costumes (PELLEGRINI, 2008, p.40).

A partir do depoimento de Roberto Farias é possível compreender também outras vicissitudes do regime militar brasileiro, como a tentativa constante de manter a aparência democrática para os brasileiros e também para cidadãos de outros países. De acordo com ele:

O governo militar procurou mostrar que respeitava a Cultura para conseguir certa simpatia de outras nações pelo Brasil. Apenas uma vez fechou o Congresso Nacional, e sempre procurou dar uma sensação de um governo institucionalizado com os três poderes funcionando (FARIAS, 2005, p.15).

Essa visão é corroborada em parte por Sérgio Muniz (2005, p.80), também cineasta, que reporta sua experiência como documentarista na época e afirma que “as impossibilidades vinham não diretamente de uma censura, mas da dificuldade de fazer

circular, comercial e internamente, os documentários produzidos”. Muniz ressalta ainda a autocensura, acima referida, como resultado do cerceamento realizado por parte do Estado, em tempos de ditadura. Para ele, “provavelmente tão séria quanto essa censura direta era a autocensura, principalmente na medida em que partes importantes do financiamento dos filmes vinham de aporte dos organismos de Estado” (MUNIZ, 2005 p. 81).

Depoimentos como esse são importantes porque mostram a relação complexa que existia entre os cineastas e o Estado, que buscava ao mesmo tempo controlar e manter uma boa imagem do país com relação à cultura. Além disso, dão conta do grande dilema de alguns cineastas que necessitavam de incentivos para produzir filmes, e ao mesmo tempo buscavam marcar posições acerca do que estava acontecendo na política do país.

Apesar de não ter se construído no Brasil uma grande organização ou movimento cultural que fizesse oposição sistemática ao regime, foram elaboradas diversas estratégias utilizadas pelos realizadores de filmes para, parafraseando Sérgio Muniz, jogar luz “na longa noite dos 21 anos de ditadura civil militar”. É o que veremos a seguir.

1.6 - O CINEMA NA CONTRAMÃO DA DITADURA: OS MEIOS DE RESISTÊNCIA

Antes de nos determos nos meios de resistência ao regime militar no campo cinematográfico, faz-se necessário um recuo aos anos anteriores. Nunca é demais ressaltar que o Golpe militar empreendeu uma política de extermínio, controle e cooptação aos diversos organismos e movimentos políticos e culturais contrário à ditadura. Lançou mão, portanto, dos mais diversos meios de manipulação para empreender o seu projeto de cultural para o país.

Segundo Ramos (1983, p. 94):

A tentativa de implantar uma indústria nacional de cinema, antiga reivindicação cinemanovista, era incorporada pelo ministro Passarinho que procuraria dá um novo rumo à ação Embrafilme-INC. Por outro lado, já dispensável a intermediação dos universalistas, que num primeiro momento serviram como um anteparo ideológico às posições nacionalistas. Agora, diante desta nova situação, era possível o Estado apresentar uma proposta de indústria nacional para o cinema e articulá-la com uma ampla perspectiva cultural.

Nesse sentido, é importante enfatizar os movimentos cinematográficos presentes nessa década - mesmo porque sua influência temática pode ser vista ainda em filmes de hoje -, e quais foram os desafios enfrentados no contexto do regime militar.

Por exemplo, o Cinema Novo, movimento que se inicia na década de 1950, teve como referência a *Nouvelle Vague* francesa e o neorealismo italiano. Com uma perspectiva crítica daquele momento histórico, propunha um cinema que fosse fiel à realidade social do Brasil, caracterizava-se por denunciar as mazelas sociais em que viviam a maioria da população naquele contexto e tinha como principal propósito contribuir para com o processo revolucionário.

Alex Vianny, em apoio às ideias do maior expoente cinemanovista, Glauber Rocha, reafirma o caráter contestador do Cinema Novo:

O cinema novo queria fazer filme de autor, filmes em que o cineasta passa a ser o artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo, queremos filme de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (VIANNY, 1993, p.145).

De acordo com Ismail Xavier, após o golpe de 64 “o cinema encontrou outro motivo para tornar ainda mais urgente sua discussão sobre a mentalidade do oprimido [...] e procurava entender o porquê do povo em assumir a tarefa da Revolução” (XAVIER, 2001, p.20). Já para Ortiz (1994, p.97). Outro aspecto também é importante: diante de uma modernização insuficiente, nossas atividades ligadas à cultura foram marcadas pela “improvisação” e “criatividade”. Num momento em que as ideias estavam em ampla “efervescência política”, o experimentalismo foi um traço importante.

Penso que o cinema novo desfruta dessa ‘abertura precária’[...]. Fruto do desenvolvimento tecnológico do cinema no início da década de 60, herdeiro das experiências cinematográficas dos anos anteriores, o cinema novo se expressa esteticamente como uma prática de autor que se contrapõe ao processo de industrialização cinematográfica (ORTIZ, 1994, p.106).

Para o autor, o caráter da nossa indústria cinematográfica permitiu a ação cinemanovista, pois, no final dos anos 1950:

Devido a incipiência da indústria cinematográfica, é possível uma palavra de ordem tão utópica como “uma câmera na mão...”. Esse tipo de perspectiva corre fora dos trilhos de uma indústria de cinema que concebe a produção como um processo industrial. [...] o cinema novo, por causa da própria precariedade da indústria cinematográfica, não

encontra concorrente à altura, podendo escapar assim das pressões que o Estado lhe impõe (ORTIZ, 1994, p.108).

Acreditamos que as considerações acima esclarecem que a existência do Cinema Novo não se explica apenas pelo contexto político e pelo acúmulo das experiências estéticas cinematográficas, mas a expansão desse movimento deveu-se também às condições tecnológicas que dispunha o país naquele momento. E aqui se reafirma a concepção benjaminiana de que os meios técnicos transformam as percepções e, em consequência, as formas e as funções das obras de cultura.

Outro importante movimento, que tinha como perspectiva a produção cinematográfica para a reflexão crítica da sociedade, foi o Cinema Marginal, que ocorreu em 1967, em São Paulo, e também ficou conhecido como “cinema lixo”. Tinha preocupações distintas do Cinema Novo e não estava no seu horizonte uma preocupação com a conscientização, tampouco com projeto de independência do cinema brasileiro. Entre os cineastas de destaque, Rogério Sganzerla com o seu filme *O Bandido da Luz Vermelha (1968)* foi a uma obra de grande sucesso do Cinema Marginal. Segundo Ramos (1983, p 69),este movimento desfrutava de ampla liberdade estética:

A própria forma de produção, ao invés de circundar a burguesia nacional como o Cinema Novo, tinha suas origens em pequenos capitalistas, numa espécie de “marginalidade econômica”, e assim a sustentação da proposta cultural permitia [...] os exercícios estéticos dos cineastas.

Esse movimento atingiu seu ápice no momento mais duro do regime militar e foi asfixiado pela censura (XAVIER, 2001, p.11).

Essas afirmações permitem-nos uma compreensão que vai além do caráter dos movimentos cinematográficos mais críticos à ordem vigente na década de 1960. Elas possibilitam conhecer as condições de existência desses movimentos desde o surgimento, bem como suas resistências a um sistema que lhes era hostil.

Sobre uma possível reação por parte da produção artística da classe cinematográfica, em resposta ao autoritarismo, o cineasta Sérgio Muniz (2005, p.83) afirma que:

Não aconteceu uma produção cinematográfica de resistência direta e enfrentamento político, sendo necessário notar que só muito recentemente apareceram filmes que colocaram em questão e discussão o período da ditadura militar, exceção feita ao *Pra Frente Brasil!*, que é do início da década de 80.

Pra Frente Brasil (1982), produzido por Roberto Farias, foi realizado durante o governo Figueiredo (1979-1985) e será analisado detidamente ao longo do trabalho. No entanto, ele pode já aqui exemplificar as dificuldades e meios de burlar a censura do período. Apesar de ser produzido em um momento em que já se falava em transição rumo à democracia, a experiência vivida por Roberto Farias oferece-nos uma dimensão dos limites da produção cinematográfica durante o regime.

Segundo Farias, sua obra foi submetida ao processo de avaliação da Embrafilme e obteve financiamento. Assim que ficou pronto, uma cópia foi enviada ao festival de Cannes e outra ao festival de Gramado, no Rio Grande do Sul. O filme, porém, foi “interditado” pelo governo militar em todo o país, após ser premiado em Gramado. Além disso, foi “sequestrado” em Cannes e sequer participou da competição. Farias relata ainda que passou a conviver com a insegurança diária, temendo represálias de outra natureza (FARIAS, 2005, p.17).

Tão importante quanto o enfrentamento direto eram as diversas formas indiretas pelas quais se dava a resistência. Havia desde metáforas usadas como recurso na narrativa, até as mais variadas formas de burlar os censores. Sérgio Muniz chega a relatar, por exemplo, o envio de fitas com cortes, para serem avaliadas pela censura, um material com conteúdo significativamente diferente do que era voltado para exibição pública (MUNIZ, 2005, p.81).

Além disso, era uma prática comum os cineastas e interessados reunirem-se em espaços como os “cinecubles” ou até mesmo “casas de amigos”. Segundo Muniz, a situação os levava “aos guetos culturais de um ou outro festival nacional ou internacional, uma ou outra atividade na SBPC⁴”. Nesses espaços de sociabilidade restrita, era possível assistir às produções censuradas, consideradas subversivas, e empreender debates para pensar novos projetos.

Procuramos ilustrar aqui, que apesar da desarticulação empreendida pelo governo militar aos movimentos culturais, esses anos não passaram em branco no que toca às produções cinematográficas, muitas porque estavam em conformidade com a ideologia nacional da época, outras porque não feriam diretamente a ordem.

Outro período do nosso cinema que nos interessa neste trabalho foi denominado Cinema da Retomada ou Novo Cinema Brasileiro (1990-2002)⁵; ele se deu

⁴Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência

⁵Aqui, utilizamos a periodização feita por ORICCHIO (2003). De acordo com este autor, o filme *Cidade de Deus* (2002), marca o fim do ciclo da Retomada.

num contexto caracterizado pelo fortalecimento das políticas neoliberais empreendidas pelo governo Collor e o desmantelamento dos direitos sociais conquistados no decorrer das lutas em prol da democratização no final da década de 70. Foi um período marcado pela ampla desigualdade social e desmobilização política.

Para Pedro Butcher (2005, p.14), o termo “retomada” denota um “processo”; nas palavras do autor:

O nome ‘retomada’ guarda em si um sentido interessante. Ele não subentende um denominador comum ou qualquer forma de totalização estética ou política, nem procura forjar um bloco de pensamento onde ele não existe. É preciso entender a palavra “retomada” naquilo que ela diz em seu sentido literal: retomar algo que foi interrompido. (diferente de renascimento não se retoma algo que já morreu). (grifos originais).

Esse ciclo do nosso cinema se inicia quando a produção nacional renasce⁶ com os incentivos da Lei Rouanet que, “aprovada pelo congresso nacional [...], permite a empresas públicas, privadas, e pessoas físicas a dedução do imposto de renda de parte dos recursos investido na produção de obras culturais (incluindo produtos audiovisuais)” e a Lei do Audiovisual, “aprovada em julho de 1993, seguindo o mesmo princípio de renúncia fiscal. Ela determina que qualquer empresa pode deduzir até 3% do imposto de renda se esse dinheiro for revertido para a produção de audiovisuais (artigo 1) e incentiva distribuidoras estrangeiras a investirem na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% do seu imposto” (BUTCHER, 2005, p.19).

Nesse período, segundo Butcher (2005, p.22):

Os poucos longa-metragens que conseguiram ser feitos e lançados já delineavam algumas características que se fortaleceriam adiante. A maior parte deles foi feita sob uma grande cobrança – como se cada um tivesse a missão de redimir o cinema brasileiro e reconquistar sua dignidade perdida. Mais do que nunca, a responsabilidade do êxito comercial e a exigência de alcançar determinado ‘padrão de qualidade’ pesavam sobre os produtores e realizadores. Era preciso ‘estar à altura do cinema americano’, fazer sucesso para provar competência.

Na década de 1980, o cinema nacional enfrentou mais uma das suas crises. Além da crise geral do setor produtivo, diversos fatores contribuíram para o descenso do cinema nacional, o surgimento do videocassete, a forte presença do cinema

⁶ Segundo ORICHIO (2003, p.26), em 1992, o cinema brasileiro não era algo digno de nota. [...]. A produção aumenta com a promulgação da Lei do audiovisual, que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Somente a partir do ano de 1995 que a produção brasileira melhora.

hollywoodiano. São algumas razões para o esvaziamento das salas onde se exibiam as películas brasileiras.

No entanto, a execução da política neoliberal do governo Collor foi o golpe decisivo para que o nosso cinema encerrasse mais uma etapa. Foram extintos, no mesmo ano de 1990, dois órgãos fundamentais: o Concine (Conselho Nacional de Cinema), responsável por gerir a atividade cinematográfica, cujas atividades envolviam a formulação de políticas, normatização e fiscalização da produção e exibição; e a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes/SA), empresa responsável pela produção e distribuição de filmes.

O contexto político e social se manifesta em todas as dimensões da arte, desde a esfera da produção até a recepção. Com o cinema não é diferente. Sobre a década de 1990, Ismail Xavier no prefácio da obra de Luiz Zanin Oricchio *Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada*, afirma que “o terreno da tematização explícita da política, na qual a tradição já definiu momentos de maior força, se mostrou frágil na última década” (XAVIER, 2003, p. 12).

Esses balizamentos gerais sobre o cinema da retomada, serão tomados como base para mais adiante emprendermos uma análise do filme *Ação Entre Amigos*, objeto desse trabalho.

A despeito de estar ou não inserida no processo de industrialização, acreditamos que a cultura, tal como afirma Ortiz (1994, p.146), “não é nunca inteiramente uma mercadoria, ela encerra um “valor de uso” que é intrínseco à sua manifestação” e seus produtos “possui um unicidade, por mais que seja um produto padronizado”. Tomaremos como ponto de partida o que foi exposto para, nos próximos capítulos, pensar a memória e a representação da ditadura no cinema brasileiro.

2.- MEMÓRIA: UM CAMPO CONFLITUOSO

Vimos até agora discussões sobre o que a arte cinematográfica encerra no contexto da indústria cultural, e também um pouco da trajetória dessa arte no Brasil, bem como sua apropriação por governos ditatoriais. Vimos também alguns caminhos encontrados para resistir a um projeto de hegemonia cultural que os militares buscaram implementar. Pensado o cinema no quadro de sua mercantilização, procuraremos entender também suas brechas, aquelas que permitem refletir sobre as relações sociais através do cinema. A partir de então vamos tentar entender a relação que o cinema estabelece com a sociedade ao ser apropriado com o objetivo de possibilitar a reflexão.

Para isso, é necessário pensar o conceito de memória. Para tanto, vamos percorrer as concepções de memória elaboradas por autores como o sociólogo francês Maurice Halbwachs, em sua obra *A Memória Coletiva*; e na teoria da memória de Walter Benjamin, elaborada a partir da reflexão crítica que faz da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, de seu texto *Sobre alguns temas em Baudelaire* e de suas teses *Sobre o conceito de história*. São autores que, cada um a sua maneira, trazem importantes ferramentas de análise para trabalharmos a questão da memória, porém para ambos “o preceito historicista da restituição e representação total do passado deve ser posto de lado. Graças ao conceito de memória, eles trabalham não no campo da representação, mas sim da ‘apresentação’ enquanto construção a partir do ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.180).

Escolhemos privilegiar também a obra *Pasado Y Presente: Guerra, dictadura y sociedade en la Argentina*, do psicanalista argentino Hugo Vezzetti, na qual o autor trata a experiência de construção da memória explicitando seu caráter conflituoso. Para discutir as disputas que a memória encerra escolhemos também o historiador Jacques Le Goff que, em seu famoso livro *Memória e História*, demonstra que o controle sobre a memória pode ser identificado ao longo de toda a história ocidental.

Para ampliar a discussão sobre o tema, tendo em vista a definição do conceito de memória, tomamos como referência a cientista política argentina e sobrevivente do campo de concentração da última ditadura civil militar ocorrida em seu país (1976-1983), Pilar Calveiro. Essa autora pensa a operacionalização do conceito da memória no contexto da recente ditadura civil-militar argentina e permite que possamos estabelecer

algumas aproximações de nossa experiência ditatorial.

Também tomamos como referência o conceito de ressentimento tal como trabalha Maria Rita Kehl, em sua obra de igual nome, a fim de refletir a experiência a que nos propomos.

Todos esses autores apontam caminhos para que possamos refletir a relação entre passado e presente, tendo a memória como a ponte entre esses tempos.

Além deles, nos apropriamos das discussões feitas por Marcio Seligmann-Silva sobre a obra de Walter Benjamin. Nelas, o autor debate as ditaduras recentes na América Latina, a partir da concepção do filósofo alemão, segundo a qual a cultura testemunha a barbárie, e afirma a importância de se criar espaços de interlocução, como no campo das artes, para o testemunho daqueles que experimentaram a catástrofe. Este autor também nos adverte sobre as limitações dos espaços institucionais construídos até o momento para desempenhar tal função.

Após a definição do eixo teórico, apresentaremos alguns aspectos sobre a disputa em torno da memória no Brasil, a saber, as discussões em torno da constituição e dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade e os possíveis meios de reparação do trauma provocado pela ditadura que se iniciou em 1964.

Por fim, retomando o pensamento de Benjamin, já trabalhado no capítulo anterior, discutimos o papel do cinema no e sua função no processo de construção da memória.

2.1- O percurso da memória

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim, a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 2004, p.225).

Essa conhecida tese elaborada por Walter Benjamin na sua obra *Sobre o Conceito de História*, de 1940, será tomada como base para tratar da memória da ditadura brasileira (1964-1985), uma vez que esta história é também parte dessa barbárie à qual Benjamin se refere. Estamos de acordo com as interpretações de Marcio Seligmann-Silva (2010, p.51), que afirma: “com Benjamin, aprendemos que cultura é, a partir de meados do século XX, toda ela como que transformada em um documento, e, mais ainda, ela passa a ser lida como *testemunho da barbárie*”. Ainda que concordemos

com Seligmann-Silva, é importante refletir sobre quais obras de arte possuem um caráter testemunhal.

Aqui consideramos a definição de testemunha dada pela filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar, esquecer, escrever*, particularmente no texto *Memória, história, testemunho*. Referindo-se a obra de Primo Levi, ela escreve:

Uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p.57).

Na afirmação acima, Gagnebin dialoga com as obras de Walter Benjamin, em especial com a *tese XIX*, a qual vamos tratar mais adiante, e com Theodor Adorno. Ambos tratam a ideia de lidar com o passado de forma crítica e impedir que ele se repita. Trata-se de uma discussão feita pós Auschwitz que, para nós, guardadas as devidas particularidades dos processos históricos, também pode ser tomada nas discussões sobre as ditaduras militares na América Latina.

A definição de testemunha dada pela filósofa abarca também o cinema, uma vez que se inscreve como “transmissão simbólica”. Assim, o cinema capta traços e histórias do passado, que envolvem violência grave e de classe, injustiça, dando luz ao ponto de vista de quem ainda não pode narrar o que aconteceu.

É por meio do testemunho, seguindo as trilhas da memória, que o passado de catástrofes do século XX, tais como a Segunda Guerra Mundial e as ditaduras militares em América Latina, tem ganhado sentido ao ser narrado. Para explicar, basta ver a profusão de relatos de sobreviventes por meio da literatura, do cinema, etc., tanto dos campos de concentração alemães, no pós-Segunda Guerra, em obras consagradas como *É Isto um Homem?* de Primo Levi, como na América Latina, após as ditaduras militares, como *Poder y Desaparición: los campos de concentración en Argentina*, de Pilar Calveiro. No Brasil, podemos citar a conhecida obra, que foi adaptada como filme, *O que é isso Companheiro?*, de Fernando Gabeira.

Sobre a necessidade de recuperar o passado, Benjamin elabora uma importante crítica ao capitalismo e à visão de progresso, impressa tanto na historiografia marxista,

quanto na historiografia burguesa. A partir de uma perspectiva do materialismo histórico dialético, elabora também, nas suas teses *Sobre o Conceito de História*, uma crítica contundente à história oficial que não reporta à história dos vencidos. Nesse sentido, a sua afirmação de que é preciso “escovar a história a contrapelo” é a construção de uma narrativa na qual é abandonado seu caráter “épico” e “linear” que exalta os feitos dos “vencedores” (SELIGMANN- SILVA, 2010, p.64).

Em sua Tese XIX, Benjamin (1994, p.226) descreve a imagem do que seria o *Anjo da História*.

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto deve estar dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

De acordo com as interpretações do cientista social Michel Lowy (2005, p.90) “o Anjo da História gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, ‘hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras’”.

Benjamin defende que a tarefa do historiador é a de narrar os acontecimentos que a história oficial deixa para trás. Sobre essa concepção de história benjaminiana, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin (2004, p.90) defende que o historiador “deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significado, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não saiba o que fazer”. Seriam, portanto, as “sobras do discurso histórico”, que a filósofa esclarece se tratarem, na concepção benjaminiana, do

Sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial devia levar ao cume na crueldade dos campos de concentração. [...] o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desapareceram por tão completo que ninguém se lembra de seu nome. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante não recorda⁷.

⁷Id.ibid.

Benjamin afirma, nas famosas teses *Sobre o Conceito de História*, a necessidade de historicizar o passado para que possamos superar os traumas, pois sem a elaboração do passado estamos condenados à persistência da violência.

Nesse mesmo sentido, ao refletir sobre os horrores do regime nazista, Theodor Adorno, em seu ensaio *Educação e Emancipação*, também ressalta a importância de elaborar o passado traumático, posto que, para ele, “o gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça” (ADORNO, 2000, p. 29).

Tomando como base a relação com o passado definida por esses teóricos, destacamos a memória como o meio fundamental para que o passado seja elaborado, a fim de que não sejam ocultadas das narrativas históricas as ações de todos os sujeitos que fizeram a história.

Na sociologia, um dos autores que pensou o conceito de memória coletiva foi Maurice Halbwachs. Para ele, a memória é resultado de um processo coletivo que o indivíduo constrói a partir da referência do grupo no qual ele está inserido e do contexto social ao qual pertence. Em suas palavras,

No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com grupos mais próximos, os que estiveram mais frequentemente em contato com ele (HALBWACHS, 2006, p.51).

Assim, torna-se fundamental que a experiência de um determinado grupo seja considerada no contexto social no qual ele está inserido.

Procuramos aqui entender a memória como uma dimensão das relações sociais que possibilitará o entendimento do passado, tendo no horizonte a construção do futuro, de acordo com o historiador francês Jacques Le Goff (1990, p.477), para quem “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar para que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.

A construção da memória não é neutra e desinteressada; é sempre alvo de disputas. Destaca o psicanalista argentino Hugo Vezzetti (2003, p.33): “no se trata de un registro pacífico: la memoria es plenamente histórica y está sometida al conflicto y a las luchas de sentido”. Nesse sentido, concorda Le Goff (1990, p.422), para quem a memória coletiva é um elemento de disputa entre forças sociais que buscam o poder:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva.

A memória forjada pelos vencedores silencia aspectos fundamentais do passado. Além dessa memória oficial, coabitam em outros setores da sociedade memórias conflitantes entre si que podem ou não coadunar com a memória oficial.

Walter Benjamin desenvolveu também uma teoria sobre memória baseado nos estudos da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. A socióloga Danielle Tega se debruçou sobre a teoria benjaminiana em seu livro *Mulheres em Foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. Neste, a autora trabalha com os dois tipos de memória que Benjamin recupera de Marcel Proust: a *memória voluntária* e a *involuntária*. A primeira, “sujeita à tutela do intelecto” (BENJAMIN, 1989, p.106-8), para Danielle Tega (2010, p.23) “pauta-se pela reprodução das imagens pretéritas e é determinada pela vontade de quem lembra; não guarda informações ou traços sobre o passado, fazendo com que o esforço para evocá-lo seja deliberadamente inútil”.

O que compõe a *memória involuntária*, segundo Benjamin (1989, p.106), é “aquilo que não foi expresso e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’. Ela é encontrada fora do âmbito do intelecto e se caracteriza “pelo assalto das imagens que não responde à vontade de quem quer lembrar”.

Ao discutir sua obra, Benjamin afirma (1989, p.106) que “segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua experiência”. Porém, “não é de modo algum evidente este depender do acaso”. E prossegue: “As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado”.

Apropriando-se desses conceitos, Tega (2010, p.26) conclui:

A lembrança proustiana escapa da limitação da memória individual ao abrir a dimensão do infinito, pois ‘um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para o que veio antes e depois’. O pensador alemão acredita, portanto, que essas ressurreições da memória não podem depender do acaso: referem-se a um passado coletivo que necessita de uma reconstrução voluntária de suas condições de possibilidade.

Assim, diferente da teoria da memória de Halbwachs, que leva em consideração a memória a partir de uma perspectiva dos grupos sociais, sobre a qual o sociólogo não demarca conflito, a teoria da memória de Benjamin permite-nos pensar do ponto de vista das classes sociais, uma vez que ele estabelece a distinção entre “vencedores” e “vencidos”. Além disso, aponta que a memória, embora possam ocorrer ao “acaso”, muitas delas não podem depender do “acaso”, quer dizer, há uma necessidade de fazer um “trabalho” sobre a memória para vir à tona o que a história oficial oculta.

Como se daria, então, o entendimento do passado da ditadura civil-militar brasileira pela via da memória, uma vez que essa dimensão do social comporta questões complexas de ordem moral e política? Como desfazer os “nós” que compõem o tecido da história? Como desvelar os silêncios sobre esse passado e transmitir essa experiência a quem não acredita fazer parte dela?

Um produto cultural pode ser visto como memória? Como podemos entender a memória representada por ele? Em que âmbito ele está situado? Como se daria, por esse viés, o que foi feito no cinema? Ali, trata-se de questão individual ou coletiva? Quem é o responsável pelo “recorte” dentro da indústria cultural?

Sobre as questões que se referem estritamente ao cinema, no primeiro momento, podemos inferir que embora a produção fílmica seja resultado de uma equipe e ainda sujeita às “leis do mercado”, pode ser entendida, como acreditava Walter Benjamin, como um meio de reflexão. No caso dos filmes cujos temas são a ditadura militar, podem ser portadores de memória de um determinado grupo social que não teve a sua versão do ocorrido inscrita na história oficial.

Pilar Calveiro, em seu livro *Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70*, aponta um caminho para que, por meio da memória, possamos dar conta das nossas inquietações acerca do nosso passado. Para esta cientista política é importante que a memória seja considerada como:

Un acto de recreación del pasado desde la realidad del presente y el proyecto de futuro. Es desde las urgencias actuales que se interroga el pasado, recordándolo. Y sin embargo, al mismo tiempo, es desde las particularidades de ese pasado, respectando sus coordenadas específicas, que podemos construir una memoria fiel (CALVEIRO, 2005, p.11).

Os questionamentos acerca do que passou são gestados no momento presente. Somente a partir das necessidades do presente podemos chegar ao passado, devemos pensar quais seriam os meios a serem utilizados para revisitá-lo. Quais são, portanto, os fios que conduzem às respostas? Para Calveiro (2005, p.20):

En fin, el ejercicio de la memoria es, sobretudo, una recuperación del sentido, así como el olvido sistemático es la pérdida de todo sentido – del sentido – o, em otros términos, la locura. Cuando decimos que al recordar revivimos, se puede pensar en que volvemos a vivir, desde nuestro cuerpo, la experiencia que está allí inscripta pero también que el acto de recordar nos da la posibilidad de volver a vivir. Al reencontrar el sentido del pasado, éste se abre, actualizando a su vez la posibilidad misma de sentido em el presente.

A memória, portanto, dá sentido ao presente. Pelos caminhos da memória podemos procurar entender aspectos desse passado que expliquem a violência inscrita no presente.

2.2 - Memória e trauma

Até o momento, vimos que os autores que se debruçaram sobre a questão da memória têm entre suas preocupações fundamentais evitar a continuidade ou a repetição de experiências de extrema violência tais como os regimes ditatoriais. No caso da sociedade brasileira, os caminhos rumo à consolidação da democracia são atravessados pela tradição política autoritária, evidente em todas as dimensões do nosso corpo social. Assim, cabe pensar qual memória temos do regime militar e sobre quais bases históricas e política ela se sustenta.

De acordo com Pilar Calveiro (2005, p.20), a perda de memória das ditaduras “civil-militares” pelas quais passou a América Latina implica em “una pérdida de sentido del pasado y del presente, que se acompaña de otras pérdidas”; trata-se de “una derrota política: la de un conjunto de proyectos disímiles, pero al mismo tiempo confluyentes em algunos puntos principales” organizados pela esquerda na década de 1970.

Assim, podemos afirmar que sobre a memória da ditadura no Brasil não há um *vazio*, mas uma memória construída, que não é daqueles que sofreram a “derrota política”, como afirma Calveiro.

Daniel Aarão Reis escreve em seu texto *Ditadura e sociedade: As reconstruções da memória*, no livro intitulado *O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)*, a respeito da construção hegemônica da memória sobre a ditadura civil militar brasileira:

Na gênese da ditadura, tendeu-se a apagar o grande embate social. O projeto reformista revolucionário evaporou-se, transformou-se em um fantasma. As esquerdas foram vitimizadas. Os amplos movimentos sociais de direita praticamente apagados. Os militares estigmatizados gorilas, culpados únicos pela ignomínia do arbítrio. A Ditadura, quem apoiou? Muitos poucos, raríssimos, nela se reconhecem ou desejam a ela se identificar. Ao contrário, como se viu, quase todos resistiram. Mesmo a esquerda revolucionária transmutou-se numa inventada resistência democrática de armas nas mãos (REIS, 2004, p. 50).

Essa memória sobre a qual se refere o autor desconsidera aqueles que, tal como afirmaram Walter Benjamin e Pilar Calveiro, foram “vencidos”. Como sabemos, a ditadura executou uma política de extermínio dos oponentes, agrupados em mais 40 organizações gestadas antes e após o golpe, que lutaram contra o regime militar e foram totalmente desarticuladas, seus militantes assassinados, presos e torturados (RIDENTI, 2007, p.28).

A inviabilização do projeto de esquerda pelo golpe de 1964 e pela instauração da ditadura configura-se como um processo traumático da história do país. Não era objetivo da esquerda somente se opor à ditadura. O seu projeto tinha no horizonte a realização de reformas estruturais, que se materializavam no apoio a candidatura e eleição de João Goulart. A ditadura vem para acabar com o projeto democrático e popular.

Os atos e ações políticas dos governos ditatoriais permanecem obscuros em grande medida. Por exemplo, as condições nas quais se deram a morte de inúmeros militantes e mesmo o paradeiro dos corpos ainda não são de conhecimento da sociedade; tampouco quem são os assassinos e quais posições ocupam hoje nas esferas de poder. Trata-se de questões da nossa história que estão longe de serem superadas. Os governos democráticos que se seguiram à ditadura não ofereceram os meios adequados para que o passado fosse esclarecido. Essa incapacidade está inserida num contexto mais amplo, pois, para a historiadora Beatriz de Moraes Vieira (2010, p.155):

As sociedades modernas não costumam possuir processos sociais/ ou rituais eficazes para a elaboração de um trauma mediante o luto coletivo. As perdas históricas, como qualquer perda, geram fantasmas

ou vazios, que exigiram ser nomeados e especificados para que as feridas sanassem. Na ausência do luto coletivo, que permitiria aos sujeitos sociais elaborar a dor, configura-se a dinâmica da quase irrepresentabilidade traumática em âmbito sócio histórico.

Podemos afirmar que a ausência de meios para elaboração de um trauma coletivo está diretamente ligada ao tipo de correlação de forças políticas que foi construída para que se configurassem os governos democráticos. Em outras palavras, não houve esclarecimento devido à falta de interesse político, porque a constituição dos governos democráticos se deu associada a pactos políticos, como a Lei da Anistia, de 1979, que impediram que a memória “dos vencidos” pudesse ser trazida.

Assim, os silêncios sobre as experiências históricas marcadas pela violência desmedida advêm de um tipo de controle sobre a memória referente à ausência de espaços nos quais os sujeitos que sofreram a violência possam contar o que ocorreu. O que impede que se obtenha como resultado uma história composta também pelas suas experiências e a de seus pares.

A ausência desses espaços configura para esses sujeitos e também para a sociedade a permanência do trauma, no sentido que lhe confere Vieira (2010, p.153) “derivado do termo grego ‘ferida’, o trauma pode ser compreendido como o desdobramento de um sofrimento desmedido para quem o viveu, gerando uma desorganização psíquica que viola a capacidade de enfrentamento e domínio prático e simbólico da experiência dolorosa “[...] e a efetivação do controle da memória mantém esses indivíduos na condição de traumatizados, na qual “é comum que se instaure um pesado recalque e um pesado silêncio, pois nem aquele que vivenciou o trauma é capaz de criar uma rede de representações, nem a sociedade sustenta uma interlocução com ele.”

Além do trauma, o ressentimento, definido pela psicanalista Maria Rita Kehl (2011, p.13) em seu livro *Ressentimento*, no sentido de “atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer”, fica impresso onde não é possível a elaboração das experiências traumáticas. Kehl escreve que este se produz quando a vítima individualmente escolhe não reagir à ação do algoz (KHEL, 2011, p. 20). Essa escolha, segundo a autora, é feita quando a vítima avalia não encontrar meios para se defender. Podemos citar, como exemplo, uma situação que pode resultar em ressentimento, uma organização política que freia, ou prorroga a sua ação contra o Estado, quando avalia que não é o momento adequado para agir. Para Kehl (2011, p.21), “nesses casos, a manutenção ativa da memória do agravo, que em um primeiro tempo é

necessária para alimentar a disposição dos revoltosos, pode degenerar em predisposição ao ressentimento”.

Em sua obra, Kehl (2011, p.22) identifica duas condições nas quais surge o ressentimento no âmbito político, “é preciso que haja um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e o oprimido [...] para que os inferiorizados se ressentam. [...]. É preciso também que a lei democrática seja interpretada como dádiva paterna dos poderosos e não como conquista popular”. Ainda para esta autora,

No Brasil, em que essas duas condições se combinam de maneira frequentemente perversa, os movimentos sociais oscilam entre proposições ativas de transformações sociais e as manifestações reativas, ressentidas, que expressam insatisfação popular, mas não levam a nenhum resultado efetivo no sentido do aperfeiçoamento dos dispositivos da democracia (KHEL, 2011, p. 23).

Por seu turno, o sociólogo francês Pierre Ansart (2004, p.15), adverte que “é preciso considerar os rancores, a inveja, os desejos de vingança e os fantasmas da morte, pois são exatamente estes os sentimentos e representações designados pelo termo ressentimento”.

No que se refere ao período sobre o qual nos propomos refletir neste trabalho (1964-1985), a psicanalista é enfática ao afirmar que o ressentimento desse período é “camuflado” na nossa sociedade:

A rapidez com que grande parte da população pareceu esquecer, ou perdoar, os crimes da ditadura militar, como se estes houvessem atingido apenas uma pequena parcela de militantes de esquerda, de jovens ‘radicais’ que não representava os interesses da maioria (KEHL, 2011, p.323).

Como consequências desse “esquecimento”, experimentamos a repetição cotidiana nas mais variadas formas de violência para todo o conjunto da sociedade. Maria Rita Kehl (2011, p.324) acrescenta:

Depois da anistia, a ausência de um processo judicial que condenasse os autores dos crimes cometidos sob a salvaguarda do Estado brasileiro contribuiu para que ainda hoje uma parte da sociedade viva sob uma espécie de regime de exceção, onde abusos policiais contra os cidadãos são tolerados e rapidamente ‘esquecidos’.

A herança do autoritarismo representa atraso no desenvolvimento do processo democrático no país. Ainda segundo Kehl (2011, p.326):

Temos pressa em perdoar os inimigos, com medo de parecer ressentidos- mas o ressentimento, afeto que não ousa dizer seu nome, se esconde justamente nas formações reativas do esquecimento apressado, tão característico da sociedade brasileira.

A recusa da memória e do desagravo – a negação do ressentimento – não é igual ao perdão. Não se pode dizer que a sociedade brasileira tenha perdoado os militares por seus abusos, seus crimes, por vinte anos de atraso no desenvolvimento da democracia. Nada foi perdoado porque nada foi levado às últimas consequências, nenhum ex-ditador foi julgado, ninguém precisou pedir perdão.

O tipo de relação política inscrita na tradição brasileira que “rebaixa” o antagonista à subalternidade e, mais que isso, faz isso cooptando, quer dizer, faz tirando a voz, como se não se os sujeitos “subalternizados” não pudessem disputar a política.

Ao tecer considerações acerca da memória, Maria Rita Kehl não se contrapõe às ideias dos autores com os quais trabalhamos até o momento. Acrescenta, porém, um aspecto da memória que até então não havíamos mencionado, ao estabelecer uma relação da memória com o ressentimento. Para essa psicanalista:

A memória do sofrimento e da injustiça alimenta o ressentimento quando sua evocação serve para manter as antigas vítimas na mesma posição que ocuparam no passado, colhendo os ganhos secundários da autopiedade e da má consciência. Por outro lado, é importante preservar alguns agravos do esquecimento, tanto no sentido de buscar a reparação quanto no de evitar sua repetição. Lembrar como se produziu uma ordem injusta é condição para transformá-la ou reparar socialmente o mal que ela causou (KEHL, 2011, p.310).

É possível pensar que o filme *Ação Entre Amigos*, um dos objetos de nossa reflexão, represente essa relação sobre a qual afirma acima a psicanalista. Há uma relação entre memória e ressentimento que resulta num desfecho trágico para os personagens, como veremos no desenrolar da análise no próximo capítulo.

Podemos também, a partir da afirmação de Maria Rita Kehl, relacioná-la com as proposições de Hugo Vezzetti, ao tratar o processo argentino de construção da memória. Para ele também não se trata somente de lembrar e expor o ocorrido. A experiência deve ser elaborada:

En ese punto, el deber de mantener viva y operante esa experiencia de recuperación crítica empezaba a referir-se a algo que no era simple preservación de todo lo sucedido em su materialidad horrorosa, sino que requería una elaboración (VEZZETTI, 2003, p.22).

Com isso, podemos reafirmar que o “trabalho da memória” é fundamental para que ocorra “esquecimento ou desligamento da cena traumática”. A ausência do

“trabalho da memória” pode provocar a repetição das injustiças cometidas no passado como já afirmamos anteriormente.

A memória pode também evitar que o esquecimento seja outra forma ainda mais perversa de perpetuação da violência sofrida. Assim, explica Maria Rita Kehl (2011, p.317):

Não se trata de retornar sempre ao mesmo ponto nem repetir o ocorrido, e sim de inscrever no campo do simbólico, no campo das representações coletivas, as marcas do vivido. É insuportável, tanto para as vítimas quanto para seus herdeiros, que uma violência traumática permaneça não nomeada, insignificante para o resto do mundo. São casos em que o esquecimento fere como uma segunda violência, mais duradoura do que a primeira.

A partir da afirmação acima, podemos pensar que os filmes cujo tema é a ditadura militar constroem uma memória que se insere no “campo simbólico e no campo das representações coletivas”, tal como postula Kehl e pode contribuir para que esse passado não seja esquecido.

Tendo no horizonte a mesma preocupação apontada por Kehl (2011), Calveiro (2005) guarda afinidade como o pensamento de Benjamin quando propõe como caminho, sem se referir diretamente ao filósofo, o processo de historicização. Para ela:

Historicizar es una forma de unir lo que fue con lo que es, en este caso, reconocerlas violências pasada sem las presentes, las ‘violencias en democracia’, como el gatillo fácil o el asesinato de militantes sociales. Pero también es romper esas continuidades para indagar em las diferencias. (CALVEIRO, 2005, p.19-20).

Nesse processo de historicização, devemos levar em conta como esse passado é narrado e quais foram as medidas tomadas para o esclarecimento desse passado. Assim como a ausência dos mecanismos de esclarecimento e de reparação, os porquês de suas ineficiências, dado que temos práticas de violência e extermínio em períodos democráticos.

Como já afirmamos, para a reintegração do passado traumático é imprescindível que seja construído o espaço para o testemunho; é preciso que aqueles que vivenciaram a experiência da catástrofe possam contar o que aconteceu: “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (SELIGMANN- SILVA, 2008, p.66).

Nesse sentido, após as violentas ditaduras na América Latina, foram construídos pelo Estado, com o intuito de dar voz aos sobreviventes, por exemplo, na

Argentina a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas-CONADEP*, que tinha como função investigar a desaparecimento de pessoas e também reunir relatos, documentos e dados sobre as atividades das Forças Armadas e da Polícia durante a ditadura. Essa comissão foi criada no governo do primeiro presidente eleito, Raul Alfonsín, vencedor das eleições de 1983, que reinaugurava o período democrático. O trabalho da CONADEP culminou na publicação do relatório *Nunca Más*.

Além disso, houve também os espaços nos tribunais que promoveram condenações tanto na Argentina como no Chile. Todavia, esses espaços institucionais não conseguiram dar conta da tarefa de superação do trauma. Para Seligmann-Silva (2008, p.78):

Sem dúvidas a esfera do direito e a instituição do tribunal podem criar fóruns para esta construção de passagens e para a refundação de moradias para estes Eus danificados, mas é verdade também que, enquanto um membro da esfera do poder, o direito não está isento de parcialidades [...] o direito tende a não garantir espaço para a fala muitas vezes fragmentada e plena de reticências do testemunho do trauma.

Ainda que sejam imprescindíveis os espaços construídos pela via institucional, como os tribunais, nos quais aqueles que sofreram a violência possam fazer parte do processo da execução de julgamentos e possíveis condenações daqueles que comentaram os crimes, há a necessidade de que outros espaços sirvam como meios para o testemunho. Seligmann-Silva (2008, p.78) sustenta que o campo das artes pode, em certa medida, cumprir esse papel:

É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles.

Assim, enfatizamos o papel do cinema como importante testemunho dos 21 anos de ditadura (1964-1985) no Brasil. Como já afirmamos, o cinema brasileiro não deixou de se debruçar sobre o tema. Citemos obras pioneiras como *E agora, José?* *Tortura do sexo* (1980), de Ody Fraga, 1980 e *Paula – A história de uma subversiva* (1980), de Francisco Ramalho Jr., cabe ressaltar a já mencionada *Pra Frente Brasil!*, de Roberto Farias ; nos anos 1990, não podemos deixar de citar *Lamarca*(1994) de Sérgio

Rezende, *Ação Entre Amigos*(1998) de Beto Brant. Este último, como *Pra Frente Brasil!*, vamos tratar mais detidamente no próximo capítulo.

Como se viu, nosso cinema se debruçou sobre o período da ditadura civil- militar. No decorrer dos anos 1980 a ditadura civil-militar veio de formas diferentes às nossas telas, em mais de vinte películas. Embora já tivessem transcorridos mais de 40 anos do golpe, nos anos 2000, duas dezenas de longas-metragens tiveram como tema o regime (LEME, 2011, p.2). Por exemplo, *O ano que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, *Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton, *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende, etc. Filmes como esses representam o passado e expressam um ponto de vista político sobre ele.

Antes de nos determos sobre o papel do cinema no processo de construção do testemunho é importante apontar alguns aspectos que giram em torno da questão da memória na sociedade brasileira. A representação do passado ditatorial e a busca por reparação, incluindo os processos de reparação em curso, que sinalizam as limitações do nosso país em elaborar esse passado.

2.3 – Disputas em torno da memória da ditadura civil-militar no Brasil

A afirmação de que o Brasil é um país sem memória tornou-se lugar comum no mais variados discursos. É importante pensar se essa suposta “ausência” de memória é algo espontâneo ou resultado do controle estabelecido. Os discursos são produzidos a partir dos conflitos e dos controles que são exercidos sobre a memória, sobre os quais buscamos refletir neste trabalho e no interior dos quais os filmes representam importante papel, dado que estão inseridos no campo da produção simbólica.

Ainda hoje é importante ressaltar a posição de alguns setores tidos como hegemônicos, como jornais e televisão, que tendem a minimizar o ocorrido. Por exemplo, no Editorial do jornal Folha de São Paulo, em 17 de fevereiro de 2009, intitulado “Limites a Chávez” foram dados alguns exemplos do que seriam governos autoritários na América Latina. Nesse, utiliza-se o termo “ditabranda” para se referir à ditadura militar brasileira. O termo teve como intuito amenizar a ação repressiva do regime militar.

Mas, se as chamadas ‘ditabrandas’ - caso do Brasil entre 1964 e 1985- partiam de uma ruptura institucional e depois preservavam ou instituíaam formas controladas de disputa política e acesso à Justiça-, o

novo autoritarismo latino-americano, inaugurado por Alberto Fujimori no Peru, faz o caminho inverso. O líder eleito mina as instituições e os controles democráticos por dentro, paulatinamente (O ROLO..., 2009, p.1).

Efetivamente, identificamos que sobre a memória do regime militar brasileiro há dois polos conflitantes. Por um lado, os setores hegemônicos, representados pelo Estado, como o Judiciário e o Legislativo, que ainda hoje não revisaram a Lei de Anistia de 1979⁸; e por outro lado, setores da sociedade civil, tais como os movimentos sociais, como o “Grupo Tortura Nunca Mais”, familiares de desaparecidos etc. Faz-se necessário esclarecer que esses campos mencionados não são homogêneos, e que os conflitos permeiam tanto o setor estatal quanto a sociedade civil.

Os meios de investigação estão sob o poder do Estado: os arquivos e o poder de promulgar leis que possam contribuir para o esclarecimento do passado. Na sociedade civil dão-se os confrontos acerca de como esse passado deve ser revisitado e quais seriam as formas de reparação e como essas deveriam ser empreendidas pelo Estado.

O Brasil se encontra atrasado com relação aos países do Cone Sul que passaram por recentes ditaduras militares, sobretudo Chile e Argentina, onde ocorreram julgamentos e condenações de militares que cometeram crimes durante ditadura. O Estado brasileiro tem levado a rédeas curtas os processos de reparação e, portanto, exerce o controle sobre o passado. A militante do “Grupo Tortura Nunca Mais”, Cecília Coimbra (2011, p.9), define a reparação:

Não simplesmente como uma questão financeira. Para nós, reparação segue o conceito dado pela Organização das Nações Unidas (ONU), é um processo de investigar, esclarecer, tornar público e responsabilizar os responsáveis cometidos pelos agentes do estado num regime de opressão e que produziram crimes de lesa humanidade.

Posto que a memória não é algo fixo, uma vez que sua construção se faz tendo como referência o presente, como vimos anteriormente, podemos afirmar que

⁸Sobre a criação da Comissão da Verdade o professor José María Gómez afirma “o que dificulta este rumo, [...], é a ‘conciliação das elites’ – militar, política, jurídica e empresarial – em torno da Lei de Anistia”. Em maio de 2010, o Supremo Tribunal Federal rejeitou uma ação de familiares de desaparecidos durante a guerrilha do Araguaia (1972 e 1974), respaldado na Lei de Anistia. Em dezembro do mesmo ano, a Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) condenou o Brasil "por graves abusos cometidos durante a ditadura militar" (1964-1985) e declarou "sem efeitos jurídicos" aquela lei. Além disso, o país ratificou, no fim de 2010, a Convenção Internacional contra o Desaparecimento Forçado, da Organização das Nações Unidas (ONU).

desde a promulgação da Lei de Anistia (1979), a memória da ditadura no Brasil vem se transformando. Essas transformações podem ser acompanhadas pelo entendimento que a sociedade tem do processo e pelas reivindicações organizadas pela sociedade civil.

A socióloga Danyelle Nilin Gonçalves, em seu livro “O Preço do Passado: Anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil”, situa os períodos em que foram feitas reivindicações e pedidos de reparações no Brasil, desde antes do fim da ditadura civil militar (1964-1985) até 2009. São cinco os momentos apontados pela autora: primeiro, ainda durante a ditadura “a luta pela anistia política, que visava, sobretudo, o reconhecimento dos direitos políticos e de expressão. Segundo, o que permitiu “a volta ao país de milhares de exilados” e a “reivindicação ao trabalho” e, terceiro, o momento que a autora afirma que “pode ser caracterizado como a busca pela ‘publicização’ do ocorrido”. (GONÇALVES, 1999, p.25). Os outros dois momentos são por ela caracterizados “pela procura do reconhecimento dos erros do Estado e pela indenização financeira e reparação simbólica. [...]” e pela “... busca pelo estabelecimento da justiça e da ‘verdade’, exigida por grupos de perseguidos políticos, ao reivindicarem a abertura de arquivos públicos, dos documentos do exército, [...], enfim, daquilo que se chama “direito à verdade””⁹.

O cumprimento de algumas demandas apresenta limitações sobre as quais não vamos nos aprofundar. Como sabemos, muitas das reivindicações feitas sequer foram atendidas. O “direito à verdade” não se consolidou, uma vez que não foram abertos os arquivos, nem os corpos foram devolvidos aos familiares, tampouco “o direito à justiça”, já que não empreendemos julgamentos daqueles que cometeram os crimes durante o regime, à exceção do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra¹⁰, único caso de condenação que temos, executada em 2012.

Do processo de reivindicação de “direito à verdade” e “direito à justiça” resultou, no primeiro semestre de 2012, a formação da Comissão da Verdade, “uma reivindicação das entidades de direitos humanos desde o final da ditadura, criada pela lei 12.528 e sancionada em novembro de 2011, pela presidente Dilma Rousseff”. (MERLINO, 2012, p.4).

⁹id. *ibid.*

¹⁰O coronel reformado do Exército Carlos Alberto Brilhante Ustra foi condenado pela Justiça de São Paulo a pagar uma indenização de R\$ 100 mil à família do jornalista Luiz Eduardo da Rocha Merlino, morto sob tortura em 19 de julho de 1971 nas dependências do DOI-Codi (Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), órgão de repressão da ditadura então comandado pelo réu. Vale ressaltar que a condenação foi no âmbito civil, e não criminal.

Ainda que se possa considerar um passo em direção ao processo de consolidação da nossa democracia, uma vez que será investigado o passado ditatorial, há sérias controvérsias acerca da eficiência da Comissão da Verdade, ao mesmo tempo em que é questionada sua própria natureza.

Em reportagem na revista *Caros Amigos*, a jornalista Tatiana Merlino (2012, p.4) reúne alguns elementos que caracterizam os conflitos que giram em torno da criação da Comissão, para contextualizar sua criação:

Em 2008, familiares de mortos e desaparecidos políticos participaram da 11ª Conferência Nacional de Direitos Humanos, convocados pela Secretaria de Direitos Humanos, e propuseram a inclusão do eixo 'direito à memória e à verdade', apresentando a proposta de criação da Comissão Nacional da Verdade e da Justiça, que foi aprovada. Porém, o programa nacional de 2008 sofreu alterações no decorrer de 2009, e a Comissão da Verdade e Justiça foi reduzida apenas à Comissão da Verdade, ou como foi apelidada, a 'Comissão do Possível'.

Há, por parte de setores da sociedade civil, a desconfiança de que a promulgação da lei 12.528/2011 faz parte de uma manobra por parte do Estado para não dar conta de outras ações que lhe foram cobradas. Segundo consta na mesma reportagem:

Em dezembro de 2010, o Brasil foi condenado pela corte da OEA pelo caso da Guerrilha do Araguaia¹¹. Na sentença, que completou um ano em dezembro, o organismo determinou, entre outras coisas, que o país faça a investigação penal e puna os responsáveis por detenções arbitrárias, tortura e desaparecimento de cerca de 70 pessoas, entre 1972 e 1975, entre os integrantes do partido comunista do Brasil e camponeses.

De acordo com familiares e militantes de direitos humanos, a Comissão da Verdade foi criada como uma espécie de 'cortina de fumaça' por parte do governo brasileiro para desviar as atenções do cumprimento da sentença da OEA, que pede a punição de torturadores. (MERLINO, 2012, p.5).

Em entrevista concedida à jornalista Virgínia Toledo da Rede Brasil Atual, em 19 de Setembro de 2011, Cecília Coimbra aponta outros aspectos negativos da forma

¹¹A luta pela responsabilização dos crimes contra a guerrilha começou em 1982, quando os familiares dos militantes do Araguaia iniciaram uma ação judicial para exigir do Estado esclarecimentos sobre as circunstâncias das mortes e desaparecimentos de seus parentes e a localização dos seus restos mortais. Por conta da morosidade da Justiça brasileira, os familiares recorreram, em 1996, à Comissão Interamericana de Direitos Humanos da OEA (MERLINO, 2012, p.6).

como a Comissão da Verdade foi construída, uma vez que a proposta inicial era de uma comissão autônoma e independente do governo. Segundo a reportagem, Coimbra diz que:

Ao contrário, a proposta feita era de uma comissão vinculada claramente ao governo, e somente teria um representante da sociedade civil se fosse indicado pelas autoridades que já fossem parte da comissão. Para nós, é um formato extremamente antidemocrático e prejudicial à independência e ao funcionamento da comissão. [...] É preferível que não haja nenhuma comissão do que essa. Da forma como está, vai ser uma *mise en scène* do governo federal diante de todas as pressões internacionais por investigação. O que estão propondo é uma brincadeira, não é uma comissão (TOLEDO, 2011, p.1).

Ainda segundo a militante, o papel da Comissão da Verdade é “resgatar a **memória dos afetados**¹² como sujeitos históricos portadores de projetos políticos, e, sobretudo, explicitar a complexa rede de interesses de classe então existentes”.

Com isso, temos como propósito não somente apresentar aspectos do conflito que circundam a memória da ditadura brasileira, sobretudo no que se refere a criação da Comissão da Verdade, mas refletir sobre o risco de construir uma memória nesses termos e depois ter que combatê-la. Quer dizer, é preferível “não ter comissão nenhuma a ter esta”, porque poderá aparecer um “novo tipo de memória” a ser combatido. Ou seja, sairíamos de uma memória já construída pelos “vencedores” e iríamos para outra memória, que também não abriria espaço aos “vencidos”.

2.3.1- A função política do cinema

Como vimos, não há um controle absoluto sobre a memória, em sentido coletivo. As disputas que giram em torno dela tampouco se restringem aos movimentos sociais e ONGs. Há no campo da cultura uma profusão de manifestações que catalisam o esforço da sociedade em busca da construção da memória.

Nesse campo, o cinema cumpre um papel importante. Os filmes também entram, então, na disputa pela memória. Como afirmamos anteriormente, foram diversos os filmes que trataram o tema da ditadura, os chamados *filmes de memória*, produzidos após a promulgação da Lei de Anistia, que possibilitam diversas abordagens e interpretações do que se passou.

¹²Grifos nossos.

Na contramão do discurso de que somos “um país sem memória”, as obras fílmicas, tanto do gênero documental quanto ficcional, cumprem um importante papel como pontencializadores da memória coletiva acerca do passado.

Embora alguns críticos, tais como Adorno e Horkheimer, tenham sido enfáticos ao afirmar que no contexto da indústria cultural o cinema não cumpriria um papel de reflexão, posto que era uma mercadoria, retomamos aqui o contraponto com as ideias de Benjamin o qual, por sua vez, apesar das críticas contundentes ao sistema capitalista, apostava que o cinema cumpriria uma função política emancipatória, como vimos no primeiro capítulo.

Assim, seguindo as trilhas do pensamento benjaminiano, afirmamos que, mesmo no capitalismo, mesmo sendo um produto massificado, o filme pode possibilitar uma reflexão. Terry Eagleton (2011, p.32) citando Leon Trotski afirma que “a arte possui ‘um alto grau de autonomia’; ela não está ligada de forma simples e biunívoca ao modo de produção”. Vimos que tanto quanto Benjamin Trotski acredita na potencialidade crítica da arte no capitalismo.

Nesse mesmo sentido, Fredric Jameson (1980, p.400) no texto *Reificação e Utopia na Cultura de Massa* defende que deve ser considerado na cultura de massa o

Seu potencial utópico e transcendente essa dimensão mesmo do mais degradado tipo de cultura de massa que permanece implícita, e não importa quão debilmente, negativa e crítica da ordem social, da qual, enquanto produto e mercadoria, deriva.

Nos dias atuais, a socióloga Célia Tolentino (1997, p.6), entre outros, afirma que:

Mesmo que seja na manifestação artística mais massificada e comercial, é possível encontrar questões importantes para pensar o mundo moderno e as formas de entendimento da vida que, frequentemente, anseiam por um sentido da relação entre homem e natureza, entre homem e tempo histórico.

As narrativas fílmicas são discursos da sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que são documentos históricos. De acordo com o professor Ismail Xavier, (2005, p.54), “o cinema, desde o século XX, faz parte da própria estrutura de nossa cultura. Ele afirma valores e produz significados de formas variadas”. Assim, essas obras fornecem referências que interferem diretamente no modo como os sujeitos

pensam e agem no seu mundo concreto, tendo inclusive importante papel na construção da memória pessoal e coletiva.

Nesse sentido, Pierre Sorlin afirma o caráter ideológico do filme, isto é, uma produção que, não de modo mecânico, é resultado do contexto em que está inserido e das escolhas do realizador.

Se [os filmes] atualizam possibilidades de sentido, virtuais na sociedade, o fazem no interior de um conjunto econômico cuja marca levam, e não revelam senão o que é tolerável no quadro do modo de produção a que estão integrados: por este duplo caráter (revelação de orientações, de tendências implícitas; impossibilidade de transpor certas barreiras) os filmes são, indubitavelmente, expressões ideológicas (SORLIN, 1985, p.98 citado por LEME, 2011, p.6).

Assim, os filmes, como outras produções culturais, imprimem um ponto de vista político sobre o que acontece na sociedade. Por isso, ao analisar uma obra fílmica, devemos problematizar, entre outros aspectos, as escolhas do realizador do filme, como a narrativa foi construída, qual o público que se desejou atingir e qual espaço a obra ocupa no mercado. Destarte, buscamos apreender os sentidos produzidos pela obra e a estabelecer uma relação desta com o seu meio social, posto que “o cinema jamais é um retrato isento de uma situação, ele é sempre um discurso sobre o real que, necessariamente, toma alguma forma de partido sobre ele” (BUTCHER, 2005, p.52).

Por seu turno, Graeme Turner, em seu livro *Cinema como prática social*, mostra como se dá a relação entre o meio social e o cinema. Segundo ele:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado (TURNER, 1997, p.128).

A relação entre cinema e sociedade é apontada também pelo comunicólogo argentino Marcos Altamirano, que pensa o cinema e sua relação com a memória da ditadura civil militar. Segundo ele, o cinema é, em última instância, um interpelador da memória:

El cine es un eficaz instrumento evocativo, es un discurso que por su versatilidad tiene la posibilidad de reparar zonas profundas de la

simbolización y recuperar, así, aspectos del pasado con la finalidad de interpelar la memoria (ALTAMIRANO, 2010, p.1).

Associamos essa capacidade que o cinema possui de interrogar a memória, como afirma Altamirano, à função política postulada por Benjamin. Essa função se cumpre uma vez que o cinema, como já afirmamos, pode ser instigador de reflexão, apesar de estar inserido no sistema industrial. Todavia, como vimos no capítulo anterior, o cinema pode ser orientado por um projeto cultural de governos autoritários, como as já citadas ditaduras de Vargas e a iniciada em 1964, e, além disso, há produções que não têm como objetivo problematizar questões políticas, ideológicas ou sociais, limitando-se a oferecer entretenimento bem adequado ao *status quo*, justamente porque reitera os esquemas da indústria da cultura capitalista.

Por meio de um filme que representa o período ditatorial e tem, por meio da escolha desse tema, uma postura que instiga à reflexão, podem ser feitas muitas perguntas a respeito do passado, que é transportado para os dias atuais, adquirindo novas interpretações e sentidos. Dessa maneira, o cinema pode ser mediador de reflexão e cumprir um importante papel para construção do conhecimento da nossa própria história, mas isso depende de uma série de requisitos formais e de conteúdo que trataremos de analisar no próximo capítulo.

3- A DITADURA NO CINEMA

Neste capítulo aprofundamos o tema da representação e da memória da ditadura civil-militar no cinema. No primeiro momento, discutimos a presença da temática em questão nas telas e o caráter político das produções. Além disso, traçamos um pequeno panorama das produções cinematográficas dos anos de 1980, década na qual foi produzido *Pra Frente Brasil!*, o primeiro filme por nós analisado. No que se refere à ditadura civil-militar e a sua representação, retomamos Walter Benjamin e Terry Eagleton e, para refletirmos a relação entre a obra de arte e sociedade, apropriamo-nos do conceito de representação de Pierre Sorlin. Além disso, com o intuito de pensar a relação entre realismo e representação, fizemos uso do conceito de refração proposto por Tânia Pellegrini.

Consideramos o filme também como mercadoria e produto da indústria cultural, questão relevante, que enunciamos no primeiro capítulo, nesse processo de análise da representação da ditadura e da construção da memória. Por esse caminho, avaliamos de que maneira a indústria cultural age no processo de construção da memória sobre a ditadura civil-militar brasileira.

O filme *Pra frente Brasil!*, produzido durante a ditadura civil militar, contribuiu para a construção da memória, tendo sido considerado, inclusive por uma revista conservadora como a *Veja* (31 de Março de 1982. V,72.8), como um “murro na memória do AI-5”.

O filme, produzido no ano de 1982, faz uma leitura do período ditatorial, sobretudo, dos anos de 1970. Assim, nossa análise procurou situar-se no contexto de sua produção, isto é, nas problemáticas presentes nos idos de 1980. Devemos considerar ainda que é um filme que se constituiu em referência para os cineastas das gerações posteriores que buscaram retratar a ditadura civil-militar.

No que se refere à questão da forma, ele é herdeiro dos filmes policiais de Hollywood, o que fica evidente no modelo de narrativa adotado. Trata-se uma fórmula que aposta no gênero policial que não abre mão do melodrama. De qualquer forma, contando com um volumoso investimento da Embrafilme, de Cr\$ 35 milhões, foi um filme de grande sucesso na época, com 351.298.055 de espectadores, segundo dados da Ancine. Posteriormente, seu modelo foi adotado por outros cineastas que se

aproximaram do cinema comercial. Esses foram os balizamentos que direcionaram as análises dos filmes.

Discutimos também a representação da ditadura civil-militar no contexto do cinema da Retomada, período em que foi produzido o filme *Ação entre amigos*, o segundo filme analisado. Esse, por sua vez, é um filme que permite discutir a visão que a geração vinda após o regime militar tem sobre esse passado recente. Caracterizamos a produção desse ciclo do nosso cinema, estabelecendo uma relação com o momento político pelo qual passava o país, bem como com as condições da indústria cultural. Nesse sentido, não perdemos de vista a distância das produções selecionadas com relação aos dias atuais. Vale ressaltar também que, no atual momento, experimentamos a formação e atuação da Comissão Nacional da Verdade (processo ainda em curso), como apontamos anteriormente.

Como vimos, pensamos os filmes no contexto social em que se inscreve a sua produção, portanto, sem perder de vista sua dimensão “antropomórfica” tal como pensou Balazs (1977). Obedecendo à linearidade histórica, tratamos primeiro de *Pra Frente Brasil!*, que possibilita discutir a representação da ditadura civil-militar no seu transcurso, mas já no contexto de sua crise orgânica (política e econômica). Esse filme aborda questões importantes, a saber, a tortura, o desaparecimento e o desmantelamento sofrido pelas organizações que lutaram contra a ditadura, bem como a relação que alguns setores da sociedade civil estabeleceram com o governo militar.

Pra Frente Brasil foi tema da dissertação de mestrado da historiadora Neliane Maria Ferreira Miguel intitulada *Do milagre à abertura: aspectos do regime militar revisitada através de uma análise do filme Pra Frente Brasil*. Segundo a autora, foi um filme que “agiu enriquecendo a manutenção de uma memória histórica ou, em outras palavras reavivando lembranças e retirando a sociedade civil com o governo militar - e principalmente setores do governo- de um confortável esquecimento” (MIGUEL, 2007, p.60-1) Ao mesmo tempo em que, “como qualquer filme, constitui um testemunho também sobre o imaginário de uma época”.

Ação Entre Amigos é um filme produzido no cinema da Retomada, no final da década de 1990. É, portanto, um importante filme que suscita questionamentos sobre memória e possui eixos temáticos comuns aos de *Pra Frente Brasil*, pois aborda também a perseguição, a tortura e a desarticulação sofrida pelas organizações de esquerda.

Entretanto, *Ação entre amigos*, além de tratar do tempo em que ocorreu a ditadura civil militar, é um dos poucos filmes brasileiros de ficção que reporta sobre o que se seguiu à ditadura, isto é, o que aconteceu com aqueles que viveram a experiência da militância e da repressão. É um filme que trata também das sequelas que essa experiência deixou, tais como o trauma e o ressentimento. Deste modo, reporta, mesmo não a mencionando, a ineficiência dos mecanismos de reparação adotados pelos governos civis.

No que se refere à linguagem, assim como o filme de Roberto Farias, *Ação Entre Amigos* adota um modelo comercial, com a diferença de que já está inserido em um contexto diferente de produção, no qual a presença do Estado passou a ocorrer por vias privadas, através das leis de incentivo. O filme foi produzido pela “Dezenove Som e Imagens”, através da Lei do Audiovisual, captou um recurso financeiro de R\$ 1.240.500,00, considerado baixo para filmes de ficção. *Ação Entre Amigos*, ao contrário de *Pra Frente Brasil!*, não fez um grande sucesso de público, tendo apenas 38.957 espectadores. Porém, participou de diversos festivais importantes como o *Sundance Film Festival*, da *55ª Mostra Internazionale d’Arte Cinematográfica de Veneza*, do Festival Biarritz e do Festival de Rotterdan. Além disso, sua exibição encerrou o Festival de Brasília e abriu a X Festival Rio¹³.

A linguagem mercadológica de *Ação Entre Amigos* possui recursos atraentes para a indústria cultural, como sua narrativa demonstra.

Procuramos, assim, pensar esses filmes pautados pela problemática amplamente discutida por Theodor Adorno, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, a saber, a produção fílmica na inserida lógica da indústria cultural. Nosso intuito principal, porém, é tecer algumas considerações sobre como esses filmes contribuem para refletirmos questões fundamentais sobre a memória da ditadura civil-militar e sua representação no cinema, como veremos nas próximas páginas.

Durante os 21 anos de ditadura civil-militar, iniciada em 1964, muitos filmes a representaram. Como já afirmamos no primeiro capítulo, durante as décadas de 1960 e 1970, o campo cinematográfico não foi marcado por uma ausência de produções

¹³Informações disponíveis nos seguintes meios: Jornal Estado de São Paulo (5 de agosto, 98, p.D2, C2) e no portal da produtora <http://www.dezenove.net/>. Acesso em: 30 de nov.2011.

culturais. Os governos militares desenvolveram o Plano Nacional de Cultura, criando muitos órgãos de incentivo para esse campo. Como também vimos, essa produção cultural incentivada pelos militares expressava majoritariamente a ideologia do regime.

Não obstante, ainda que houvesse a censura e o direcionamento por parte desses governos para as produções culturais, o cinema não deixou de tratar as questões que dominavam o país. No entanto, essas obras não foram as que alcançavam grande sucesso de público ou que conseguiram grandes investimentos, posto que grande parte do financiamento adveio do Estado, através da Embrafilme. Sobre esta questão, retomamos o cineasta Sérgio Muniz (2005), que ressaltou que, além da censura, um tipo de ação de controle do governo era dificultar a circulação dos filmes produzidos. A produção de um filme como *Pra Frente Brasil*, declarou Muniz, só foi possível num contexto de “abertura”. Diferentemente, *Ação entre Amigos* vem em outro contexto, já na década de 1990, como veremos mais adiante.

À medida que o regime endurecia, a produção cinematográfica crítica se fazia cada vez mais difícil. Mesmo assim, surgiram obras que pensaram a política do país, como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *A derrota* (1966), de Mário Fiorani, que tratam o tema da ditadura. Este último já abordava a tortura, por exemplo. Há outros filmes, como *Jardim de Guerra* (1968), de Neville d’Almeida, versando sobre as organizações que lutavam contra o regime, assim como *O bom burguês* (1979), de Oswaldo Caldeira, que aborda a luta armada no Brasil, inspirado livremente em personagem real. Essas obras foram gestadas no contexto do Cinema Novo e do Cinema Marginal, movimentos cinematográficos que, guardadas suas devidas particularidades, se colocavam como alternativos ao modelo hollywoodiano.

Nos anos de 1980, recém-promulgada a Lei de Anistia, o cerne das preocupações das organizações dos grupos de direitos humanos e familiares de desaparecidos era trazer de volta os exilados políticos e devolver a eles os direitos perdidos durante o regime. Nessa década, foi produzida uma grande quantidade de filmes sobre o tema, como *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e finalmente *Cabra marcado para morrer* (1964-1984), de Eduardo Coutinho. Esses são exemplos de filmes importantes que demonstram a continuidade da temática de modo crítico nas telas, ao longo da ditadura.

De modo geral, porém, a produção cinematográfica dos anos de 1980 buscava a recuperação do público e para isso se adequava, tanto na forma quanto no conteúdo,

ao modelo de Hollywood. Era uma estratégia importante para ganhar seu lugar no mercado descoberto e consolidado nessa mesma década (PELLEGRINI, 2008, p. 211).

Foi em 1982 que Roberto Farias lançou *Pra Frente Brasil*. Embora promulgada a lei de Anistia, e sendo o filme financiado pela Embrafilme, o aparato da censura ainda era atuante. O filme de Farias foi retirado da exibição no festival de Cannes. Além disso, o então presidente da Embrafilme na ocasião do financiamento, Celso Amorim, foi exonerado do cargo e o diretor Roberto Farias foi interpelado diversas vezes pelo regime.

Posto que a década de 1980 foi caracterizada na maioria por filmes que não tinham preocupação política (PELLEGRINI, 2008, p. 211), a obra de Farias, assim como as que mencionamos acima, de certa forma fugia à regra, pois abordava um tema político, mesmo incorporando os elementos do cinema comercial para garantir seu lugar no mercado, como detalharemos mais adiante.

3.1- Ditadura e representação: o real e o ficcional

De maneira geral, as obras fílmicas que tratam da ditadura civil militar brasileira enfocam os dramas humanos e nas demandas cotidianas dos personagens. Estudos como o de Maria Luiza Rodrigues Souza (2007) e Caroline Leme (2011) demonstraram que eles focam a desarticulação dos movimentos de oposição e ocultam a mobilização coletiva e a perspectiva de transformação social que o projeto político desenhava. Esses elementos são fundamentais para pensarmos a contribuição desses filmes na reflexão sobre a nossa relação com o passado e, por consequência, com as questões políticas e sociais que nos atravessam no presente.

Tanto *Pra Frente Brasil* como *Ação Entre Amigos* são classificados, dentro do sistema de gêneros narrativos, como ficção. Adotamos esta classificação, tal como afirma Ismail Xavier (1977, p.10), como um:

Discurso composto de imagens e sons [é], a rigor sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado de diferentes formas, por uma fonte produtora.

Por meio do estudo dos filmes em questão tentamos, assim, refletir sobre as mudanças e permanências desse discurso, de acordo com as contingências históricas. Como já dissemos, *Pra Frente Brasil* foi produzido ainda sob a ditadura civil-militar,

com um grande sucesso de bilheteria, premiado nos festivais internacionais de Berlim e Huelva. No Brasil, provocou muita emoção no X Festival de Gramado, no qual ganhou o prêmio de melhor filme. Foi uma obra que, dado o tema e o contexto em que foi produzido, provocou muita polêmica.

Sua produção teve como propósito denunciar o que havia acontecido e que ainda era muito recente. Como exemplo, citamos a prática da tortura, a desarticulação da oposição ao regime, o apoio de setores burgueses da sociedade civil aos militares e a relação com o capital privado, isto é, com os empresários que financiavam a ditadura civil-militar.

Isso se deu em um momento da nossa história em que os crimes cometidos pelo Estado não eram reconhecidos publicamente como tais. Vale ressaltar que a outorga da Lei de Anistia garantiu o perdão aos militares, ao menos no plano político-institucional. E a tônica do contexto de “abertura” apontava para o esquecimento.

Já *Ação Entre Amigos* foi produzido sob o regime democrático. O filme não foge à ideia de publicização, posto que também pretendeu contar o que houve. Porém, indica que a ditadura não foi resolvida com a redemocratização, pois deixou em aberto questões fundamentais como a reparação, a anistia, os julgamentos dos crimes cometidos pelos militares, além dos efeitos de tudo isso no plano individual. Os temas sobre os quais nos detivemos no capítulo anterior e sobre os quais também vamos refletir na análise do filme.

Suspeitamos que ambos os filmes têm potencialidade para a construção de uma “memória dos vencidos” pela ditadura civil militar, ainda que apresentem inúmeras contradições. Embora *Pra Frente Brasil* tenha sido produzido em 1982 e, em razão da censura, exibido nos cinemas somente em 1983, isto é, ainda sob a vigência do regime, coloca em xeque o discurso hegemônico da época, ao denunciar e tornar públicos os malfeitos da ditadura. Porém, é importante avaliar em que medida o modo como a ditadura foi abordada sugere uma conciliação com o passado, além de procurar entender os seus limites, por ser um filme de gênero policial¹⁴.

¹⁴De acordo com Philippe Paraire o policial moderno é um prolongamento natural do filme *noir* clássico, a partir dos anos 60 o policial retoma os temas tradicionais do gênero impondo-lhes um tratamento mais realista na representação da violência[...] Mais recentemente alguns filmes que condenam a ajuda a regimes ditatoriais tiveram muito sucesso: *Desaparecido, um grande mistério; O ano que vivemos em perigo*[...]. Esses filmes políticos tratados como *thrillers*, mostram a capacidade que o policial tem de sustentar, como nos anos 30, uma visão reformadora da sociedade.[...] Rápido, muito violento, muitas vezes crítico, o policial atual é um gênero lucrativo, mesmo se sua originalidade é um tanto atenuada pela exploração sistemática dos roteiros policiais na televisão(1994, p.97).

Do mesmo modo, podemos pensar *Ação Entre Amigos* como um filme que também rompe o silêncio do discurso que considera a questão da ditadura civil-militar resolvida com a Lei de Anistia. Interessou-nos também refletir sobre os elementos do filme que contribuem para tensionar esse silêncio, mas sem deixar de analisar aspectos relacionados à forma, que impõem limites ao propósito da obra.

Recorremos novamente aos termos de Walter Benjamin para afirmar a função política da obra fílmica, sem deixar de refletir sobre o lugar que as escolhas de representação dos seus realizadores ocupam na indústria cultural e quais os limites que o mercado impõe à pretensa crítica.

Nesse sentido, para pensar os filmes, utilizamos como guia o que Terry Eagleton refletiu acerca da literatura, ou seja, que esta “pode ser um artefato, um produto de consciência social, uma visão de mundo; mas ela é também uma indústria. Os livros não são apenas estruturas de significados - são também mercadorias produzidas [...] e vendidas no mercado com lucro” (EAGLETON, 2011, p.107). Dessa maneira, os filmes cumprem um papel político de reavivar o que aconteceu durante a ditadura civil-militar e algumas de suas consequências, mas para entender melhor o problema posto, é importante que sejam pensados também na chave que envolve sua comercialização.

Sabemos que a condição da indústria cinematográfica, quando da realização de *Pra Frente Brasil*, é muito diferente da que estava em curso quando Brant filmou *Ação Entre Amigos*. No que concerne à opção estética, guardadas as especificidades de cada um dos filmes (pois *Ação Entre Amigos* pode ser classificado como um *thriller*¹⁵ policial e *Pra Frente Brasil* dentro do gênero policial-político), a forma realista foi predominante nas narrativas fílmicas que versam sobre o tema da ditadura civil-militar. O termo realismo é bastante polêmico, mas podemos entendê-lo de acordo com a seguinte definição:

Para compreender o realismo e suas diferentes fases, precisamos ter em mente a idéia do que é o real. Em seu sentido etimológico, o real deve ser entendido por aquilo que existe por si mesmo e por algo que

¹⁵O conceito de *thriller* deriva da palavra inglesa *thrill* (calafrio, estremelecimento) e se emprega indistintamente, para referir-se ao cinema de gângsteres, o cinema negro [*film noir*], o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições...; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupamento temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p.23 apud ALMEIDA, 2002, p.127 e 128).

diz respeito a coisas. Por outro lado, a realidade corresponde a experiência vivida do sujeito que realiza o real. Essa experiência é da ordem do imaginário, por isso, ao fazermos referência ao cinema, nos colocamos diante de uma lógica que diz respeito à impressão de realidade, e não de impressão de real. (GUTFREIND; STIGGER; BRENDLER, 2008, p.3).

Assim, a visão de mundo impressa num filme advém da relação que o sujeito que o produz estabelece com o mundo concreto. Ismail Xavier (1977, p.44), em seus estudos sobre o realismo, ressalta a importante concepção de Bela Balazs, segundo o qual,

Há um antropomorfismo inerente ao ato de representação, tendente a figurar uma realidade à medida do homem. O aspecto rico deste antropomorfismo vem do fato de que esta “medida humana” não está de uma vez por todas definida, havendo desenvolvimento e acumulação, numa interação com a realidade objetiva, o que transforma formas de representação. Dependendo de condições de tempo e lugar, o trabalho artístico subjetivo está inserido numa determinada cultura, que define certos recursos, certas formas particulares de representação.

Essa relação entre subjetividade e objetividade é mediada pelas condições que o processo de produção oferece. Devemos levar em conta o contexto em que as obras são geradas, pois a obra de arte está relacionada com o modo como o realizador percebe e representa o mundo e, essa visão de mundo está relacionada com a mentalidade “social ou ideológica de uma determinada época”.

As reflexões de Tânia Pellegrini (2009, p.21), em seu texto *Realismo: a persistência de um mundo hostil*, coadunam com as proposições acima. Para essa autora, são esses “modos de percepção e de compreensão do mundo social, que sustentam a representação” e que são, por sua vez,

Determinados pelas formas sociais e culturais a que pertencem; à diversidade dos objetos a representar corresponde uma diversidade de modos de composição que organiza globalmente essa representação, em cada autor e em cada época.

Portanto, o processo representacional efetivado pelo realismo – sua dimensão mimética não é de qualidade apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de imitação em profundidade, cuja perspectiva geral está inextricavelmente ligada à história e à sociedade.

Sobre o conceito de representação, sem perder de vista sua relação com o realismo, adotamos aqui a concepção de Pierre Sorlin, segundo a qual a representação é “uma dessas configurações de imagens, de expressões, de juízos que às vezes podem

não encontrar sequer designação precisa e que permanecem então fora do discurso formulado” (SORLIN, 1985, p.239).

Leme (2011, p.3) apropria-se dessa concepção de Sorlin e afirma que a representação se refere ao “conjunto de dados subjacentes a uma noção; aos elementos que compreendem definições, qualificativos, associações, imagens que se aglutinam em torno de determinada noção”. Para Pierre Sorlin, o cinema é ao mesmo tempo repertório e produção de representações que circulam numa formação social.

Para relacionar a representação da sociedade na obra de arte, Tânia Pellegrini, por sua vez, propõe o conceito de refração. Segundo a autora,

Não se pode pretender encontrar realidades sociais refletidas diretamente na arte, pois estas passam por um processo de mediação, de refração – esse é o termo que proponho –, no qual seu conteúdo original é modificado, o que envolve, inclusive, questões ideológicas e políticas. Entretanto, isso não significa simplesmente que existe um “meio” (a linguagem, as cores, os volumes etc.) traduzindo a realidade, pois “todas as relações ativas entre diferentes tipos de ser e consciência já são inevitavelmente mediadas antes e esse processo não é uma instância separada – um ‘meio’ – mas é intrínseca às propriedades dos tipos correlatos” (WILLIAMS, 1979, p.101)” (PELLEGRINI, 2009, p.15).

São essas, portanto, as perspectivas conceituais de que nos valem para a análise dos filmes *Pra Frente Brasil* e *Ação Entre Amigos*.

3.2 - A ditadura civil-militar no cinema da retomada

Dando continuidade às reflexões que apresentamos no primeiro capítulo, o contexto da Retomada do cinema brasileiro foi caracterizado pelo fortalecimento do neoliberalismo, pela desigualdade social e pelo abatimento da efervescência política que marcou os idos de 1980. Assim, a tematização da política não era tão explícita como foi em outros momentos do cinema brasileiro (XAVIER, 2003, p.12), como, por exemplo, no Cinema Novo, que trazia como proposta contribuir para com o processo revolucionário. O cinema da Retomada, em troca, “refletiria também a típica fragmentação mental do homem dos anos de 1990. Com o chamado ‘fim das utopias’, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades”. Nesse contexto de desvalorização da política a ditadura passa a ser abordada nas telas com mais frequência e cumpre uma função importante, posto que o cinema retornou ao

passado para tratar a política como uma “estratégia de repolitizar uma sociedade que não pode ou não deseja se pensar nesses termos” (ORICCHIO, 2003, p.104).

Para o historiador Sidney Ferreira Leite (2005, p.129), uma das características fundamentais do cinema da década de 1990 é a diversidade. De acordo com ele:

A falta de unidade temática e estética revela entre outros aspectos, que a ‘retomada’ representa muito mais um renascimento das produções nacionais sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores principalmente o cinema novo e o cinema marginal.

Por sua vez, Pedro Butcher (2005, p.68) escreve que “diversidade é uma definição preguiçosa” posto que em toda a história do cinema brasileiro houve uma diversidade “intrínseca”. Porém, suas ideias guardam afinidades com a concepção de Leite sobre o cinema da retomada, no que se refere às descontinuidades em relação à tradição cinematográfica. Nas palavras do autor:

Os primeiros três anos da retomada expressam a óbvia dificuldade de representar o país e a incapacidade de reconhecimento dos modelos fixados, completamente falidos. O nacionalismo, que a partir da década de 20 e principalmente nos anos 60 tornou-se uma questão fundamental do cinema brasileiro, é posto em xeque (BUTCHER, 2005, p.31).

Nesta discussão, Luiz Zanin Oricchio (2003) contrapõe-se às ideias dos autores acima, explicando que há um diálogo com a tradição cinematográfica nacional. Para ele, tanto o cinema da retomada quanto o cinema dos anos 2000 mantiveram um diálogo com o Cinema Novo. E a variedade, tanto de temas como de gêneros, que compõe o cinema da Retomada “refrata” a conjuntura política do momento, tal como postula Xavier (2003).

O Cinema Novo é uma importante referência para a cinematografia brasileira, no que diz respeito ao papel político do cinema:

à sua maneira, o cinema empenhado dos anos 1960 foi inteiramente político, porque era política a parte essencial de sua poética e política era a essência mesma daquele tempo. Era o cimento que unia estéticas e personalidades às vezes tão diferentes quando não conflitantes (ORICCHIO, 2003, p.103).

Já sobre a década de 1990, o mesmo autor afirma o seguinte:

Os sonhos revolucionários foram arquivados, as utopias, diz-se, perderam a razão de ser. O socialismo real entrou em colapso, e, no

plano ideológico, a leva de individualismo que varreu o mundo talvez se encontre apenas agora em começo de refluxo. Mas no início dos anos 1990, parecia haver pouco espaço para qualquer tipo de reflexão coletiva sobre o real. As pessoas se ocupavam dos seus problemas particulares e o cinema deveria refletir a posição umbilical e narcísica de determinado momento histórico (ORICHIO, 2003, p.104).

Assim, no que concerne ao cinema dos anos de 1990, se o quadro político geral era desfavorável a uma reflexão política mais aprofundada, isso não impediu que os cineastas abordassem essa realidade do país. Assim como afirma Orichio (2003, p.34):

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre os temas como o abismo de classes, tentou compreender a história do país e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades.

Nesse contexto, a diversidade que marca essa década do nosso cinema foi estratégica para a sua sobrevivência, num contexto do mercado globalizado que já iniciara na década anterior, sendo que o cinema passa a encarar esse desafio priorizando duas grandes linhas de força, quais sejam:

Aquela [vertente] que procura inspiração numa possível e sempre discutível *identidade nacional*, já existente na própria história do nosso cinema [...], e uma outra, que busca a *desidentificação*, ou seja, busca não reforçar marcas ou traços específicos que possam diferenciá-los do cinema globalizado, basicamente de inspiração americana. Ambas apostam num excelente nível técnico, que inclui as mais modernas e sofisticadas formas de narrar por meio de imagens em movimento (PELLEGRINI, 2008, p.218).

Dentro dessas duas grandes linhas, no que se refere à orientação estética dos filmes dessa fase do nosso cinema, Pedro Butcher aponta um novo padrão que foi seguido como condicionante para a sobrevivência do cinema desse período, o “padrão Globo de produção”:

Logo, o cinema brasileiro contemporâneo viu-se diante do desafio de se reerguer da crise diante de um enorme desequilíbrio em termos de capacidade produtiva e, sobretudo, alcance de público. Se no passado os filmes moldavam-se segundo modelos estrangeiros (fosse ele hollywoodiano ou europeu), esse modelo transferiu-se para o ‘padrão Globo’ (BUTCHER, 2005, p.70).

Isso se deveu também a relação que o cinema estabeleceu com a TV. “A televisão passou a ser o único grupo midiático que conseguiu concentrar a produção

audiovisual nacional tanto no campo narrativo [...] quanto no campo da narração [...]”¹⁶. Assim, o cinema passa a manter um forte diálogo com a TV e a incorporar elementos estéticos da linguagem televisiva.

De acordo com Tânia Pellegrini (2008, p.215), o cinema da Retomada:

Parece ser dessa vertente que ressurgem os novos retratos do Brasil, plásticos e minuciosos, como produtos de um contexto econômico e social cultural diverso, no qual, todavia mantem-se linhas inalteradas, que propiciam a continuidade de muitos temas, bem como de situações ideológicas díspares, ora afinadas com uma visão oficial da história, ora questionando-a ou, pelo menos, não a referendando na íntegra.

Outro elemento importante desse período é que muitos dos filmes do Cinema da Retomada têm como referência obras literárias, inclusive com aquelas que tratam a ditadura, relatando experiências ora de cunho testemunhal, como o livro *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, ora de cunho ficcional, como o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles, lançado em 1973. Inspirado pelo momento político pelo qual passava o país, foi um romance pioneiro ao falar da tortura no auge da repressão. O filme de mesmo nome foi lançado em 1995, sendo o terceiro filme produzido pela Lei do Audiovisual.

Entendemos que essa relação entre literatura e cinema, duas formas diferentes de elaboração ficcional, devido à especificidade de cada uma das linguagens, contribui para pensarmos a construção dos filmes, pois essa literatura compõe também a construção destes filmes, além das fontes da historiografia tradicional, como jornais e arquivos, etc. Portanto, ajuda-nos a perceber quantos elementos compõem a construção das memórias, tanto daqueles que vivenciaram os processos, participando diretamente, quanto dos que apenas os conheceram indiretamente pelos discursos literários, cinematográficos e outros.

Assim, esses filmes foram feitos com referências na leitura que seus realizadores fazem do passado. Juntamente com a História e o registro dessas memórias, formam a base daquilo que o cinema traz como representação. Citemos novamente o filme *O que é isso companheiro?*, resultado das memórias de um ex-militante da luta armada, Fernando Gabeira, publicado como “romance” em 1979, ao qual se juntaram registros históricos da época, conjugados com a visão que o realizador tinha do passado ditatorial. Tem-se um filme de ficção que toma como base a ação do grupo armado MR-

¹⁶Id.ibdi.

8 e sua importante ação no sequestro do embaixador norte-americano Charles B. Elbrick.

Sobre esse filme, Pellegrini (2008, p.220) afirma que o realizador lança mão de “clichês comuns ao gênero policial [...]”. São “personagens estereotipadas e um enredo que mistura cuidadosamente política e aventura com pitadas medidas de suspense, sexo e romance [...]”. Para ela, a História aparece no filme “filtrada por um determinado tempo da própria História, a do final do século recém-terminado, tão cheio de determinações distantes de qualquer utopia”.

Outro filme importante, *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende, foi também inspirado na literatura, no livro *Lamarca: capitão da guerrilha*, de Emiliano José Oldack Miranda. Assim como outros da retomada, este filme toma como base fatos históricos, adentrando uma vertente já tradicional da nossa cinematografia, que foi revigorada nos anos 1990. Na produção da Retomada, o passado distante ou recente serve de inspiração, desta vez com a necessidade de compor um ‘retrato do país’, em busca de uma identidade (PELLEGRINI, 2008, p.214).

Também *O Velho*, de Toni Venturi, provém da literatura. Ele inspirou-se no livro de Francisco Viana e Denis Moraes, *Crítica e autocrítica*, uma biografia de Luiz Carlos Prestes. O documentário foi um projeto que se iniciou em 1985, mas por falta de financiamento só pode ser retomado em 1993, na ocasião do I Premio Resgate, e pode ser lançado em 1997. Venturi em entrevista concedida a Lucia Nagib retoma algumas questões que há muito permeiam as análises sobre o cinema brasileiro, por exemplo, na leitura que fizemos para o primeiro capítulo das obras de Jean Claude Bernardet. Entretanto, acrescenta, de modo crítico, que a problemática do cinema dos anos 1990 é outra:

Trabalhar em cinema no Brasil é um ato heróico, um ato de paixão. [...]. A política cultural neoliberal expressa na Lei do Audiovisual revelou sua fragilidade. Quando o Estado delegou ao mercado a escolha de que filmes fazer, o cinema caiu numa grande cilada [...]. O cinema de espetáculo, voltado para o grande público, encontra mais facilidade para utilizar esses recursos. O Estado tem a obrigação de regular, normatizar e fiscalizar o audiovisual em geral, inclusive a TV, hoje totalmente controlada pelo cinema norte-americano. [...] Por outro lado, o filme de crítica social tem muita dificuldade com a Lei do Audiovisual. É natural que um diretor de *marketing* não queira investir sua dedução fiscal em um filme polêmico, por que obras assim dividem opiniões, incomodam, questionam. A sociedade consumista quer estimular as vendas, não a reflexão (NAGIB, 2002, p.502).

Durante a retomada, o primeiro filme a receber financiamento da Secretaria do Desenvolvimento do Audiovisual foi *Alma Corsária* (1993), de Carlos Reichenbach, que aborda de modo indireto a ditadura civil militar. Esta aparece representada através de eventos cotidianos que marcaram a memória dos personagens. Em entrevista a Lucia Nagib Carlos Reichenbach afirma que a retomada só foi possível a partir de uma intervenção estatal e ressalta sua importância: “Por isso, digo que não dá para acreditar na retomada de mercado sem ter o Estado como parceiro. Nenhum filme brasileiro se paga unicamente no país” (NAGIB, 2002, p.289).

Outro importante cineasta, Sergio Rezende, diretor de *Lamarca*, afirma que “com a chegada de Collor, em 1990, ficou impossível fazer qualquer coisa no Brasil”¹⁷

Rezende parece exprimir o espírito da época já anunciado por Xavier (2003), quando disse que cada um, no cinema da retomada, passou a estabelecer sua “agenda de prioridades”. No contexto do desmantelamento da Embrafilme e do surgimento das leis de incentivo, diz ele:

Eu até já fiz política de cinema, fui presidente da Associação Brasileira de Cineastas. Hoje, [...] não tenho essa ilusão de pensar o cinema brasileiro, eu penso no cinema que eu faço. Cada pessoa é uma pessoa, essa política de grupo esfacelou completamente, as pessoas estão muito individualistas.¹⁸

Esses aspectos, o do diálogo com a literatura e o financiamento público ou privado, sobretudo, são importantes para pensarmos o filme *Ação Entre Amigos*, que vem no mesmo contexto de produção. Como já vimos, embora a retomada não tivesse um projeto comum, o tema da ditadura civil-militar marcou fortemente o cinema dos anos de 1990, inserido num contexto de “fim das utopias”, que se dividia na busca de identidade nacional e de afastamento dessa identidade, sendo norteados pelo mercado.

Além disso, a presença da ditadura civil-militar nas telas também indica que essa questão não se resolveu na história do Brasil. E, como demonstramos acima, o tema se estende aos dias atuais, tendo a memória o papel de compreender e, talvez, de ajudar a superá-lo.

¹⁷ Idem, p.381.

¹⁸ Op. Cit.384.

Sobre *Ação Entre Amigos*, por exemplo, a fala do diretor, em entrevista concedida a Lucia Nagib, dá-nos uma dimensão do filme como resultado da construção coletiva que se deu também por meio da memória. As experiências representadas no filme pertencem a pessoas de outra geração, que se opuseram ao regime militar.

É verdade que tive que recriar episódios que não pertenceram ao meu passado. [...] Mas por outro lado trata-se de uma geração próxima à minha. Tenho tios que participaram da resistência ao regime militar, Marçal Aquino [roteirista] tem muitos amigos que viveram aquele momento e entrevistou muita gente, [...] ¹⁹.

Cabe ressaltar, porém, que as experiências de que o filme trata incluem a visão dos seus realizadores sobre os fatos que narram. Trata-se de uma leitura da experiência histórica de sujeitos que vivem momentos históricos distintos daqueles que buscam representar. São, portanto, pontos de vista sobre o que passou que podem ou não coincidir com o ponto de vista daqueles estão sendo representados. Há, deste modo, a imbricação de dois tempos, o tempo passado, sob o filtro da visão de mundo do presente.

Aqui vale retomar o conceito de refração operacionalizado por Pellegrini, como a mediação que possibilita a relação entre os realizadores do filme com o tempo presente. Como essa experiência histórica representada na obra aparece na realidade em que eles vivem.

A refração, portanto, reside ao mesmo tempo no sujeito e no objeto e não em alguma coisa entre o objeto e aquilo a que é levado. Assim, trata-se de um processo intrínseco à realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção, disfarce ou interpretação, o que permite analisar cada produto cultural sempre como constitutivo das relações sociais (PELLEGRINI, 2009, p.22).

Como afirmamos no capítulo anterior, a disputa pela memória segue em curso. Quando se trata da ditadura civil-militar brasileira, período traumático da nossa história, esses filmes que tratam do tema são (re) construções do passado que cumprem um papel fundamental no processo de elaboração da memória. São, portanto, importantes elementos no palco de disputa que se dá entre aqueles que lutam contra o esquecimento da violência dos crimes cometidos durante o regime militar, em contraposição ao autoritarismo que, ameaçado pela memória desses grupos, busca historicamente obliterar os fatos.

¹⁹ Idem, p.123.

Para além da disputa que envolve o aparato repressivo e seus oponentes, cabe perguntar: quais memórias foram construídas nesse processo contra o esquecimento? Para isso, além dos financiamentos, pensamos no processo de produção dos filmes do ponto de vista da recepção pelas diferentes classes sociais, bem nos termos dados por Adorno e Horkheimer (1985, p.116) afirmando que “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas.” Qual classe ou fração de classe no Brasil tem acesso aos meios de produção cinematográfica? Inicialmente, parece-nos que, no Brasil, ela pertence majoritariamente à classe média alta²⁰ e esse dado é uma chave que também pode ajudar a explicar o tipo de memória que predomina nas narrativas fílmicas.

Outro elemento importante é a intervenção da indústria cultural no processo de construção da memória. Já que é a indústria que produz e organiza os filmes em gêneros, como *thriller*, suspense, drama, etc., é ela que já tenta direcionar as formas nas quais essa memória deve ser narrada e/ou consumida. Esse filtro da indústria cultural influencia, portanto, o conteúdo, quer dizer, a memória que se quer construir e a forma como se dá sua construção.

A partir dos anos 2000, diversas películas se debruçam sobre o tema da ditadura. Como já afirmamos, trabalhar temas históricos consiste numa tradição do nosso cinema e esta tradição não deixou escapar esse tema importante - e bastante rentável - ainda aberto na nossa história. Filmes como *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, *Cabra- Cega* (2005), de Toni Venturi, *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Ratton, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, todos frutos da intervenção estatal no cinema brasileiro após o desmantelamento da Embrafilme ocorrido durante o governo Collor.

Esses filmes foram possíveis em razão da implementação de outras leis, como a Lei do Audiovisual, de 1993, Lei Rouanet, de 1991, Ancine, etc., que garantiram o financiamento de muitos filmes e, em certa medida, sua presença no mercado já segmentado para recebê-los. Desse modo, é a partir dos balizamentos expostos até aqui, que abordaremos mais detalhadamente os filmes escolhidos para análise.

²⁰Para pensar a origem dos cineastas, recorreremos ao livro de Lucia Nagib, para o qual ela colheu depoimentos de 90 cineastas que filmaram no período da Retomada e podemos observar que todos eles têm origem familiar classe média ou média alta.

3.3 - PRA FRENTE BRASIL: A REPRESENTAÇÃO DA DITADURA EM TEMPOS DE “ABERTURA”.

O filme *Pra Frente Brasil* narra a história de Jofre, um indivíduo de classe média que se autoqualificava “apolítico”, cuja vida era voltada para a família e para o trabalho. Confundido com um militante de esquerda, ele foi preso e torturado pelo regime. A narrativa tem como pano de fundo o clima da Copa do Mundo de 1970. Após o seu “desaparecimento²¹”, seu irmão Miguel e sua esposa Marta, que também se mantinham fora dos problemas políticos, foram “forçados” a se envolver.

A trama é narrada de modo linear, com tempo cronológico que, no contexto da indústria, vem de tradições da nossa cinematografia e também do cinema internacional, para não citar as mais antigas formas das narrativas literárias.

Nesse sentido, sua forma se baseia nos filmes policiais de Hollywood, cujas características são o suspense, o melodrama, com personagens típicas. Os heróis construídos em *Pra Frente Brasil* são: Jofre, Marta e Miguel. No filme, há uma investigação em curso e um mistério a ser desvendado que se refere ao desaparecimento de Jofre. Além disso, há um acerto de contas que se dá entre Miguel e o torturador do seu irmão, construído na narrativa pelo viés clássico do vilão *versus* o mocinho. O fluxo narrativo se desenrola a partir das ações desses personagens, sobretudo de Miguel.

É importante ressaltar que embora seja um filme classificado como ficção, seu realizador procurou se aproximar da realidade dos anos 1970. Como exposto nos jornais da época do lançamento, o próprio roteiro foi inspirado numa situação real que aconteceu com Reginaldo Farias, irmão do diretor, que atua no filme como Jofre:

Certa vez, deixando o aeroporto do Galeão em companhia de um amigo o ator brincou com ele: ‘Tem uma arma aí?’. Essa brincadeira custou uma detenção na Polícia Federal e um interrogatório que lhe consumiu toda a noite até às cinco horas da manhã. Esse era o clima da época disse Reginaldo (O MEC..., 1983, p.11).

Após esse incidente, Reginaldo Farias escreveu juntamente com seu amigo Paulo Mendonça o argumento “Sala Escura”, base para Roberto Farias escrever o

²¹São considerados desaparecidos os presos [políticos] assassinados e cujos corpos foram ocultados pela repressão[...].De acordo com a Federación Latino Americana de Familiares Detenidos-Desaparecidos-FEDEFAM, com sede em Caracas, em 1992 eram 90 mil desaparecidos em toda América Latina(FREIRE; ALMADA, 1997, p.511.) No Brasil, embora não haja dados oficiais, estima-se que cerca de 60 mil pessoas foram perseguidas nos 21 anos que durou a ditadura, das quais 360 são consideradas desaparecidos (GONÇALVES, 2009, p.20).

roteiro, cujas referências aparecem nos créditos. Outro evento importante sobre o qual há referências nas cenas de tortura mostradas no filme foi o que o ator Carlos Zara contou à revista *Veja*:

O ator Carlos Zara, por exemplo, que faz em ‘Pra Frente Brasil’, que faz um torturador que tem o mesmo codinome - Dr. Barreto - e os mesmos métodos do delegado Fleury, quase recusou o papel porque seu irmão, Ricardo Zaratini, militante da organização terrorista Vanguarda Popular Revolucionária, passou em 1969 pelas salas de interrogatório. ‘Ele simplesmente evaporou’ conta Carlos Zara. ‘Depois de dez dias de procura por inúmeras delegacias e quartéis inclusive o DOPS eu o descobri. Mas antes de falar com ele, tive que esperar por mais de uma hora porque os delegados estavam todos assistindo ao jogo Brasil x Paraguai, pelas eliminatórias da Copa’(TRES,... 1982, p.44).

Na abertura do filme aparece um letreiro com uma mensagem do diretor alertando sobre o período que o filme vai mostrar. Ele diz que se trata de um período já superado da nossa história. Afirma que “*Pra Frente Brasil* é libelo contra a violência”²². Em seguida, toca música que deu nome ao filme, “*Pra Frente Brasil*”²³, composição de Miguel Gustavo, tema da Copa do Mundo de 1970 e de outras que se seguiram, usada no contexto do filme como ironia, devido ao contexto político ao qual o filme se dedica.

No filme, Jofre desembarca no aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, e um estranho, com quem havia conversado brevemente sobre futebol durante o voo, convida-o para dividir o táxi. Durante o trajeto eles estabelecem novamente um breve diálogo; o estranho se apresenta como Sarmiento, Jofre não sabe que se tratar de um militante da luta armada contra a ditadura civil-militar.

No táxi, uma transmissão radiofônica situa o espectador no contexto histórico em que a narrativa se dá:

Cardeal faz último esforço para evitar o fuzilamento de Aramburu. O ex- Presidente será fuzilado a qualquer momento pelo Comando Juan Jose Valle, de origem peronista, que o seqüestrou na sexta feira e o considerou culpado pela execução de 27 pessoas em 1959. O Governo do General Onganía decretou, ontem, a pena de morte na Argentina.

²²Conforme o estudo feito por Miguel (2007, p.72) este letreiro foi uma condição imposta pelo Conselho Superior de Censura para que o filme fosse liberado.

²³Noventa milhões em ação/Pra frente Brasil/Do meu coração.../Todos juntos vamos/Pra frente Brasil/Salve a Seleção!/De repente/É aquela corrente pra frente/Parece que todo o Brasil deu a mão.../Todos ligados na mesma emoção.../Tudo é um só coração!/Todos juntos vamos/Pra frente Brasil!/Brasil !/Salve a Seleção!!!

Carlos Lamarca é condenado a 24 anos de prisão em São Paulo, por furto de armas.

O presidente Médici afirmou ontem que é preciso que se tenha bem presente que o desenvolvimento de países em processo de explosão demográfica não prescinde de atrair créditos internacionais [...].

O noticiário anuncia que a história ocorrerá durante a década de 1970, após o decreto do Ato Institucional nº5 de 1968, momento de maior endurecimento da ditadura civil-militar, e também momento no qual o governo propagava o chamado “milagre econômico”. Faz referência à América Latina, ao mencionar o governo militar argentino e fala também da repressão à oposição à ditadura civil-militar brasileira, quando anuncia a prisão de Lamarca. Assim, já indica a perspectiva em que as organizações que se opuseram à ditadura serão representadas.

Durante o curto trajeto, o táxi é seguido por um veículo Veraneio azul, de onde o torturador Barreto aponta uma arma e pede para o carro parar. Sarmento reage. Quando termina o tiroteio, Sarmento é assassinado e Jofre capturado. Esta cena de ação, a primeira das muitas que se seguirão ao longo do filme, é composta por planos que focam os personagens. As tomadas são feitas com câmera de mão, com planos que mostram os automóveis interna e externamente de forma alternada. A trilha sonora é o tema do torturador Barreto. Essa montagem anuncia o tom do filme em que mistura suspense e ação típicos dos filmes policiais.

A câmera mostra o corpo de Sarmento estendido no chão. O rádio continua ligado, o locutor animado fala sobre o jogo da seleção brasileira que vai começar: [...] *A seleção brasileira inicia hoje, 3 de junho de 1970, no Estádio Jalisco, na cidade de Guadalajara, a disputa da Copa do Mundo, visando a conquista do tricampeonato[...].*



As tomadas panorâmicas mostram a movimentação da cidade, situando o filme espacialmente, mostrando a Cinelândia, as ruas do Rio de Janeiro, os edifícios enfeitados com bandeiras. Essas imagens são intercaladas com as imagens documentadas (“reais”) do gol do Brasil contra a Tchecoslováquia e dos torcedores em

festa na rua. Nestas cenas, a música *Pra frente Brasil* compõe a narrativa e transmite o clima de euforia dos torcedores produzido pela Copa do Mundo.



É significativa essa introdução, pois a narrativa se dá nesta dualidade: a violência empreendida pelo regime militar, a censura, a tortura e a perseguição, fazendo contraponto com a euforia provocada pela Copa do Mundo e pelo chamado “milagre econômico”. Essa dualidade percorre toda a narrativa, cronologicamente. Como vimos, a primeira cena anuncia o jogo de abertura e a última cena mostra o jogo final com a conquista da taça *Jules Rimet* pela seleção brasileira. Por meio do futebol, a narrativa constrói o sentido de refúgio daqueles que não querem se envolver com as questões políticas. Assim, a chamada “paixão nacional” marca o distanciamento da população daqueles que lutam contra a ditadura civil militar.

O papel que o futebol cumpre na narrativa fica claro também na cena em que Miguel chega ao escritório onde trabalha. Todos os seus colegas estão em frente à TV, esperando o começo da primeira partida. Miguel comenta sobre a mudança de técnico da seleção brasileira de futebol a mando direto do então presidente Médici. Ele é questionado pelo seu colega Rubens de que tais informações não foram noticiadas pelos jornais. Ele então contesta: *Ora, estão preparando guerrilha no Brasil. É! Luta armada. Os jornais dizem alguma coisa?* Ninguém comenta.

Com a cena descrita acima, o filme já anuncia outro tema que vai se desenrolar ao longo da narrativa. A censura aos meios de comunicação, bem como o silenciamento que as pessoas se (auto)impuseram sobre a questão da luta armada. Nesse último caso, o filme mostra a (auto)censura menos como resultado do medo do que como uma opção de um segmento da classe média pelo não envolvimento com as questões políticas que o país vivia.

Marta, mulher de Jofre fica angustiada com o desaparecimento do marido. Num primeiro momento, a angústia de Marta se origina da suspeita de que estava sendo

traída. Ela é uma das personagens marcadas pela ingenuidade e total desconhecimento sobre a situação política do país. Ela passa a tomar conhecimento da realidade política do país a partir do momento em que seu marido desaparece e passa a suspeitar da polícia, em quem ela confiava.

O suspense, típico do gênero policial, percorre toda a narrativa. No mesmo dia em que Jofre desapareceu, a campainha toca no seu apartamento. Marta abre a porta onde reflete a sombra de homem e a câmera para alguns segundos na sombra, sem efeito sonoro, somente o diálogo entre o policial Moreira e Marta. Ele não explica o motivo da intimação para Jofre comparecer a delegacia. Isso aumenta ainda mais o desespero de Marta.

A esposa de Jofre recorre a Miguel para encontrar seu marido. Entre eles se constrói um forte sentimento de solidariedade. Posteriormente, este sentimento se estende à militante Mariana, namorada de Miguel e aos militantes Zé Roberto e Ivan, ambos companheiros de luta de Mariana. Em tempos de desarticulação das guerrilhas e do drama vivido por Miguel e Marta, o fato desses personagens terem em comum a ditadura civil-militar como inimiga permite o fortalecimento de laços de amizade e companheirismo entre eles, movido, em larga medida, pela necessidade de encontrarem confiança uns nos outros. Essa construção se opõe a estrutura geral da narrativa, que é calcada na tragédia e no esfacelamento das relações afetivas de cada um deles em nível individual.

É importante ressaltar essa forte ligação de companheirismo entre os militantes, pois se trata do único aspecto positivo da representação destes, tendo em vista que Roberto Farias optou por representá-los como “extremistas, dogmáticos e inflexíveis”, tal como apontou Silva (2005, p.22) no seu artigo *Futebol e Política em Pra Frente Brasil*.

Miguel, assim como Jofre, é um personagem de classe média, que se considera apolítico. Embora tivesse consciência do que acontecia, adotava a postura de não se envolver. Seu posicionamento o levou a ter conflitos no seu relacionamento com Mariana.

Na cena em que Mariana foi apresentada ao espectador, a câmera foca Miguel e Mariana se beijando na cama. Olham felizes um para o outro. Compõe a cena a música tema dos dois, que quase oculta suas vozes. Mariana diz ter que o deixar para mantê-lo em segurança. Miguel, que no primeiro momento parece não entender, logo compreende que é por conta da militância.

O ponto de vista adotado em *Pra Frente Brasil* é o de Miguel e o desenrolar da narrativa se dá a partir das suas ações. Miguel, assim como os demais personagens, representa aquela fração da classe média que optou por não se envolver.

Miguel: *Suas reuniões de grupo, não é? Você pensa que vai resolver todos os problemas do Brasil? Está bem, eu concordo, mas não me meto. Eu atrapalho alguma coisa?*

Mariana: *Não adianta, Miguel, você não vai entender.*

Miguel: *A impressão que você me dá é que você quer viver a sua vida inteira como estudante. [...].*

Miguel: *Mas estava tudo tão bem...*

Mariana: *Não tem nada bem, Miguel. As coisas não estão bem. Estão mal. Muito mal.*

Miguel: *E a escolinha? O sítio, a horta, as crianças que você queria/ como é que fica?*

Mariana: *não fica.*

Mariana: *Nós acreditamos nas mesmas coisas. Nossa visão de mundo é muito parecida, mas não dá Miguel. Você acha que as coisas mudam sozinhas...*

Essa visão que ele tem da militância, de que se trata de algo imaturo relacionado à vida estudantil que carece ser problematizada, é uma representação que se repetirá também em muitos outros filmes que versam sobre o tema da ditadura civil-militar, como por exemplo, o filme *Ação Entre Amigos*, sobre o qual refletiremos mais adiante. Trata-se de uma leitura enviesada dos movimentos sociais e organizações políticas de esquerda que se opuseram à ditadura civil-militar, uma vez que nem todos eles possuíam raízes no movimento estudantil ou tinham estudantes como militantes políticos. Além disso, essa representação produziu uma memória que exclui da narrativa o fato de que, muitos dos militantes dessas organizações faziam parte de quadros históricos de Partidos importantes, como Marighela, vindos da classe trabalhadora e de suas lutas históricas. Aliás, boa parte dessas organizações armadas eram dissidências desses partidos. O que havia era uma compreensão política de que para derrotar a ditadura o caminho era a luta armada.

Como vimos, o golpe de 1964 veio para conter o processo crescente de lutas sociais que havia se formado nos idos de 1950. A memória daqueles que estiveram em confronto direto com o governo militar e que foram atingidos ainda está em disputa, sobretudo, com a memória oficial. Apesar de se tratar, de fato, de pessoas muitos jovens - muitas organizações eram majoritariamente compostas por estudantes - havia um projeto político que movia os militantes.

Ainda a despeito da representação dos militantes e da luta armada, outra visão comumente apresentada, com a qual corrobora o filme, é a de que a proposta revolucionária seria outra ditadura:

Mariana: *você não se dá conta do que estão fazendo com este país?*

Miguel: *como não me dou conta? Você acha que eu sou cego?*

Mariana: *Pior. O seu caso é de comodidade mesmo*

Miguel: *Você acha certo lutar contra uma ditadura para cair embaixo de outra?*

Deste modo, apontamos duas ideias que o filme expressa sobre as lutas da esquerda durante os anos de 1970. A primeira, de que se trata de algo imaturo ligado aos ímpetos da juventude; a outra, de que a esquerda pensava em construir outra ditadura. Ambas corroboram a incompreensão (ou a intenção consciente ou inconsciente de ajudar na elaboração de um “tipo de memória”) do projeto político que movia aquela esquerda que se organizou para a luta armada.

Esta caracterização da luta armada feita no filme não tangencia a complexidade das forças políticas que atuavam naquele momento. Como mostramos, a esquerda não era um grupo homogêneo, ao contrário, confrontava-se entre si. Isso pode ser observado, por exemplo, na grande quantidade de organizações que se constituíram nas décadas de 1960 e 1970, inclusive a partir de rachas e divisões internas, como no caso do Partido Comunista Brasileiro.

Com o intuito de pensar a relação da cena com a realidade da época, a ideia da pretensa ditadura de esquerda que aparece no diálogo entre Miguel e Mariana está associada, primeiro, a uma leitura interessada da célebre expressão de Marx e Engels, “a ditadura do proletariado”, exposta no *Manifesto do Partido Comunista*, segundo, à experiência stalinista na União Soviética, cuja linha política foi base para a formação do Partido Comunista Brasileiro e de todos os partidos comunistas latino-americanos, dentro do qual também não havia consenso com relação à luta armada, por exemplo.

Nesse sentido, concordamos com a leitura que Marco Aurélio Morsch (1983, p.14) faz de *Pra Frente Brasil!*, segundo a qual:

Sem chegar a ficciosa elucubração de que estamos diante de um complô, mas certos de que a inverossimilhança e artificialidade de alguns momentos maculam a abordagem de um tema que merece toda a contundência e comprometimento.

Essa artificialidade com a representação da esquerda e de seus militantes pode estar relacionada com algumas escolhas feitas pelo realizador do filme, como a estrutura

narrativa com tempo cronológico bem definido; a opção por filmar com atores conhecidos do grande público, que atuavam nas telenovelas globais, como Reginaldo Farias (Jofre), Natália do Vale (Marta), Elisabeth Savalla (Mariana), Antônio Fagundes (Miguel), o estilo policial, composto por alternância rápida de planos, os efeitos sonoros utilizados para dar mais densidade aos tipos dos personagens e anunciar suas ações (os denominados *leitmotifs*²⁴), a música tema para cada personagem, são todos elementos que têm como propósito o consumo fácil pelo público.

3.3.1 - A representação da tortura: entre a denúncia e o espetáculo

O filme trabalha com a oposição entre a euforia da Copa do Mundo e a tensão dos personagens. A ambientação cênica do cárcere, escuro e sujo, onde se encontra Jofre, contrasta com o sol e o clima de alegria dos torcedores nas ruas e nos bares.

Durante o interrogatório, Jofre se defende dizendo que não se envolve com política, que é um cidadão comum, trabalhador, argumentos que em nada o auxiliam, tornando-o, do ponto de vista dos torturadores, ainda mais suspeito:

Jofre: Me diga. Eu pego um avião. Aí chega um maldito de um cara e me oferece carona. [...]. Aí esse cara é um ladrão, é um terrorista, um sei lá o quê... e eu paro aqui no lugar dele. Que é que vocês querem que eu diga? Que eu sou ele? [...] Eu não pertenço a nenhum grupo, não. Eu não sou de política.

Barreto [o torturador]: Está melhorando. Quem falou em grupo? Que foi que falou em política? Está pensando que eu sou idiota? Esse cara é um safado, porra. Colabora, porra. Colabora [...].

A fala de Jofre afirma a ideia de que ele sempre buscou uma espécie de neutralidade. Fica evidente que ele sabia que existia luta armada, mas era mais um dos que optavam pelo silêncio. Os adjetivos utilizados pelo personagem tal como ladrão e terrorista, associados à política, mostram que o não envolvimento de Jofre não é ignorância com relação ao que acontecia. Esses adjetivos foram construídos e disseminados pelo militares para combater seus oponentes. Porém, foram incorporados pela grande mídia, como observamos nos jornais consultados²⁵. Esta cena, além de

²⁴Leitmotiv, configuração musical que aparece nas obras de Wagner ou de Berg para alertar o espectador para uma ação sob uma ação principal: enquanto a linha melódica leva, por exemplo, os acontecimentos que se passam na cena, uma outra seção da orquestra toca um tema que já esteve ligado a outra ação ou ligar-se-à a ela mais tarde (GAUDREAU; JOST, 2009, p.45).

²⁵ É interessante notar que nos jornais da década de 1980 que consultamos faziam referência aos militantes qualificando-os de terroristas.

mostrar a tortura, dá densidade à opção do realizador de retratar o ponto de vista de um segmento da classe média em relação à ditadura civil- militar.

Com a captura de Jofre, o filme evidencia uma das principais armas do regime, a tortura, cujo tema é predominante nos filmes que tratam da ditadura. A prática de tortura foi institucionalizada no Brasil durante a ditadura civil-militar. Isso foi confirmado já nos anos 1980, como consta no livro *Brasil Nunca Mais*. Existiam aulas de tortura, cujos métodos foram importados, sobretudo, dos Estados Unidos²⁶. No filme essa questão é abordada na cena em que Miguel vai a uma aula de tortura como o seu ex-chefe, o empresário Geraldo Braulen. Entre as técnicas de tortura, as mais conhecidas são o choque elétrico, a cadeira do dragão, o pau-de-arara, e a tortura psicológica, como mostrado no filme²⁷.

Sobre a tortura psicológica, cabe assinalar a prática comum da ameaça usando dos amigos e familiares do torturado, incluindo piadas grosseiras e machistas como no caso da ameaça que se utiliza da esposa do torturado. Isso pode ser observado tanto em *Pra Frente Brasil*, com o personagem Jofre, como também veremos em *Ação Entre Amigos*, com o personagem Miguel.

Para Silva (2005, p.22) um dos pontos altos de *Pra Frente Brasil* foi ter tocado na questão da tortura, “tema tabu indesejado até por setores importantes da oposição”. Entretanto, a representação da tortura foi outro ponto polêmico neste filme desde a ocasião do seu lançamento. De fato, é uma questão emblemática. Primeiro porque não fica clara a associação entre os torturadores e os militares, pois eles são mostrados como se atuassem de modo independente do governo. Por exemplo, o cárcere onde Jofre está sendo torturado não é um presídio comum. Ao mesmo tempo, há momentos em que esta relação aparece de modo sutil, como poderemos observar adiante.

Miguel empreende uma verdadeira saga em busca de Jofre. Miguel ameaça seu chefe com a arma e consegue se infiltrar numa reunião de empresários que financia o combate aos guerrilheiros. Essa acontece num estacionamento de um edifício, na qual um suposto agente da *Central Intelligence Agency-CIA* ensina- fala em inglês- técnicas de tortura, apresentando um vídeo e explicando os procedimentos. Quem faz a tradução é o torturador Barreto, o mesmo que chefia o grupo que tortura Jofre.

²⁶De abuso cometido pelos interrogadores sobre o preso, a tortura no Brasil passou com o Regime Militar, à condição de ‘método científico’, incluído em currículos de formação de militares[...]. Sabe-se que um dos primeiros a introduzir tal pragmatismo no Brasil, foi o policial norte-americano Dan Mitrione [...]. Quando instrutor em Belo Horizonte, nos primeiros anos do Regime militar, ele usou mendigos recolhidos nas ruas para adestrar a polícia local.(Brasil Nunca Mais, 1985, p.33)

²⁷ No livro “Brasil Nunca Mais” são abordados os tipos de tortura de modo mais detalhado.

É importante destacar que a presença de Miguel nesse espaço nos parece inverossímil. É o mais ousado dos gestos do personagem e, na trama ficcional, compõe seu caráter heroico. Chamamos atenção também para o fato de este espaço onde ocorre a reunião não ser um lugar oficial, além de não haver menção clara à CIA.

Assim, ressaltamos outra sequência que mostra a não responsabilização do governo em relação à tortura. Rubens, amigo de Miguel, teve sua casa invadida pelos torturadores e foi encarcerado no mesmo lugar onde Jofre havia sido torturado. Rubens era sobrinho de um general a quem Miguel, muitas vezes, pediu que solicitasse ajuda para descobrir o paradeiro de Jofre. No entanto, Rubens sempre se negou a ajudar, pois também não queria se envolver. Na ocasião de sua detenção aparece seu tio general que se mostra indignado, pois ignora o fato de existirem prisões arbitrárias e torturas.

Deste modo, o filme não atribui de modo direto, o combate às organizações que se opuseram à ditadura civil-militar aos militares. Não aparecem os espaços institucionais onde eram realizadas as torturas e as prisões, como o DOI/CODI-Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna, subordinado ao Estado e o DEOPS-Departamento Estadual de Ordem Política e Social. E isto em um momento em que já se sabia que a tortura era uma política de Estado adotada pelo regime militar, como pode ser observado mais tarde, no livro *Brasil Nunca Mais*, lançado em 1985.

A opção do diretor pode ser explicada pelo fato de o filme ter sido produzido ainda durante o regime com propósito de que fosse um filme de amplo alcance junto ao público, tal como observamos a partir da escolha estética do diretor, e como mostraram os jornais da época: “Como não gosta de aborrecer os espectadores, Farias voltou a argumentar que buscou fazer um filme que não fosse onírico e metafórico” (O FILME...,1982, p.11).

Ainda sobre a questão da tortura, o realizador do filme opta por representá-la com cenas explícitas. Nelas, Jofre aparece em primeiro plano levando choques e sofrendo outras formas de tortura. A representação da violência é uma questão bastante complexa, devido ao risco, por exemplo, de banalização do que está sendo mostrado. Concordamos com Leme (2012, p.63) que “o realismo das imagens não é o essencial na representação da tortura, pois não é suficiente mostrar o horror para que ele seja considerado abominável”. Além disso, há um risco de “prestar-se ao deleite de pulsões sádicas”. No entanto, cabe problematizar essa questão, pois, por vezes, a denúncia

cumpra no âmbito da recepção um papel que não é o esperado. Há uma linha tênue entre a espetacularização e a denúncia, muito fácil de ser quebrada.

Esse tratamento explícito da tortura presente em *Pra Frente Brasil* se repetirá décadas depois em outros filmes sobre a ditadura civil-militar brasileira, como exemplo, *Batismo de Sangue* (2008), de Helvécio Raton. Vale ressaltar que esse foco dado à tortura também é uma opção estética que pode indicar a necessidade de ganhar espaço no mercado. Porém, as razões para a permanência desta forma de abordagem nas telas, certamente está associada a outras questões sobre as quais neste trabalho não serão aprofundadas.



Apesar de adotar uma narrativa tradicional, naquilo que o modelo de Hollywood tem de universal, *Pra Frente Brasil*, contraditoriamente permite, um adensamento de certos personagens, como é o caso de Marta e de algum modo, de Jofre.

3.3.2 – Entre tortura, censura e futebol: o crescimento em consciência dos personagens

De acordo com Miguel (2007, p.90), “em *Pra Frente Brasil* nota-se a influência convenientemente assimilada do *trilher* cinematográfico dos Estados Unidos naquilo que este contém de universalizante e não no que lhe é particular”. Assim, *Pra Frente Brasil* não foge a regra da estrutura narrativa hollywoodiana. O melodrama e o suspense estão presentes. O romance de Marta e Jofre, apaixonados, como mostra a cena inicial, quando os dois se despedem no aeroporto, a sua separação, em razão do terror, confere um caráter melodramático ao filme. Do mesmo modo, há o amor entre Mariana e Miguel, que não pode ser vivido de maneira plena em razão do regime. Observamos que, movida por esse sentimento de amor, Marta faz gestos ousados para encontrar Jofre, o que, inclusive, permite que essa personagem cresça em consciência.

Numa das cenas de Marta no hospital, há alternância com sequências de Jofre no cárcere, em que se mostra uma cena explícita de tortura. A câmera vai abrindo, Jofre está sentado cercado por três homens, que projetam fotos na parede. Essas se intercalam com o rosto ensanguentado de Jofre em *close-up*. Escuta-se ao fundo o *leitmotiv* do torturador Barreto, o que acentua a relação do que está sendo mostrado com esse personagem. Jofre nega ter conhecimento sobre as pessoas fotografadas. E passa a levar uma sequência de socos, com a câmera em *close*, ora no rosto dele, ora no do torturador. Por fim, *close* de Jofre, que se encontra desmaiado. Essa alternância de planos em que se mostra o desespero de Marta e o sofrimento de Jofre intensifica o aspecto trágico da narrativa. Essas cenas transmitem um incômodo ao espectador, e pode levá-lo a sentir compaixão pelo personagem Jofre.

O filme mostra também como a polícia manipulava os acontecimentos. No filme, a ação da polícia em ocultar o que aconteceu com Jofre sugere a ligação da mesma com os torturadores. Deste modo, aparece mais uma vez o caráter dúbio do filme no que se refere à responsabilidade do Estado.

Marta não se conforma, tenta investigar por conta própria. Ela se passa pela mulher de Sarmento. Na cena, a situação tensa é construída pela câmera que fecha em *close-up*. A filmagem em primeiríssimo plano aparece muitas vezes em todo filme. Essa opção por dar ênfase ao clima de tensão no qual vivem os personagens, assim como a música e o ritmo acelerado na alternância de planos é típico da narrativa policial.

Numa gaveta, em plano médio²⁸, é mostrado o corpo de um homem metralhado e sujo de sangue, que é Sarmento. Na saída do IML, Marta é reconhecida por um funcionário e é seguida por ele. Nervosa, pede ajuda a Miguel de um orelhão. Miguel vai correndo ao seu encontro, o funcionário que a seguia dá-lhes ordem de prisão. Não ficam detidos. Marta discute com delegado: *o senhor é que tem que me explicar. Disse que o homem morreu num acidente, e ele morreu metralhado... O garçom do bar, a única testemunha que se apresentou, sumiu, e ninguém sabe informar nem o endereço...*”.

Com isso, o filme evidencia as prisões arbitrárias que poderiam ser feitas a qualquer momento. Esta cena mostra também que, apesar da postura de Marta ter mudado ao ponto de desconfiar da polícia, ainda possui certa ingenuidade, pois enfrenta o delegado de modo muito direto, com questionamentos que mostram sua desconfiança.

²⁸ A câmera enquadra o personagem da cintura para cima. O foco de atenção é o personagem, eliminando quase que por completo a maior parte do cenário.

Numa outra sequência, o garçom de um bar, onde ocorre o encontro entre o policial Moreira e Miguel, é o único personagem que resolve apoiar Miguel e Marta. Ele se propõe a servir de testemunha: *muita gente viu. Está todo mundo com medo de ser testemunha. É cagaço. Cagaço da polícia [...]. Se o senhor quiser contar comigo, pode contar, meu amigo.* É interessante notar que Marta e Miguel estavam sozinhos. Os amigos, representados na figura de Rubens, negaram-lhes apoio. Entendemos que o gesto do garçom, cuja classe social é diferente daquela à qual pertencem Miguel e Marta, em se dispor a ajudá-los, reforça a crítica à omissão da classe média, ênfase do filme.

O filme reconstrói o clima de tensão e a atmosfera de medo. Há um suspense com relação a quem está por trás do desaparecimento do garçom e das escutas telefônicas. Marta desesperada reclama, dizendo que as pessoas morrem e os jornais não noticiam. Olga, esposa de Rubens, responde: *vai ver é a própria polícia que não deixa.* A câmera fecha em *close* em Rubens que a olha censurando.

Nesta cena, a fala de Olga é a primeira referência direta que aparece no filme atribuindo a um órgão oficial a responsabilidade pelo que está acontecendo. A câmera faz *close* em Miguel; ele diz: *censura Marta. Dizem que estão preparando luta armada. É! Luta armada! Por que não sai nos jornais?*. Este tema aparece no filme, assim como a tortura, como um tema tabu, sobre o qual ninguém quer comentar.

É interessante notar que as cenas comentadas acima evidenciam que a classe média sabia o que acontecia. Deste modo, a ignorância de alguns personagens, no contexto social em que se situa a narrativa, parece-nos completamente inverossímil, posto que a caça aos denominados “terroristas” era pública: anunciava-se nos principais meios de comunicação, além dos cartazes nas vias públicas. Essa questão no cinema aparece, por exemplo, no filme *Araguaia- Conspiração do Silêncio (2004)*, de Ronaldo Duque. Nesse, há uma cena em que a câmera enquadra um policial afixando um cartaz com o rosto de alguns procurados na parede de um bar.

Além da publicização da caça aos “comunistas”, havia também as práticas silenciosas do terror, como invasões de domicílio e prisões de militantes ou supostos envolvidos com a luta armada no meio da noite. Isso foi bem retratado na cena em que Miguel teve sua casa invadida no meio da noite e foi levado preso.

Na delegacia, Miguel foi interrogado acerca da sua posição política. O delegado fez referências às suas afirmações sobre a censura e a luta armada. Com isso, indica-se que Rubens era informante da polícia, pois as perguntas feitas eram relativas a

colocações que Miguel fez em espaço privado, entre amigos. Esses elementos oferecem uma dimensão de como o aparato repressivo agia e reforça a ideia de insegurança que se vivia na época.

O delegado afirma: *nós estamos em guerra, nossos inimigos falam português. São brasileiros, mas traidores.* Assim, o filme faz referência ao discurso utilizado pelos militares durante a ditadura civil-militar para justificar a caça aos militantes da luta armada, e por vezes, após o fim do regime. A ideia de que se tratava de uma guerra aparece também em outros filmes, como em *Ação Entre Amigos*, como veremos mais adiante.

No cárcere, a câmera foca em primeiro plano o rosto de Jofre que aparece dilacerado pela tortura. A câmera abre, enquadra os quatro homens arrastando Jofre que está somente de cueca e foca no corpo machucado. A tortura é retratada de forma crua com a exposição do corpo dilacerado. Começam a prepará-lo para a cadeira do dragão. Ao fundo escuta-se o narrador do jogo de futebol. A sessão de tortura é interrompida porque alguém grita que o jogo havia começado.

A tortura perpassa toda a narrativa, embora segundo os jornais da época, seu realizador tenha negado esse aspecto.

Farias negou que 'Pra Frente Brasil' seja um filme sobre guerrilha urbana ou torturas. 'Pra Frente Brasil...', esclareceu, procura mostrar o clima de tensão, insegurança e medo que envolvia o Brasil naquele período quando um simples telefonema poderia deixar alguém em pânico'(GRANDE...,1983, p.11).

Na continuação da sequência anterior, a câmera acompanha a saída dos torturadores, e volta lentamente para Jofre. Ele está sentado. Pela primeira vez mostra grande parte do ambiente do cárcere. Transmite ao espectador a impotência do personagem, diferente das cenas iniciais quando foi capturado. A câmera vai aos poucos fechando até o *close-up*. Começa a tocar sua música tema, a mesma que toca nas cenas iniciais quando ele está no avião sobreposta ao som da TV, na qual o locutor fala animadamente sobre o jogo. Esse enquadramento dá voz a Jofre e é o primeiro momento em que ele se encontra sem a presença dos torturadores. Jofre fala para si mesmo: *com que direito meu Deus? Quê que eu tô fazendo aqui? Sempre fui neutro, apolítico, nunca fiz nada contra ninguém, não sou dos que são contra.* É importante observar que a empatia do espectador com personagem Jofre se constrói devido à aura de inocência que envolve o personagem, isto é, por ele não estar nem de um lado, nem

do outro. Essa inocência é ressaltada em todo filme, inclusive a indignação de Miguel e Marta, impulsionados, em sua busca, por este sentimento. Jofre continua a dizer: *Sou um homem comum, eu trabalho, tenho emprego, documento, tenho mulher tenho filhos, eu pago imposto ninguém tem o direito de fazer isso comigo. E os meus direitos? Uma coisa dessas não se faz com ninguém, porra! Com ninguém.*

Esta cena indica também, o crescimento de consciência do personagem. Num primeiro momento, Jofre se reconhece um cidadão de bem que cumpre seus deveres e por isso não deveria está ali. Permite, por instante, que se produza no espectador a dúvida se existe de fato alguém que deveria estar no seu lugar. Porém, nessa mesma cena, o próprio Jofre se posiciona e condena aquele tipo de ação dizendo que ninguém deveria passar por aquilo. Isto demonstra os estágios de consciência do personagem.

Jofre é o personagem central para o filme cumprir seu objetivo de condenar a violência. Isso se dá através do fato de ele ter sido capturado por engano. Assim concordamos com Luís Carlos Merten (2004, p.334) que afirma que “a situação é kafkiana, o personagem é inocente e vítima de um terrível engano”. Porém, esta questão leva a pensar se num contexto como este existem inocentes. O filme coloca essa questão de maneira ambígua; ao mesmo tempo em que busca a simpatia do público com a “inocência” do personagem Jofre, há uma forte crítica à omissão da classe média.

Há um corte: num bar, pessoas assistem ao jogo de futebol, Brasil *versus* Peru. Todas as imagens dos jogos da Copa são arquivos televisivos incorporados à narrativa. Entendemos isso como um esforço do realizador para reforçar a impressão de realidade. Para Silva (2005, p.28), o futebol no filme de Farias não aparece como o “ópio do povo”. Isso fica evidente na cena do começo do filme na qual Miguel comenta com os colegas de trabalho a polêmica substituição do técnico da seleção brasileira Saldanha por Zagalo.

Discordamos desta análise, posto que para nós em *Pra Frente Brasil* o futebol é utilizado para mostrar a cisão que existia entre a população, por vezes, devido a falta de conhecimento desta em relação ao que acontecia no país, com organizações políticas que lutavam contra o terror do Estado, sobretudo com aquelas que se dedicaram a luta armada. É também um elemento que compõe a ironia do realizador, no contexto dramático que o filme representa.

Isso é reiterado a todo no momento no filme, inclusive nas últimas cenas. Após terem o esconderijo descoberto Miguel, Marta e um carro, Mariana e Ivan em outro, fogem da perseguição da polícia e dos torturadores. Nesta fuga Mariana e Ivan foram

mortos. Nesse momento, Miguel corre em direção à Mariana, a imagem congela, Miguel grita o nome de Mariana. Essa sequência se alterna com cenas do corpo de Mariana sendo carregado por uma maca e sendo colocado na ambulância, com a música tema dos dois ao fundo, acentuando a dramaticidade da cena. Essas sequências que conjugam ação e drama são construções típicas dos filmes policiais.

Então, há um corte, aparecem as imagens finais do jogo Brasil *versus* Itália, no México. Esta alterna com a imagem do corpo de Ivan estirado no chão. Novamente alternam com as imagens de comemoração do gol do Brasil com a imagem de pessoas olhando o que havia acontecido, entre elas, um dos torturadores de Jofre.

A imagem da taça *Jules Rimet* sendo levantada, alterna com a cena de Marta dirigindo sozinha com os filhos tentando fugir do país. O discurso produzido por essa montagem é de que enquanto existia o terror e a violência, existia também certa passividade de alguns que sabiam, mas também ignorância da maior parte da população do que estava acontecendo. Além disso, o desfecho parece querer mostrar que a guerra da qual falou o delegado na ocasião da prisão de Miguel teve um fim trágico. Morrem os torturadores e os militantes da luta armada. O enredo aponta, portanto, para o fim da violência de ambos os lados, tanto da ditadura, como das organizações que lutam por seu fim, fazendo jus ao letrero que aparece na abertura: “*Pra Frente, Brasil é um libelo contra a violência*”.



Desta maneira, o filme representa a violência de maneira simplificada. Não qualifica o caráter militar estatal, tampouco a reação daqueles que lutam para se libertar da violência. A violência, assim, aparece polarizada nas mãos dos militantes e do grupo dos paramilitares. Associamos a representação construída no filme à aprovação da Lei de Anistia em 1979, que não fez distinção entre opressor e oprimido. Pelo contrário, conduzida pelos militares, seu caráter era “amplo, geral e irrestrito”, “legado” contra o qual lutam aqueles que disputam a memória e a justiça. Como demonstramos no segundo

capítulo, o debate atual desta questão abrange a tentativa de revogação da Lei de Anistia e a criação da Comissão da Verdade.

Cabe-nos problematizar a maneira como o filme mostra a violência. Entendemos que a crítica à forma como se deu a luta armada deve ser feita. Nesse sentido, concordamos com Jacob Gorender (2010, p.269) que “a violência original é a do opressor, porque inexistente opressão sem violência cotidiana incessante. A ditadura militar deu forma extremada à violência do opressor. A violência do oprimido veio como resposta”.

Vale mencionar que a simplificação da violência que o filme representa, pode estar associada ao ponto de vista adotado no filme. Deste modo, mostra como o homem médio, representado pelos personagens Miguel, Marta, Jofre e Rubens vivem e veem a ditadura.

3.3.3 - A representação daqueles que não estiveram em confronto direto com a ditadura civil-militar

Para tratar o modo como foi representada aqueles que estiverem fora da luta armada, escolhemos primeiro o personagem Rubens. Uma análise desatenta não observaria a densidade desse personagem-chave para entender a ideia que o filme quer transmitir sobre um segmento da classe média. No primeiro momento, Rubens não quer se envolver. Na cena em que todos assistem ao jogo no escritório, na qual Miguel fala sobre luta armada, ele, assim como os demais, ignora o colega. Depois a negligência, ao negar ajuda a Miguel para encontrar Jofre. Ainda, no desenrolar da narrativa, com a prisão de Miguel, fica evidente o envolvimento dele como colaborador da polícia. E, por fim, é interessante observar que mesmo sendo colaborador, Rubens passa a ser vítima, pois também acaba preso e torturado.

Analizamos que os três momentos vividos pelo personagem Rubens incorporam a mensagem que o filme quer transmitir sobre como o Estado ditatorial incidiu sobre a vida das pessoas naquele momento. Assim, o filme coloca questões-chave para serem pensadas em um contexto de ditadura, a saber, a passividade, a censura, a colaboração, etc.

A condição de vítima da sociedade se expressa nos personagens Marta, Miguel e Jofre. No entanto, o perfil da vítima representado por esses personagens vai se transformando ao longo da trama. Não deixam de ser vítimas, porém a postura em

relação à situação muda. Marta é um desses personagens que, em razão do drama que passou a viver, muda sua postura e sua forma de ver a situação. No caso de Jofre, fica indicado que Jofre tinha consciência do que estava acontecendo, mas sua postura diante da situação política foi o de “não envolvimento”. Do mesmo modo ocorre com Miguel, com a diferença de que era um personagem marcado por certa ousadia, por mencionar temas como a tortura e a guerrilha. Seu envolvimento dá-se de modo mais completo posto que ele é o personagem que detém o fio condutor da narrativa. São as ações do personagem Miguel que adensam o caráter policial do filme, dando-lhe um tom detetivesco. Ele, juntamente com Marta, motivado pelo desaparecimento de Jofre, investiga e cria possibilidades inacreditáveis para encontrá-lo.

Há também a representação de setores da burguesia com o personagem Geraldo Braulen e sua esposa. Geraldo é um dos empresários que financia o combate à luta armada. Sua mulher reforça a diferença de classe. Isso pode ser observado no modo como se referiu a Marta, quando essa foi lhe solicitar ajuda para encontrar Jofre. Na cena, Geraldo chega em casa logo após a saída de Marta e se irrita com a esposa, dizendo : *Por que é que você tem que receber esse tipo de gente?*. Ela contesta: *Ora, Geraldo, que é que você quer que eu faça? Esse tipo de gente existe.*

É interessante observar a identificação de Marta enquanto classe média com a burguesia. Isso é evidente quando, no primeiro momento, a opção de Marta é buscar apoio junto ao patrão de Jofre. Deste modo, aparece a questão de como a classe média pensa que está mais próxima da burguesia do que de fato está, achando que é com ela que pode contar. E o quanto a burguesia não entende assim, evidenciado no preconceito de classe que o diálogo entre o casal Braulen expressa.

A atmosfera construída no filme é de ação e suspense desde o começo; há um crescente no que se refere à tensão. Miguel confirma que o dono da empresa onde trabalha faz parte do grupo que financia o regime. Ele se arma e vai até o escritório onde trabalhava. Com a arma em punho, faz Geraldo Braulen confessar:

Geraldo: *Eu não queria. Não estou fazendo isso porque quero.*
Miguel: *Isso o quê?*
Geraldo: *Isso... dar dinheiro ao Garcia.*
Miguel: *Dinheiro pra quê?*
Geraldo: *Para combate a subversão.*
Miguel: *Seu verme. Por que você faz isso? Que organização é essa? Do governo.*
Geraldo: *Não, são grupos.*
Miguel: *Que grupos?*
Geraldo: *Pessoas... voluntários... entende?*

O filme, assim, parece inocentar esse personagem. Ele se sente culpado por aquilo que está fazendo. É como se os empresários que financiaram os aparatos do regime também fossem coagidos para tal. E mais: como se não houvesse relação alguma entre o golpe dado pelos militares em 1964 e alguns setores da burguesia brasileira. Ou, dito de outra maneira, como se a ditadura não fosse uma forma para viabilizar o projeto do grande capital, na impossibilidade de realizar-se sob a democracia. Essa relação aparece de modo dúbio em todo o filme.

Na sequência da cena, Miguel vai com Geraldo ao local onde os empresários assistem a uma aula de tortura. Aí, o filme dá ênfase à relação de interesse desse setor da sociedade civil com o governo ditatorial. Mas, mais uma vez, de modo tênue, insinua as relações concretas existentes, isto é, de como essa classe se beneficiou com modernização empreendida pelos militares, sobre a qual mencionamos no primeiro capítulo.

A câmera, em primeiro plano, foca o rosto de Miguel. Na plateia, os rostos atentos de muitos empresários. Um vídeo é utilizado para mostrar técnicas de tortura e mostra alguém no “pau de arara”. Os gritos do torturado misturam-se aos risos da plateia. Essa cena dilui qualquer forma de compaixão que o personagem Geraldo possa ter construído no diálogo acima. E, de alguma forma, desfaz a visão de que o empresariado era coagido a contribuir com o regime. Assim, a cena denuncia o quanto não eram vítimas. Ao contrário, muitos gostavam, pervertidamente, daquilo que viam. Esse tema foi retomado décadas depois no filme *Cidadão Boilesen*²⁹ (2009), de Chaim Litewski. Quando termina a reunião dos empresários todos se levantam e saem. Miguel ameaça seu ex-patrão dando o prazo de até o dia seguinte para que ele descubra o paradeiro de Jofre.

Alguns homens do regime tentam retirar Jofre do cárcere, mas Barreto briga com eles. Jofre, que estava sendo carregado, cai no chão. Barreto, irritado por estar perdendo seu prisioneiro, pula sobre ele. Ouvem-se os gemidos e Jofre morre. Seu corpo é deixado no chão e os homens armados saem de carro. Um *Close* mostra Jofre de perfil e começa sua música tema, quando o carro arranca e deixa seu rosto coberto de poeira. São mostrados os pés de alguém parado ao lado do corpo que, em seguida, se retira calmamente.

²⁹Henning Boilesen era dono de uma grande empresa de gás. Ele financiava o regime militar para a perseguição e tortura de revolucionários e fazia questão de assistir as torturas, como mostra o filme.

É importante refletir sobre o personagem de Barreto, pois nele se concentra tudo aquilo que pode representar o mal, chegando a se aproximar do caricato. Ele se mostra inteiramente satisfeito com o sofrimento que causa. Em nenhum momento experimenta qualquer crise de consciência ou transmite qualquer sentimento humanizado. Na cena em que o personagem lava as mãos, após torturar Jofre, diz, no entanto, que odeia sangue e que no começo de sua carreira como torturador chegava a vomitar.

Não há um enfrentamento direto de Jofre com o seu torturador. Ele encontra-se desolado porque nunca acreditou que aquilo pudesse acontecer com ele, um “apolítico”. No entanto, tem gestos de resistência que mantêm certa dignidade. Em uma das cenas de tortura em que seu algoz pede respeito, ele diz “não respeito, porra!”. Outro gesto que completa a caráter heroico de Jofre é sua fuga. Na cena, Jofre, somente de cueca, agachado, foge do cárcere. Ele começa a correr e a imagem congela, transmitindo ao espectador certa sensação de cansaço. O ambiente cenográfico é uma fazenda, a música fica mais agitada. Os torturadores no Veraneio azul riem enquanto o alcançam e o ultrapassam. Isso mostra o sadismo dos torturadores diante da impotência da vítima. No carro, um adesivo, onde está escrito *Brasil Ame-o ou Deixe-o*, aparece paralelo a Jofre, esse lema fez parte da propaganda ufanista divulgada pelo militares. Jofre cai de bruços, é levado de volta. Assim, o filme, assim, faz uma associação discreta dos torturadores com o Estado.

3.3.4 A representação dos militantes: “impulsivos” e “imatuross”

Como detalhamos no primeiro capítulo, o governo militar desarticulou todas as organizações que lutaram contra o regime. Muitas cenas importantes no decorrer do filme evidenciam a fragilidade dessas organizações. Como mostra uma cena, um homem morto no asfalto, algumas pessoas curiosas olhando, um camburão de polícia, alguns policiais fardados e outros à paisana conduzem imobilizados alguns jovens para dentro do carro. Os policiais militares revistam carros e pedem documentos.

Com essa cena, contrasta uma transmissão radiofônica extradiegética³⁰, na qual o locutor entusiasmado fala da vitória do Brasil sobre o Uruguai. Desse modo, essa

³⁰ Segundo André Gaudreault e François Jost (2009) diegetização é a construção de um mundo ficcional. Deste, a sonoridade extradiegética é aquela que é inserida pela construção filmica fora da “diegese”, ou seja, que não faz parte daquilo que a narrativa está mostrando no momento (GAUDREULT; JOST, 2009, p.61).

composição de situações trágicas com o futebol reforça o tratamento irônico que o filme dá à situação política pela qual passava o país.

Nesse momento, surge Zé Roberto conduzindo um táxi. O rádio sintonizado no carro noticiava a liberação do embaixador sequestrado por militantes de esquerda. O noticiário confere à construção cenográfica um tom mais verídico, pois estabelece uma conexão com uma situação particular que o personagem está vivendo com o contexto político geral. Mescla-se a transmissão radiofônica ao *leitmotiv* de Mariana, uma marcha militar, que anuncia a sua presença na cena. Com uma arma sobre o volante, Zé Roberto está muito tenso. O guarda libera sua passagem. Um corpo estendido no chão enquadrado em *plongée*³¹ assume o ponto de vista de Zé Roberto, que passa lentamente. O som da marcha se intensifica e adensa o suspense. Nesse momento, ele vê Mariana e a chama. Ela entra no táxi.

Há um corte, Mariana ferida com um tiro no braço, acompanhada por Zé Roberto, chega ao apartamento de Miguel e logo em seguida chega Marta. Cria-se uma tensão. Zé Roberto ordena que Marta permaneça durante muitas horas no apartamento para não colocar em risco a segurança dos militantes. O clima tenso é reforçado pela trilha da marcha militar. Amanhece o dia e Mariana quer ir embora, mas é aconselhada por Zé Roberto: *Escute. Nosso grupo...quem não caiu se desarticulou...Vamos ter que formar um novo comando. Mas neste momento, nós dois...não vai dar...* Esta cena consegue transmitir ao espectador a dificuldade da luta na clandestinidade. E é muito representativa de como, já em 1970, o cerco estava se fechando para os militantes.

Após terem ido à “aula” sobre tortura, o chefe de Jofre e Miguel, sob ameaça, revela que Jofre foi assassinado “*em algum lugar, em São Paulo*”. E diz a Miguel que adiantaria procurar, pois “... *Eles somem com o corpo...*” Ao construir um personagem como Miguel, que consegue invadir o espaço inimigo e, de certo modo, subjugar-lo, o realizador dá à denúncia um caráter interessante, pois se escuta do próprio colaborador, de maneira fria, o que estava sendo feito. Isso é importante, pois revela como o regime agia. Indignado com a morte do irmão, e impossibilitado de encontrar o corpo, Miguel resolve vingar-se e sai à procura dos torturadores. Mariana tenta impedi-lo,

Miguel: *Eles vão me devolver o corpo do Jofre.*

Mariana: *Isso que você faz é uma tolice, uma infantilidade!*

Miguel: *se fosse você era um ato político...*

³¹Segundo Aumont e Marrie (2003): “Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo” (AUMONT; MARIE, 2003, p.98).

Mariana: *Você está se comportando de forma passional. E isso não tem nada a ver com política [...].*

O que leva Miguel a lutar é um sentimento de ordem privada. Como já afirmamos, ele sempre soube o que se passava no país, mas não compreendia a militância como uma tarefa de cunho mais político. Enquanto o “sistema” permitia uma condição estável, que possibilitava uma vida tranquila com trabalho, ele não se envolveu. Isso o filme caracteriza bem e coloca em contraste com Mariana, que também pertence à classe média, mas que fez a opção pela luta.

A nosso ver, porém, esse último conflito entre Miguel e Mariana parece mais querer ironizar a representação dos militantes que durante todo o filme foram mostrados como passionais e emotivos. Miguel sai com Mariana em busca do seu antigo patrão e já o encontra morto, numa ação militante feita por Zé Roberto e Ivan. O reencontro de Zé Roberto com Mariana compõe a ideia que o filme traz sobre a imaturidade e impulsividade dos militantes. Ele afirma que a organização está reduzida somente a eles dois, mas que a “*luta continua*”. São personagens planos, que se expressam por meio de frases de efeito.

Miguel não desiste de sua vingança. A partir do encontro com os militantes começaram a agir juntos. Todos vão ao velório de Geraldo. Miguel encontra Garcia, este ameaçado por Miguel conta que Barreto é o responsável pela morte de Jofre. Miguel atira nele. A partir de então, passa a ser perseguido pelos torturadores. Mariana está no carro esperando. Esta é uma cena típica de perseguição dos filmes policiais.

É interessante notar que mesmo depois do encontro com os militantes, Miguel, ainda assim, age pelo impulso da vingança e não como luta. Isso parece reforçar o ponto de vista do filme que trata a luta é impulsiva, espontânea, coisa de jovem. A cena descrita acima indica que a questão pessoal se sobrepõe ao político

No embate final, quando o esconderijo onde se encontravam termina por ser descoberto por Barreto e seus homens, há outra cena de ação construída pela troca de tiros entre os torturadores e os militantes. Mariana e Miguel se organizam para fugir com Marta e Ivan.

Zé Roberto é morto e Barreto também. Dois torturadores escapam. Zé Roberto morre no colo de Mariana falando de liberdade. *Close* no rosto sem vida de Zé Roberto. Mariana olha se despedindo e todos começam a fugir. Mariana e Ivan num carro, Miguel, Marta e as crianças em outro os seguem. O carro dos torturadores os persegue e o da polícia também. Começam a atirar em direção aos carros em fuga. Mais trocas de

tiros. Situações típicas dos filmes policiais que mobilizam toda a emoção do espectador no embate do bem contra o mal. O Veraneio conduzido pelos torturadores tomba. Mas a polícia continua a atirar. Mariana é atingida. A música tema de Barreto e o som da sirene do carro da polícia reiteram o clima de ação. Fica evidente a dualidade que estrutura a narrativa, isto é, o confronto entre o vilão e, neste caso, os heróis.

A última cena alterna imagens de Marta apreensiva, dirigindo em direção ao aeroporto, com a festa no estádio tomado por enfeites verdes e amarelos. Os jogadores erguem a taça conquistada. O filme se encerra com uma frase que diz “este é um filme de ficção”. Esse “lembrete” do realizador que encerra o filme evidencia a ironia do ponto de vista adotado. É certo que se trata de uma ficção, porém representa a situação do real país.



Pra Frente Brasil possibilita refletir sobre temas centrais a respeito da ditadura civil-militar no Brasil, a saber, a tortura, a luta armada e outros instrumentos utilizados pelo governo civil-militar no combate à oposição. Nesse sentido, é uma importante contribuição por colocar em pauta essas questões, no momento em que o governo de transição, após a promulgação da Lei de Anistia, buscava a conciliação e o esquecimento das arbitrariedades praticadas pelo Estado durante as duas décadas de ditadura civil-militar.

Interessa-nos aqui chamar a atenção para as disputas em torno de memória, evidentes no intenso debate gerado acerca do filme, quando foi lançado:

[...] debate ocorrido no dia 27 de março, manhã de sábado que movimentou um numero expressivo de jornalistas, cineastas, artistas, atores, diretores, além de apaixonados pelo cinema. Roberto Farias respondeu a todas as dúvidas com serenidade e equilíbrio, **embora muitas vezes tenha sido quase agredido, acusado de ser conivente com o Sistema**. Aliás foi a acusação mais frequente no debate: a que teria feito um filme que inocentava o militares da repressão política ao transferir sua responsabilidade para uma organização paramilitar financiada por empresários. Farias [...] ressaltou ser um profissional de cinema. Um artista de imagem que realizou ‘**o filme do possível no atual momento da vida brasileira**’(FLECK, 1982, p.11) - grifos nossos.

Entre os debates que o filme fomentou, além das acusações dos pares, como verificamos acima, à direita, na figura do general Octavio Luiz de Rezende, afirmou que *Pra Frente Brasil*:

Trata de subverter a História, isto é, de apresentar como heróis os sequestradores, assassinos que friamente disparavam na cabeça de gerentes de bancos; assaltantes que deixaram escola para o banditismo que hoje se pratica bem urdido e planejado (GRANDE..., 1983, p. 11).

Nesse sentido, Miguel (2007, p.104) afirma que este “filme recebeu muitas críticas porque sua forma de interpretação entrou em choque com outros grupos que também têm suas versões próprias dos acontecimentos”. Desta forma, a autora mostra a disputa pela memória que se deu no momento do lançamento do filme. Isso também se deu dentro da própria esquerda. Segundo ela, “ex- militantes que sofreram perseguições e torturas não aceitam versões que não compactuem das suas e vêm a público toda vez que elas são, de alguma forma, contestadas”.

Nossa análise considerou o difícil contexto em que se deu a produção do filme, o fim da ditadura civil-militar. Levamos em conta também a escolha do seu realizador, por um filme de ampla divulgação, o que certamente o levou a tomar como referência o modelo policial hollywoodiano. Entendemos esses elementos como os fatores que impuseram limites ao filme. Vale ressaltar também que Farias fez um filme no qual buscava desvincular-se de uma narrativa que tomasse os militantes como heróis. Escolheu para isso, o homem comum. Compôs uma narrativa de caráter dúbio e lançou mão da ironia para tratar de temas importantes em um momento conturbado. No entanto, o seu filme ao tentar uma “neutralidade”, abordando a violência como algo genérico, parece fazer coro ao clima de conciliação, num período no qual se buscava a transição para um governo democrático. Desse modo, contribuiu para construir uma

memória limitada sobre a luta armada e sobre a figura do militante, que se repetiu muitas vezes no nosso cinema.

Entendemos *Pra Frente Brasil* como uma matriz que serviu de referência para outras produções fílmicas nas décadas posteriores. Filmes que focam na tortura e na desarticulação das organizações, no estilo policialesco, que não prescinde do romance e também de muita ação. Alguns desses aspectos estarão presentes também em *Ação entre amigos*, produzido já em outro momento da nossa história.

3.4- AÇÃO ENTRE AMIGOS (1998): ENTRE O TRAUMA, O RESSENTIMENTO E O ESQUECIMENTO.

Em 1998, o cineasta Beto Brant lançou seu segundo longa-metragem, *Ação Entre Amigos*. Logo em seguida já preparava *O Invasor*, outro longa-metragem, que conta as disputas entre dois empresários pelo comando de uma empresa. Este último é um filme que mostra a violência urbana, porém fora do *locus* da periferia, lugar que o cinema está habituado a mostrar³². É interessante notar que a violência é um tema presente nas obras deste cineasta desde seu primeiro longa, *Os Matadores* (1997). Entretanto, em cada um deles o enfoque é diferente. *Ação Entre Amigos* aborda a violência empreendida pelo Estado durante a ditadura civil-militar e os efeitos desta na vida dos que a sofreram.

Em *Ação Entre Amigos*, Brant aponta questões interessantes quando justifica a escolha do tema. Assim mostram os jornais da época do lançamento do filme:

‘o grande potencial do *Ação...*é justamente essa capacidade de despertar a polêmica para um assunto histórico importante’. [...] A disposição com que Brant defende seu trabalho mostra que ele não pretende enquadrar sua obra no cinemão comercial que anseia por bilheterias gigantescas. Quer manter o maior tempo possível a autonomia sobre seu trabalho, apesar de admitir que esta é uma tarefa difícil. ‘Acho que prefiro, em vez de popularizar, manter o nível e não subestimar a capacidade de compreensão do público’ argumenta o cineasta (RIO.....,1998, p.10).

De fato, a forma como Brant traz a questão da ditadura civil- militar é muito polêmica. Brant propõe que pensemos sobre as sequelas da tortura. A ideia é mostrar que o passado ditatorial não se resolveu. O retorno a esse passado traz de volta questões como a delação, a luta armada, a tortura e revela um presente tumultuado e marcado

³²Para uma análise mais detalhada deste filme Cf. BENTES, 2007.

pela tragédia. Além disso, problematiza qual seria a melhor saída para a superação dos traumas de quem viveu a tortura e teve perdas irreparáveis. A opção do realizador é emblemática, pois é por uma resolução que se dá no âmbito pessoal. Mas, ao mesmo tempo, ele questiona esse tipo de escolha, mostrando um desfecho trágico.

Na abertura do filme, os créditos são apresentados dentro de fichas de processos militares da época, com imagens envelhecidas de fotos de jornais que mostram militares armados, um soldado sobre um cavalo tentando acertar com um cassete um jovem correndo, imagens de manifestações, uma lista com nomes riscados, carimbos, etc.

A trama tem como protagonistas os ex-militantes da luta armada contra a ditadura civil-militar, Miguel, Paulo, Elói e Osvaldo, que foram presos em uma ação de assalto a banco e foram barbaramente torturados. Junto com eles foi presa Lúcia, também militante, companheira de Miguel, que estava grávida e acabou sendo morta na prisão pelo método de tortura conhecido como coroa de cristo³³. A trama se passa mais de duas décadas depois que os personagens foram presos e torturados. Miguel descobre o paradeiro de Correia, o homem que os torturou, e propõe aos amigos uma emboscada para se vingar. Quando a vingança estava prestes a ser executada, o torturador revela que só conseguiu capturá-los porque entre eles havia um traidor. Esta revelação leva a uma sucessão de tragédias, como acidentes e um assassinato sofrido e cometido entre os companheiros.

Esse filme de Beto Brant, diferente dos filmes que reportam a ditadura civil-militar brasileira que situam a narrativa na época em que se passou o regime, busca relacionar o passado com o presente. Trata do passado e também das consequências desse passado na vida daqueles que lutaram contra o regime durante sua fase mais dura, após o decreto do AI- 5.

A narrativa é construída a partir do ponto de vista que cada personagem tem sobre o passado e o presente. Um ponto de vista errático, isto é, que muda o tempo todo, de acordo com cada personagem e que não segue uma linearidade. O espectador só conhece do passado aquilo que os personagens trazem de maneira fragmentada na

³³Aro de metal que se colocava como uma coroa do (a) preso (a) e cujo diâmetro ia diminuindo mediante sistema de torniquete e comprimindo o crânio da vítima até que seus olhos saltassem das órbitas e a caixa craniana fosse esmagada. A forma como se deu a morte dessa personagem teve inspiração na morte de Aurora Maria Nascimento Furtado. Como conta Brant em entrevista concedida a Lucia Nagib, “certa vez fui à USP e estavam fazendo uma homenagem a Aurora, uma estudante assassinada pela repressão. Então passaram o filme de Renato Tapajós sobre o episódio e narraram a maneira como ela foi assassinada”(BRANT apud NAGIB, 2002, p.124).

memória, como o envolvimento com a luta armada, a tortura, etc. Dessa maneira, o espectador não tem uma visão de conjunto, uma vez que o realizador constrói a narrativa com base em pistas para que o espectador construa uma linha causal, o que torna a narrativa instigante.

Assim, Brant a partir presente dos personagens sobre o olhar deles sobre próprio passado, trabalha com memórias que tem de fato um correspondente no real. Marçal Aquino fez uma pesquisa para a redação do argumento do filme. Ouviu relatos sobre as experiências de pessoas próximas a ele, entre outras fontes de pesquisa. Esses relatos possibilitaram que essas memórias viessem à tona, mediadas pela ficção cinematográfica.

3.4. 1- Passado e presente: trauma e ressentimento

A primeira cena é uma tomada panorâmica do mar. A câmera vai se aproximando de um helicóptero que o sobrevoa. Essa cena é intercalada com imagens de algumas pessoas supostamente numa ação militante, apontando armas. Parece ser um assalto. Outra vez a imagem do helicóptero, mas agora mesclada com imagens das pessoas que estavam na ação, num ambiente fechado se movimentando, com rostos em *close-up*. As cenas são intercaladas com a do helicóptero e de dentro deste uma pessoa é atirada ao mar. Esta cena intercala, com outras, a de duas pessoas em ambiente fechado, deitadas, tremendo no chão em posição fetal. Há outro corte, e aparece o mar. A câmera gira em movimento circular como se obedecesse ao movimento da hélice do helicóptero, aproxima-se do mar e mostra um corpo afundando. À medida que mostra o corpo afundando, o som da hélice que acompanhou todas essas cenas é substituído por uma música tranquila.

Em seguida, um rosto enquadrado em primeiro plano: é de Osvaldo dormindo. A câmera faz o mesmo movimento circular em sentido anti-horário, mostrando que todas as cenas descritas acima faziam parte de um pesadelo. Osvaldo acorda tossindo, como se tivesse engasgando enquanto dormia, como uma clara referência ao afogamento do sonho. Seu rosto está em *close-up*. A fixação da câmera por alguns segundos no rosto de Osvaldo dá uma impressão de sufocamento. Ele se cobre com o cobertor como se estivesse com frio.

O recurso de montagem dos créditos, juntamente com as primeiras cenas, introduz o tema da ditadura civil-militar. É interessante notar que aparece como pesadelo. Isso já indica o modo como o passado interpõe-se no presente. As imagens do sonho de Osvaldo, nas quais aparecem outras pessoas, são filmadas em negativo, recurso que provoca o distanciamento entre o sonho (ou pesadelo) e a realidade.



Após a cena interna do quarto de Osvaldo há um corte e uma câmera aérea filma a cidade de São Paulo. Então, são várias tomadas aéreas, os edifícios, o trânsito, etc. Nesse momento, Paulo outro personagem é apresentado. Ele se encontra num engarrafamento com sua esposa e os dois presenciam uma cena de assalto, no carro da frente. Paulo fica indignado e começa a buzinar, sua esposa nervosa tenta acalmá-lo. Esta cena dá a dimensão da violência no presente, como um pequeno fragmento para representar os grandes centros urbanos como lugares de insegurança. Parece-nos que o intuito do realizador tenha sido o de demarcar as diferenças entre a sociedade do presente e aquela com a qual sonhavam os militantes quando jovens.

A sequência seguinte apresenta o personagem Miguel. A ambientação cênica de um escritório mostra cartazes, faixas. Logo, já se sabe que é um comitê eleitoral de um deputado. O clima é de alegria e Miguel recebe os votos de felicidades por ser o assessor do deputado eleito e porque irá trabalhar com ele em Brasília.

Por último, Elói é apresentado ao espectador. Este se encontra numa corrida de cavalos, estabelece um curto diálogo com um homem ao seu lado para quem pede que faça uma aposta na próxima semana, pois ele irá viajar.

A primeira cena dos quatro amigos juntos já é dentro de um carro, numa rodovia, supostamente indo para uma pescaria a convite de Miguel. Isso só fica evidente

no decorrer da conversa entre eles. Eles falam animadamente sobre banalidades, a pescaria, a nova vida de Miguel em Brasília, etc.

Numa parada, na mesa do café, Miguel mostra uma foto aos amigos. Eles não reconhecem a pessoa da foto e questionam sua a qualidade. Miguel diz que é uma ampliação de uma foto tirada em um comício, e que se trata de Correia, o homem que os torturou. Cria-se um clima de suspense. A câmera, sem cortes, gira focando o rosto de cada um deles. É a partir desse momento que o passado dos personagens vem à tona.

Por meio de um *flashback*, são mostradas cenas de um assalto a banco, a trilha sonora é uma batida rápida que ajuda a criar o clima de ação. Nessa ação militante, eles foram capturados por Correia. Os amigos de Miguel não acreditam que possa ser Correia. Paulo argumenta: *Miguel, o Correia era pica grossa, ele fez quase todo o serviço sujo em São Paulo, cê acha que os milico iam deixar esse cara vivo?!*. Elói por sua vez diz: *o enterro deu na televisão, a viúva do cara lá chorando...*

Miguel está seguro de que a morte de Correia foi plantada e diz: *Elói, companheiro, quando um cara como Correia tem que sumir, morre até pra família*. Fica claro que a viagem feita por eles não tem como intuito uma pescaria, mas a execução de um plano de vingança, arquitetado por Miguel e sem o conhecimento dos demais.

Nesse ponto também se evidencia o gênero escolhido por Brant, um *thriller* policial, com um mistério a ser resolvido e um clima de suspense. O acerto de contas que vai conduzir toda a narrativa é uma das características dos filmes policiais.

Desse modo, a trama navega entre o passado e o presente dos personagens. A explicação do que é passado e do que é o presente é sutil, mudando a música e o tipo de filmagem. O passado é filmado sempre em reversível. Esse recurso não marca um distanciamento intenso entre passado e presente, sugerindo uma imbricação do tempo pretérito na vida atual dos personagens.

O filme conta, portanto, dois momentos diferentes da vida desses personagens: a história da militância na década de 1970, dando ênfase para a desarticulação das organizações, as prisões, a tortura etc; e a história que se passa no presente, isto é, as sequelas que ficaram nos militantes e seu envolvimento no plano de vingança dirigido por Miguel.

Então, outro corte e a câmera foca um recipiente com água suja tremulando, num lugar escuro, de uma borracharia na qual se encontram os quatro amigos. Na análise feita por Leme (2011, p.74), essa imagem faz parte de uma “manobra da

construção filmica para engendrar tensão e expectativa em relação à tortura”. Em frente à borracharia os amigos de Miguel tentam dissuadi-lo do seu plano,

Elói: *Miguel, eu tenho o maior respeito, cara, por você ter continuado a lutar pelas coisas em que você acredita. Mas ‘péra’ um pouco, a sua luta de hoje não é aquela. Você tem que tirar isso da cabeça.*

Miguel: *O que que cê sabe da minha cabeça, Elói? Esse filho da puta acabou com a minha vida.*

Paulo: *O Elói tá certo, que que cê tá querendo fazer?*

Miguel: *Merda, vocês não tão entendendo...*

Elói: *Como não, porra? Você arrastou a gente até aqui pra quê? Eu não quero nada com isso...*

Miguel: *Esse cara azarou a vida de muita gente, eu não tô fazendo isso só por mim não...*

Paulo: *Nãã não, por mim você não precisa fazer nada.*

Elói: *Nem por mim.*

Miguel: *E por você, Osvaldo? Sete anos em cana não foram nada pra você? Diz, pô!*

Osvaldo: *Eu não queria que esse cara tivesse vivo, tá? Mas também não me interessa mais essa história. Chega, chega, acabou, chega, tá?*

Miguel: *Não acredito, não acredito! Parece até que vocês esqueceram tudo que aconteceu!*

Paulo: *E pra quê ficar lembrando?!*

Miguel: *Eu lembro daquilo todos os dias, como se fosse hoje!!! E vai ser sempre assim até eu morrer.*

[Osvaldo, nervoso, passa a mão pelo próprio rosto]

Elói: *Ah, Miguel, isso é demais...*

Miguel: *Demais? Quer dizer que acertar as contas com o filho da puta que matou; cegou; aleijou; pendurou todo mundo, é demais?!! .*

Nesse diálogo podemos observar a questão do trauma e do ressentimento como eixo central no filme *Ação Entre Amigos*, o que nos impele a refletir sobre as limitações dos processos de reparação no Brasil e a ausência de politização de modo abrangente na sociedade civil. Como representado no diálogo acima, fica evidente que nesse aspecto de individualização não é dada uma dimensão política para uma questão que é eminentemente política.

É interessante notar a opção do personagem para resolver essa ausência de reparação, quando Miguel pergunta aos companheiros: *Demais? Quer dizer que acertar as contas com o filho da puta que matou, cegou, aleijou, pendurou todo mundo, é demais?!!*.

Esse diálogo travado entre eles, 20 anos após o fim da ditadura civil-militar, revela-se na ausência da dimensão política, importante para pensar que o filme não destoa da realidade. Essa despolitização é real. Muitos sobreviventes não tratam a questão como política, mas como alguma coisa que aconteceu em suas vidas privadas.

Quando os amigos tentam dissuadir Miguel de realizar a sua vingança contra o torturador, os argumentos utilizados por eles defendem o esquecimento e restringem a questão ao âmbito pessoal. Não existe uma problematização, que faça uma mediação entre a questão política coletiva e a experiência individual. Como mostra o filme *Que bom te ver viva*, de Lucia Murat, a questão da tortura aparece de modo a politizar o que está no âmbito individual, observando que cada pessoa que sofreu a tortura tem seus limites para lidar com a situação, porque a própria lógica da tortura tem o papel de individualizar corporalmente cada sujeito torturado.

Ação entre Amigos é também uma memória construída sobre o regime, que mostra que a ditadura diz respeito somente àqueles que participaram ativamente do processo. Vale ressaltar que, quando da produção do filme, nos anos de 1990, as discussões sobre a ditadura eram ainda mais restritas do que são hoje, quando temos, por exemplo, a Comissão da Verdade e várias discussões acerca da Lei de Anistia, além de movimentos como os esculachos³⁴, etc.

Com o fim da discussão, Miguel, desesperado, se agacha ao lado do carro com a cabeça entre as mãos, e ocorre outro corte que leva ao passado, para um ambiente interno, um pequeno apartamento, de uma cena de dois minutos de Miguel e Lúcia transando. Esta sequência relativamente longa é importante para pensar a dimensão mercadológica do filme, porém pode ser pensada também como o momento em que Lúcia é apresentada como companheira de Miguel, problematizando a questão da luta armada. É uma construção que permite que o espectador crie uma empatia com a dor de Miguel em razão da sua perda. Ainda no apartamento, Lúcia revela a Miguel que está grávida. Eles ficam apreensivos. Ela questiona a atuação política da organização da qual fazem parte, eles discutem.

Lúcia: *você já pensou em desistir? Tô falando sério, a gente fica sabendo de amigo nosso que tá desaparecendo, de companheiro que tá caindo, a gente não pode fazer nada Miguel, os putos tão vencendo!*

Miguel: *Lúcia, quando você entrou nisso você sabia que era assim, que é? cê esqueceu que nós assumimos um compromisso?*

Lúcia: *compromisso com quem? Com a História? Com o povo? Ah! Miguel, o povo nem sabe o que agente tá fazendo. Só sai no jornal e na TV o que interessa para a ditadura, pro povo a gente não passa de um bando de terrorista.*

Miguel: *então, lutamos justamente por isso, pra mudar essa bosta dessa situação!*

³⁴São manifestações populares, também conhecidas como escrachos, que reivindicam a apuração dos crimes cometidos durante a ditadura.

Lúcia: *Miguel! acorda! pára pra pensar, é um sacrifício inútil a gente continuar lutando, nós estamos sendo massacrados.*

Miguel: *que que é Lúcia, cê tá fraquejando?*

Lúcia: *Fraquejando é o caralho! só tô sendo racional, esta é uma guerra perdida!*

Miguel: *você quer ter esse filho. É isso?*

Lúcia: *[hesita, abaixa a cabeça, olha pra Miguel] eu só não quero morrer, vai ver chegou a hora de parar pra pensar o que a gente vai fazer.*

Miguel: *eu sei muito bem o que vou fazer Lúcia, vou continuar lutando até o fim. [...].*

Miguel: *[agora num tom de voz mais baixo] Lúcia, às vezes eu também acho que esse sacrifício é inútil, que a gente vai se fudê é só uma questão de tempo, mas aí eu lembro dos companheiros que tão presos, daqueles que dependem da gente, daqueles que morreram e é desse jeito que eu encontro força pra continuar.*

A luta armada, assim como em *Pra Frente Brasil*, é representada do ponto de vista da desarticulação. Mas diferente do primeiro, no qual há consenso entre os militantes de que deveriam seguir a qualquer custo, sem nenhuma problematização da questão, a leitura que se faz aqui é de que se tratava de um sacrifício inútil. É Lúcia quem faz o contraponto, enquanto Miguel tem mais afinidade com os militantes representados em *Pra Frente Brasil*.

No filme de Brant o tom pessimista é muito forte. Além disso, ele trabalha com uma espécie de “futuro antecipatório”. Ou seja, os diálogos acima citados são construídos após os fatos, quando já sabemos da derrota dos grupos. Esse pessimismo também se confirma na representação do presente dos personagens. Aqui é importante situar o momento de produção do filme, ou a relação que estabelece com o quadro social em que foi produzido. Como já afirmamos, a década de 1990 foi marcada pelo “fim das utopias”, no quadro de emergência das chamadas políticas neoliberais e de reestruturação produtiva do capital.

A partir do momento em que Miguel traz à tona o passado e propõe vingar-se de seu algoz, são mostrados os pontos de vista que cada um deles sobre o passado. A ideia de que Correia possa estar vivo traz à tona a memória que cada um deles tem do passado.

Os amigos de Miguel não o abandonam. Paulo procura Miguel para conversar no quarto de hotel, e ao contar um pouco de como foi sua experiência na prisão parece concordar em acompanhar Miguel em seu plano de vingança,

Paulo: *[...] O filho da puta era viciado em tudo que era tipo de jogo [...], era um viciado.*

Miguel: *Por que era, ele ainda está vivo Paulo, você ainda não está convencido?*

Paulo: *A gente pensa que morre uma vez só, né? Esse filho da puta me ensinou que a gente morria todo dia. Quando eu tava lá no “pau”, eu contava até sessenta, depois até sessenta de novo pra num perder a noção do tempo que eu tava lá [...] levava a gente pra cela e a gente ficava lá, esperando, até o dia seguinte pra ir no “pau” outra vez.*

Miguel: *Eu só tenho a minha raiva, se eu desistir dela agora, não vai sobrar nada.*

Este diálogo serve também para justificar o ato de vingança que será executado mais adiante. Osvaldo e Elói também aceitam seguir as pistas de Miguel, mas com o intuito de esclarecer o engano e depois irem pescar, conforme haviam originalmente combinado. Miguel precisava confirmar que os restos mortais da esposa de Correia haviam sido transferidos para a cidade onde ele provavelmente estaria vivendo com nova identidade. Para isso eles vão ao cemitério. O trajeto é mostrado em câmera aérea, com tomadas panorâmicas da cidade. Sobre a possibilidade de Correia estar vivo. Osvaldo traz um ar de dúvida, mas Elói é relutante: *Esse cara tá morto Osvaldo, é delírio do Miguel. Que saco!*. A câmera fecha em *close-up* em Elói e há um corte; inicia-se uma nova sequência, um encontro entre Elói, em seu tempo de militância, com o seu pai, dentro de um ônibus.

Pai: *Você já pensou no que eu disse? Amanhã mesmo você está fora do Brasil, aí é só esperar as coisas esfriarem.*

Elói: *Pai, eu não vou abandonar meus companheiros, pai, você ainda não percebeu que isso pra mim é coisa séria?*

Pai: *Os comunistas enfiaram bosta na cabeça do meu filho!*

Elói: *A gente tá fazendo a revolução, pai!*

Pai: *Olha aqui, Elói. Toda vez que eu vejo o jornal, vejo essa garotada morrendo à toa; pra que isso, meu filho? Larga dessa merda!*

Elói: *Não adianta, pai, você não vai conseguir entender. [...] eu não vô sair daqui, pai, não adianta insistir. Eu entrei sério nessa luta, cê vai ver. Quando essa merda toda acabar, eu volto, vô ver você, a mamãe, a gente vai tá num país melhor.*

Pai: *Tua mãe não dorme mais à noite, você não pensa nela? Ela não aguenta mais ficar sem notícia sua, Elói! Olha aqui, toda vez que eu ligo a televisão eu fico nervoso. Eu fico nervoso porque eu tô esperando a hora que eu vejo um acontecimento ruim com você.*

Elói: *Escuta, pai, essa foi a última vez que eu concordei em te encontrar, tá ficando muito perigoso, você tá correndo perigo, a gente não vai mais ficar se encontrando. Eu sou um guerrilheiro.*

Esta cena traz outra lembrança de Elói do passado, na qual mostra a relação tensa com o pai. E prepara o espectador para refletir sobre a delação de Elói, que será revelada por Correia no desfecho do filme.

Ao observar o diálogo acima, concordamos com Leme (2011, p.73), sobre o fato de os militantes serem representados como “ingênuos” e a relação com a luta estar associada a um sentimento de obsessão, imaturidade ou inconsequência. Esses aspectos ficam evidentes no diálogo estabelecido entre o personagem Elói e seu pai. O pai, a geração mais velha, representa a figura ponderada que tenta conter os impulsos do filho, ou da juventude, e não se constrói um diálogo de cunho político, o que nos parece verossímil. Há, ainda, uma ideia de que se tratava de algo que dizia respeito estritamente à juventude, associada à suposta inerente rebeldia, do mesmo modo como mostra o filme *Pra Frente Brasil*, como observamos no diálogo entre Miguel e sua namorada Mariana.

Pellegrini (2008) ao analisar o filme *O que é isso companheiro?* chama a atenção também para essa ideia de uma figura sensata que está além dos militantes, no caso, o personagem do embaixador Charles B. Elbrick. Trata-se, portanto, de uma leitura que persiste ao longo das décadas quando o cinema representa a ditadura civil-militar.

Embora os militantes fossem jovens, como já afirmamos, esse tipo de visão contribui para pensar que a luta era movida pelos impulsos dos jovens e que todos os envolvidos estavam fora do seu estado de razão ou, ao menos, distantes da maturidade que advém com a experiência. Essa representação estereotipada, não só da militância, mas também da juventude, desqualifica os militantes e ignora o fato de que a luta armada foi uma aposta política, embora isso não a exima, obviamente, de críticas. Do ponto de vista da memória, é interessante notar que a representação feita neste filme tem correspondente no real. Mas esse tipo de reprodução dá ênfase a essa memória que já está no senso comum.

Voltando ao filme em questão, Miguel, por fim, consegue confirmar a sua pista. E reitera de modo incisivo que vai caçar Correia. Eles saem do cemitério, começa a tocar uma música agitada afirmando o clima de ação.

Tem início uma nova sequência. Numa cela escura se escutam passos, dois homens arrastam um corpo nu, jogam-no no chão em posição fetal, escuta-se um gemido e a câmera alta vai se aproximando, fechando no corpo, girando em espiral como nas primeiras cenas do pesadelo de Osvaldo. Logo se escuta a voz de outro homem, que já se encontrava na cela: era Paulo. Ele fala com Osvaldo, que gemia e gritava: *eu não falei cara, cara... eu não falei o que os caras queriam; eu não falei porra!* Ele quase desmaia. Paulo tenta reanimá-lo, colocando-o sentado. Nesta cena,

além de mostrar a tortura, essa lembrança de Osvaldo na prisão com Paulo faz parte da construção do clima de suspense e de investigação na narrativa. É outra pista que o realizador nos oferece sobre a questão da delação, que vai se desenrolar no desfecho da trama.

Toda a narrativa do passado é construída a partir da memória dos ex-militantes e as lembranças de suas experiências que emergem de modo atemporal. O filme não mostra a dimensão traumática da experiência apenas no conteúdo, mas na própria forma como a narrativa é construída, que é análoga à própria definição do trauma, tal como vimos no segundo capítulo. Não há uma narrativa linear do passado. São fragmentos da memória que os personagens têm do passado que vêm através de *flashbacks*, e insere o passado no presente, o que configura a permanência desse passado na vida dos personagens.

Ao investigarem o paradeiro de Correia, os quatro amigos são levados para uma fazenda onde estava acontecendo uma rinha de galo. Na rinha, escutam-se muitos gritos dos apostadores. A câmera percorre todo o local, o movimento dá um tom investigativo, como se estivesse tentando focar em algo, mas passa por todos e foca no rosto dos quatro amigos aos poucos. Eles parecem ansiosos, a música reitera o clima de suspense, com uma batida forte. De repente, a música se intensifica, anunciando a situação mais tensa que vem a seguir. E, de perfil, a câmera enquadra um homem idoso, que chega de chapéu branco. A câmera volta a fechar no rosto de Miguel, que é o primeiro a reconhecer seu algoz.

A câmera fecha em plano americano³⁵, Correia está com um galo na mão e conversa sorridente com um dos homens que parece ser um dos organizadores da disputa. A câmera fecha em *close* em Miguel, depois em Paulo, que fica observando como se quisesse confirmar o que estava vendo, e a câmera volta pra Correia, retornando, em seguida, em *close*, para Miguel e depois em Paulo. São movimentos rápidos que permitem a construção de um clima tenso e frenético, com o intuito de transmitir o estado emocional dos personagens.

A música aumenta, e a câmera fecha no rosto de Osvaldo, que se encontra ao lado de Elói. Osvaldo vê Correia próximo ao ringue, ele segura o galo, aproximando-o do seu rosto e fala com ele. Osvaldo sai andando, a câmera fecha em *close-up* sobre ele e a música se intensifica. Aparecem as mesmas imagens do seu pesadelo, mas agora de

³⁵Trata-se de um enquadramento que realiza um corte na altura dos joelhos ou coxa da personagem (LIMA, 2011, p.109).

maneira superposta as das duas pessoas torturadas e as do helicóptero no mar, desta vez intercalada com as pessoas presentes na rinha. A presença de Correia suscitou esse pensamento associativo em Osvaldo. A montagem usada para retratar as lembranças de Osvaldo mostra a ligação entre as diferentes temporalidades, sobre as quais a narrativa se dá. Isto transmite para o espectador toda a perturbação do personagem. Osvaldo continua andando, como se estivesse entorpecido pelo turbilhão de sentimentos. A câmera volta pra Miguel e Paulo juntos. E, por último para Elói, que se encontra ao lado do homem que os levou até a fazenda.

A câmera foca em Correia, torcendo animadamente perto dos galos. Elói finalmente o percebe, a música outra vez reitera o clima de tensão, aumentando ainda mais. Elói olha para Miguel, a câmera fecha no rosto, ora de um, ora de outro. Elói se dirige ao bar e se junta a Paulo e Osvaldo, que estão bebendo nervosos.

A câmera fecha na briga de galos, alternando ora nos galos, ora em Correia, que torce, mas agora, assumindo um tom agressivo. Miguel o observa, a câmera fecha em Correia e depois em Miguel. Correia o olha e Miguel abaixa a cabeça como se quisesse disfarçar. Há um corte. A câmera faz *close-up* em Miguel jovem, de cabeça baixa, na sala de tortura. Seu rosto está muito machucado, sujo de sangue, um dos olhos inchado e roxo, com sinais de que apanhou muito. Escuta-se a voz tranquila de Correia: *não adianta bancar o herói.*

A câmera assume o ponto de vista de Miguel, a imagem de Correia aparece embaçada, com dois outros torturadores ao seu lado é filmada em *contra-plongée*, o que dá ênfase nos subjugo de Miguel. Essa imagem embaçada mostra o quanto Miguel estava machucado. Sem mudar o tom de voz, Correia diz: *É melhor colaborar, assim escapa de apanhar mais.* Eles discutem. Miguel em nenhum momento se submete, tomado por dor e ódio. Ele enfrenta Correia: *vai tomar no cu, assassino!*. A câmera foca o rosto de Miguel e Correia fala sobre Lúcia: *E aquela menina que estavam como vocês no assalto? Durona ela, hein?*. O rosto de Miguel mostra dor e desespero. Correia continua: *não quis falar de jeito nenhum. Ainda quis se safar dizendo que estava grávida.* Miguel contesta: *É verdade! É verdade, seu filho da puta!* O desespero e a impotência de Miguel transmitem ao espectador uma angústia terrível. Correia responde: *Estávamos numa guerra. Por que vocês não pensaram nisso antes?* Além da tortura física que Miguel estava sofrendo, ao oferecer alguns detalhes da tortura sofrida por Lúcia, Correia emprega também a tortura psicológica.



Assim como em *Pra Frente Brasil*, as companheiras dos personagens são representadas sendo usadas para o emprego deste tipo de tortura. É importante observar que este é o único momento do filme em que a cena de tortura aparece de modo mais explícito. O realizador de *Ação Entre Amigos* privilegia mostrar o efeito da tortura na vida dos personagens e não o ato em si. No filme, a câmera toma distância quando mostra a tortura. Isso marca uma diferença importante com relação ao *Pra Frente Brasil* e a maioria dos filmes que abordam o tema da tortura durante a ditadura civil-militar, que, conforme já salientamos, mostram cenas explícitas.

Terminada a rinha, eles seguem Correia até o sítio em que está morando, e em frente à casa de Correia encontram-se num impasse sobre o que poderiam ou não fazer,

Paulo: *o filho da puta tá vivendo numa boa, viu?*

Miguel: *Mas é por pouco tempo, ele vai ver só*

Paulo: *O que que você pretende fazer hein, Miguel?*

Miguel: *Matar ele.*

Osvaldo: *mas que loucura é essa, Miguel? Prá que essa coisa agora, depois de tanto tempo, porra?*

Miguel: *Osvaldo, que que tá acontecendo, hein? Tá com medo? Tô te estranhando, hein?!*

Osvaldo: *[aos gritos] Pra mim acabou, Miguel, tá me entendendo? acabou! E pro Correia também. Esse cara foi anistiado.*

Miguel: *[também aos gritos] anistiado o caralho!*

Osvaldo: *e nós também fomos.*

Miguel: *eu não anistiei o Correia e vou mostrar isso a ele.[...] O que eu tô fazendo não tem nada a ver com política, nada! É uma questão minha, uma vingança pessoal, minha![...].*

Esse diálogo representa o conflito que permeia a memória acerca da eficiência da anistia enquanto um processo de reparação. Este é o momento em que fica mais evidente a questão da ineficiência da Lei de Anistia. Do ponto de vista dos personagens, aparece a dualidade sobre essa questão. Dualidade presente na nossa sociedade. Há aqueles que acreditam que a questão se encerra com a anistia e outros discordam.

Como sabemos, houve diversas tentativas de derrubar a Lei de Anistia, no entanto, a correlação de forças políticas não permitiu que a mesma fosse revogada. O filme, porém, indica a reparação como uma questão de ordem privada, como vimos.

Jeanne Marie Gagnebin (2010, p.183) questiona a própria ideia de anistia e afirma a sua ineficácia como meio de reparação e reconciliação:

Podemos, então, tentar resumir por que a anistia não pode acarretar nem reconciliação, forçada ou não, nem perdão, nem mesmo esquecimento, como tantos intérpretes da Lei de Anistia (não por acaso, a maioria dos militares dela se beneficiam!) o afirmam.

A Lei de Anistia é um dos instrumentos que mostra o controle que o Estado exerce sobre a memória que se construiu sobre a ditadura civil-militar, pois tenta ocultar os crimes cometidos pelos militares, hoje considerados de lesa humanidade. Nesse sentido, a Lei de Anistia, não só impediu que outros aspectos desse passado não fossem revelados, como também a existência de um processo de reparação e superação do autoritarismo. Por consequência, impede também a superação do trauma, tanto social quanto individual, sendo este último aspecto representado no filme em questão.

3.4.2- O acerto de contas com o passado

Como vimos no diálogo acima, Osvaldo desiste do plano de Miguel. Eles fecham a conta no hotel e nesse momento Miguel tira da carteira uma foto de Lúcia. É a última imagem de Lúcia no filme, que serve para mostrar o motivo que justifica a ação que sucederá. Os quatro seguem para a rodoviária, onde deixam Osvaldo. Juntamente com Paulo e Elói, Miguel surpreende Correia na estrada a caminho de seu sítio. Num primeiro momento, Correia parece ignorar o motivo pelo qual está sendo raptado. Dentro do carro, Miguel está com um revólver na cabeça de Correia, que reclama: *Mas o que é isso? Vocês estão loucos? Isso que vocês estão fazendo é um absurdo!* Miguel, juntamente com Elói e Paulo, empurra-o para entre as árvores de eucaliptos que margeiam a estrada, e diz a que veio: *Pronto, Correia! Chegou a hora da gente acertar as nossas contas.*

Nessa cena tensa, para a qual o espectador foi preparado no transcórre da narrativa, momentos antes do desfecho do filme, é retomado o tema da tortura. Miguel revela como Lúcia havia morrido e a tortura que ele viveu com seus companheiros. A justificativa estava dada. Cria-se, então, uma expectativa sobre a realização do ato de

Miguel. O clima é de muita tensão. Miguel está movido pelo ódio e não titubeia em nenhum momento sobre o que dever ser feito. Correia insiste em negar sua verdadeira identidade. Miguel dá um tiro na perna dele. Correia grita e cai no chão: *filho da puta!*. Miguel o inquirir: *tá lembrado agora?*. Correia: *aquilo foi uma guerra e vocês perderam!* Miguel tomado pelo ódio: *você perdeu, seu torturador de merda.* A câmera enquadra Paulo em primeiro plano, ele está nervoso e quer evitar a morte do seu algoz. Todos estão nervosos. A música parece querer acompanhar o ritmo da respiração ofegante dos personagens. São construções típicas do gênero *thriller* que mobilizam as emoções do espectador para o confronto final.

Miguel diz: *tô cobrando minha dívida.* Correia: *a sua dívida não é só comigo, não. Como é que você acha que eu tava te esperando na porta daquele banco, hein?.* De imediato a câmera enfoca Elói. Volta para Correia, que diz: *você nunca pensou nisso, não: Um de vocês me deu todo o serviço. É, tinha gente trabalhando dos dois lados.* Miguel não quer acreditar.

A situação mostra Correia subjugado com um tiro na perna e desarmado. E isso fica explícito posto que Correia é enquadrado em *plongée*. E Miguel de pé com a arma em punho. Uma inversão interessante colocado pelo realizador se comparada à cena em que Miguel aparece no cárcere sob tortura.



Apesar disso, Correia tem o domínio psicológico da situação e insiste: *Você não vai acreditar, é? Vocês chegaram com uma hora de atraso, não foi assim?.* Paulo: *é verdade, Miguel, a gente atrasou, a gente quase desistiu!.* Miguel interroga Correia com a arma em seu rosto: *quem foi que entregou?* Correia com ódio responde: *isso você vai ter que descobrir, você não é bom nisso? Não me achou aqui?.* O rosto de Elói mostra tensão, enquadrado de frente para os dois. Miguel: *quem foi o traidor, porra?.* Correia o insulta: *terrorista....* Miguel mata Correia com um tiro na cabeça. Mas isso não tranquiliza sua fúria. Ao contrário, ele quer saber que foi o delator. Então, Miguel aponta a arma para Paulo: *foi você, Paulo?* Depois para Elói, que tenta acalmá-lo: *Você entrou no jogo desse velho, pára com isso Miguel!!!.* Miguel imediatamente se

convence de que foi Osvaldo, devido ao fato de ele não estar presente naquele momento. São inúteis as tentativas de Paulo e Elói para contê-lo. Escuta-se um som de sirene ao fundo. Miguel sobe correndo em direção à estrada. Paulo e Elói o seguem. Há um corte e inicia uma sequência com o carro de Miguel sendo seguido em alta velocidade pelo carro de Correia, conduzido por Paulo, em companhia de Elói. Esta é mais uma das cenas de ação do filme. Como bom *thriller*, conta com uma última cena de ação intensa. O tom é de perseguição, com Paulo tentando alcançar Miguel, a fim de impedi-lo de cometer uma desgraça.

A câmera foca Elói e Paulo, este último indignado com o fato de Miguel acreditar que Osvaldo possa ser um traidor. Elói defende Osvaldo. E um *flashback* revela a verdade, mostrando um encontro entre Correia e Elói ainda jovem. Correia havia sequestrado seu pai, pressionando-o para delatar seus companheiros. Paulo então discute com Elói, cobrando-lhe o fato de não ter contado aos companheiros. O trauma de Elói, diferente dos outros, estava relacionado com a culpa que sentia pela delação que cometera. Eles sofrem um acidente, caem à margem da estrada. Paulo desmaia, parece estar morto. Elói desesperado conduz o outro carro envolvido no acidente para tentar salvar Osvaldo. Uma tomada mostra Miguel em alta velocidade. A música é agitada e reitera o clima de ação.

Elói chega, olha o corpo de Osvaldo no chão com a câmera assumindo seu ponto de vista e visualiza a rodoviária. Miguel é enquadrado em primeiro plano. Ele está sendo levado preso. Elói aproxima-se do corpo de Osvaldo e olha para Miguel. A câmera enquadra Elói em plano americano e aos poucos vai fechando em seu rosto. Em *close-up*, o rosto de Elói sangra. A música não muda. Elói chora, os lábios trêmulos, tomado por culpa e desespero. Assim termina o filme, de modo trágico, evidenciando que tudo foi em vão.



Em *Ação entre Amigos*, a representação dos militantes, tanto na década de 1970, como depois de passados 20 anos, traz aspectos que revelam que se construiu uma memória que reitera a ideia de que a luta política, particularmente armada, não valeu a pena. Inscreve-se numa perspectiva pessimista sobre a qual escreveu Jacob Gorender (2010, p.289), em seu livro *Combate nas trevas*. Para ele, “o tema da revolução permanece em foco, porém num diapasão cético e pessimista”.

Ação Entre Amigos, assim como a maioria dos filmes sobre ditadura, tematiza a luta armada sob o ponto de vista da sua desarticulação e não dá conta das orientações políticas dos militantes. As organizações políticas das quais os personagens participam poucas vezes são nomeadas e tampouco vêm à tona as discussões políticas que atravessaram aquele momento. No caso de *Ação entre amigos*, ainda há ideia de que a militância era algo típico da juventude, tal como vimos em *Pra Frente Brasil!*mas, neste caso, está impressa no olhar que os próprios personagens, ex-militantes, têm sobre seu passado, e que revelam um olhar contemporâneo sobre o passado, olhar dos criadores do filme, cético sobre a validade de tudo o que aconteceu e, sobretudo, da resistência ao regime.

No filme de Brant, as representações, tanto sobre a luta, como sobre a figura do militante, impelem-nos a ressaltar a importância da elaboração do passado da história do país, daqueles que fizeram parte daquele processo e sobre quais memórias construíram sobre si e sobre os seus pares.

Ação Entre Amigos representa os militantes de distinta maneira. É uma narrativa que lida com dois momentos históricos diferentes, quando dos acontecimentos dos fatos e com o que se seguiu a eles. A primeira, quando a narrativa reconstrói o período da ditadura por meio da memória dos personagens, a figura do militante é atribuída à imaturidade, à inconseqüência, etc. Nesse aspecto, aproxima-se da perspectiva dos não-militantes com relação aos militantes nos anos de 1970 na reconstrução feita no filme *Pra Frente Brasil*. Para além dessa memória comum, que se construiu acerca dos militantes em ambos os filmes, *Ação Entre Amigos* representa outra dimensão, a memória que os militantes constroem de si próprios. No filme, como mostra o diálogo em que os companheiros de Miguel tentam dissuadi-lo, prevalece a ideia de que tudo foi em vão, de que não valeu a pena e, sendo assim, é melhor o esquecimento.

O filme de Brant ajuda-nos a pensar questões fundamentais para discutir a memória da ditadura. De fato, os personagens eram jovens. Então, juntava-se a

inexperiência da vida com a inexperiência política. O diálogo entre pai e filho, destacado no texto acima, nos parece completamente verossímil.

Alguns aspectos do filme, como as afirmações do personagem Miguel e sua vingança, levam a crer que a questão da memória da ditadura é uma questão pessoal, não política. Porém é possível entender que o enredo termina apontando que essa memória ficou como um assunto de foro pessoal, privado, dos que participaram diretamente. O próprio título do filme, "Ação entre amigos", parece querer provocar uma desfamiliarização. A ditadura não é uma questão política, é uma simples "ação entre amigos".

Deste modo, o filme *Ação entre Amigos* é um importante "lugar de memória", pois assim como nossas questões acerca do passado ditatorial não foram resolvidas, o enredo tampouco apresenta solução. Beto Brant resolve no enredo através da tragédia o que não se resolveu na sociedade. A partir dos elementos apontados até agora nas análises dos filmes, procuraremos agora tecer pontos de aproximação e distanciamento entre eles.

3.4.3. "Ação Brasil" ou "Pra Frente, amigos": alguns distanciamentos e aproximações

A partir dos pontos acima relacionados, podemos afirmar que *Pra Frente Brasil!* tem como propósito denunciar, contar como funcionava a repressão durante a ditadura civil militar. Foi um filme feito no processo de "abertura" e isso permitiu que seu realizador colocasse o tema de forma mais explícita. Porém, não podemos deixar de considerar que ainda havia alguns limites impostos pela censura e pela forma que tem, como base, a receita dos filmes policiais hollywoodianos. Provavelmente, em razão dessa escolha estética, resultou a representação estereotipada dos militantes e da luta armada, além da ausência da complexidade de forças atuantes no momento em que o filme buscou representar.

Pra Frente Brasil trata a ditadura civil-militar do ponto de vista mais genérico, de modo que os temas tratados, como a tortura, a censura, desaparecimento, o aparato repressivo, etc. são questões comuns a outras sociedades latino-americanas que passaram por ditaduras.

Sobre o filme *Ação Entre Amigos*, a escolha estética adotada também teve o propósito de atrair o público. Como vimos, as longas cenas de sexo e no clima de

aventura ao estilo do *thriller* policial americano indicam alguns dos limites da obra. No entanto, apesar dele mesmo, cumpre uma função política importante, pois permite pensar o tratamento dado a questão da ditadura civil-militar pelos governos civis.

Este filme, apesar de possuir eixos temáticos comuns aos de *Pra Frente Brasil*, como ficou claro na análise acima, foca nas questões mais específicas do Brasil, isto é, nas ineficiências do processo de reparação. Como exemplo, a questão da anistia, ou como já afirmamos no segundo capítulo, o atraso do Brasil em relação aos outros países quando se trata de reparar os crimes cometidos pelo Estado durante a última ditadura militar, tais como os julgamentos feitos na Argentina e no Chile, por exemplo.

Como já afirmamos, *Pra Frente Brasil* foi produzido durante a ditadura já sob sua crise orgânica. Nesse, observamos que os personagens constroem um sentimento de solidariedade entre eles, uma vez que a ditadura aparece como o inimigo comum, enquanto em *Ação Entre Amigos* há uma crescente divergência entre os quatro amigos que fragiliza as relações de amizade e de confiança, culminando no assassinato de Osvaldo cometido por Miguel, além da (suposta) morte de Paulo no acidente.

Em ambos os filmes, aparecem ações dos personagens situadas no âmbito pessoal. O personagem Miguel, de *Pra Frente Brasil!* entra em confronto direto com a repressão porque seu irmão foi morto. Da mesma maneira, o personagem também chamado Miguel de *Ação entre Amigos* estabelece uma relação com a ditadura civil militar de ordem privada, posto que ele planeja e executa a vingança contra o homem que o torturou, considerando a morte de sua namorada e sua tortura como uma questão pessoal.

Do mesmo modo, o personagem Miguel de *Pra Frente Brasil!* se envolve com a luta armada motivado pela vingança. Não há na perspectiva desse personagem a necessidade de transformação do mundo pela via da luta armada, como demonstramos através dos diálogos que ele estabelece com sua namorada Mariana. Miguel tem como objetivo encontrar o corpo do seu irmão e vingar a sua morte.

Esses elementos evidenciam a aproximação de ambos os filmes ao modelo do policial hollywoodiano, no qual os protagonistas fazem justiça pelas próprias mãos. Outros aspectos que denotam isso são que, em ambos os filmes, há um mistério a ser resolvido e o clima de perseguição se faz presente. Também em ambos os filmes há uma inversão entre perseguido e perseguidor: no caso de *Pra Frente Brasil*, num primeiro momento, os perseguidos são os militantes que, em seguida, saem a procura dos torturadores. Há também o justiciamento do empresário Geraldo Braulen e o embate

entre Miguel e os militantes contra os torturadores. Em *Ação Entre Amigos* são os militantes que perseguem o torturador. Ambas as produções não escapam à ordem mercadológica devido aos aspectos estéticos já mencionados anteriormente. Isso certamente resultou em filmes nos quais foram privilegiados alguns estereótipos.

Apesar da inversão colocada em *Ação Entre Amigos*, o fato de aqueles que foram perseguidos passarem a perseguir, a forma como isso se dá é problemática, uma vez que a saída encontrada fica restrita ao plano individual. Em *Ação Entre Amigos*, o personagem Miguel é marcado pelo ressentimento, tal como definimos no segundo capítulo. Ele quer um ajuste de contas com o passado, fato que para maioria dos seus companheiros incomoda de maneira diferente, o que gera um conflito. Osvaldo e Paulo, apesar da tortura sofrida, não querem se envolver e decidem pelo esquecimento. Já o desejo de Elói em ver o passado “enterrado” reside na sua culpa por ter entregado o grupo. Miguel, por sua vez, está obcecado em realizar a vingança que, como ele mesmo ressaltou, é pessoal. Isto é corroborado pelo caminho que optou percorrer para acertar as contas com o passado, fazendo com que perdessem qualquer possibilidade de superar seus traumas. Ao contrário, essa volta a passado se deu de modo destrutivo e eles terminam por pagar com suas vidas.

Outro tema que aproxima as duas obras é a tortura. É importante considerar que *Pra Frente Brasil!* foi produzido no ano de 1980, logo após a promulgação da Lei de Anistia. Naquele momento, ainda não estava em discussão a abertura dos arquivos das forças armadas, tampouco haviam sido organizados arquivos públicos com documentos encontrados. Aquele momento histórico, como vimos, implicou na forma como a ditadura civil militar foi abordada. Observamos que a opção do realizador do filme foi denunciar o que havia acontecido. Assim, em *Pra Frente Brasil*, a intenção é mostrar como os militares agiam, como se relacionavam com a sociedade civil e quais eram os instrumentos para isso. Como vimos, são representados os vários instrumentos do regime, quais sejam, a censura, a autocensura, a passividade presente na sociedade e o pacto de setores da burguesia com o regime através do financiamento da repressão, da tortura e para a desarticulação das guerrilhas.

Já no filme de Brant, a tortura aparece, mas de uma perspectiva daqueles que viveram a ditadura. Assim, o filme trata dos efeitos das práticas do regime. Mostra o trauma daqueles que foram torturados. Diferente de *Pra frente Brasil!*, em *Ação Entre Amigos* a tortura aparece de maneira explícita somente em algumas cenas e com

recursos estéticos diferenciados, como a filmagem feita em reversível e em negativo, o enquadramento distanciado, etc.

Vale a pena mencionar o papel do futebol no filme *Pra Frente Brasil!*. É um elemento fundamental para mostrar a sociedade cindida. Durante o filme, ficou evidente que coexistiam a repressão de um lado e do outro os festejos da copa. É bom ressaltar que a vitória da seleção brasileira na década de 1970, que deu ao Brasil o título de tricampeão mundial, cumpre um papel importante para reafirmar a ideia de um Brasil vencedor, reforçando o nacionalismo burguês, conservador e autoritário. A copa levou multidões a entoar o hino e os lemas nacionais impostos pela ditadura civil-militar. Desta maneira, foi apropriada pelos militares para corroborar a ideia de que sob a ditadura civil-militar o Brasil era um país vitorioso.

Como analisamos, o filme mostra o futebol como um fator que mantém grande parte da sociedade longe de reflexões sobre o que estava acontecendo no país. Fica evidente o isolamento das organizações que lutavam contra o regime do conjunto da população. Deste modo, podemos refletir sobre outros instrumentos utilizados pelo regime militar. Não se trata somente da violência por meio da censura e da tortura. O entretenimento cumpre uma função importante para a manutenção do regime. Como mostramos no primeiro capítulo, a consolidação da indústria cultural se deu durante a ditadura militar. No que se refere ao cinema, a criação da Embrafilme fez parte de um forte investimento em cultura empreendido pela ditadura civil-militar, mas que, contraditoriamente, como é próprio do sistema capitalista, financiou um filme como *Pra Frente Brasil!*.

Outro aspecto que diferencia os filmes em questão é que *Ação Entre Amigos* parte de algo findo, daquilo que sobrou da ditadura, isto é, das sequelas deixadas pela violência praticada pelo Estado. Já *Pra Frente Brasil!* trata do processo em curso, o presente da ditadura, da repressão e da resistência das organizações políticas de esquerda.

Esses são, portanto, os aspectos mais evidentes que pudemos analisar e interpretar com relação ao nosso objetivo central.

Considerações finais

A proposta deste trabalho foi compreender quais são os elementos que interferem na construção da memória da ditadura civil-militar. Os dois filmes escolhidos permitiram uma reflexão de como esse passado foi entendido em diferentes momentos, primeiro, 1982, ano de produção de *Pra Frente Brasil!*, segundo, 1998, quando Brant filmou *Ação Entre Amigos*. Buscamos, assim, estabelecer um diálogo entre ambas as temporalidades e entre elas e o período atual.

Mas além do momento histórico no qual as obras foram produzidas, também consideramos as escolhas de seus realizadores, a partir das condições e das possibilidades objetivas e subjetivas de que dispunham.

Na primeira parte do trabalho situamos o cinema como resultado das relações que se constituem no âmbito da indústria cultural. Deste modo, chamamos a atenção para as possíveis formas de apropriação política da técnica cinematográfica.

Já na segunda parte, buscamos refletir sobre a importância da memória enquanto um fio condutor indispensável para a superação do autoritarismo presente, mas que também tem raízes no recente passado ditatorial. Nesse momento da pesquisa, identificamos as limitações da nossa democracia em possibilitar a reparação política aos que sofreram durante a ditadura. Para isso, observamos as complexas disputas da memória sobre a ditadura civil-militar. Essas disputas perpassaram o contexto de produção dos filmes, como mostramos, e atualmente encontra-se no momento polêmico em que atua a Comissão Nacional da Verdade.

De modo mais específico, utilizamos os conceitos de trauma e ressentimento para compreender as implicações da não superação desse passado, e de como esses processos político-subjetivos aparecem no filme *Ação Entre Amigos*.

Buscamos compreender e refletir, ainda, sobre a memória que *Pra Frente Brasil!* e *Ação Entre Amigos* produziram sobre o passado, e o que nos dizem sobre o momento presente. A partir das reflexões teóricas realizadas no primeiro e no segundo capítulos e das análises das obras fílmicas, pudemos chegar a algumas considerações sobre as possibilidades críticas e os limites desses filmes.

Como demonstramos, o enfoque dado à tortura é um dos aspectos que permanece na representação da ditadura civil-militar brasileira, embora tenha se passado

quase duas décadas entre a realização dos filmes, embora, possamos observar tal representação de modo diferente em *Pra Frente Brasil!* e *Ação Entre Amigos*. Essa repetição da fórmula, porém, pode estar imbricada no que seria mais aceito no mercado cinematográfico. Mas, cabe-nos problematizar que isso pode estar relacionado também com o tratamento dado à questão da ditadura civil-militar durante os governos democráticos, questão sobre a qual nossa pesquisa buscou refletir.

É interessante notar que a representação da ditadura construída em *Pra Frente Brasil!*, assim como em *Ação Entre Amigos*, trata das formas de resistência da guerrilha urbana, vinculada à classe média e ao movimento estudantil. Outros estudos já haviam mostrado esse aspecto da narrativa cinematográfica brasileira que versa sobre a ditadura civil-militar. Segundo o inventário feito por Leme (2010) são poucos os filmes que, por exemplo, trazem o movimento operário à cena, como no filme *Eles não usam Black Tie*, ou, então, o movimento camponês, como apresentado em *Cabra Marcado Para Morrer*. Notamos que a memória das lutas dos operários e dos camponeses está ausente na cinematografia brasileira, sobretudo, no gênero ficção, assim como a repressão sofrida pelos povos indígenas, que sequer foi mencionada no cinema de gênero de ficção até o presente momento.

A memória trazida pelos dois filmes que analisamos reporta o tema através de um tipo de narrativa que faz coro com a literatura produzida sobre a ditadura civil-militar, que tem majoritariamente como foco a guerrilha urbana formada por uma categoria de militantes provinda, sobretudo, do meio estudantil. Por isso, podemos afirmar que a memória trazida em ambos os filmes é uma memória hegemônica, mesmo no campo da esquerda política.

As respostas a isso, como foi demonstrado ao longo desse trabalho, encontram-se entre meandros complexos que tentamos percorrer na busca por algumas pistas. Em primeiro lugar, devemos pensar sobre a classe social que, predominantemente, produz cinema no Brasil. Como afirmamos, os filmes analisados mostram o ponto de vista de uma fração de classe social específica, a classe média. Isso pode explicar o foco das narrativas nas guerrilhas urbanas com militantes provindos do meio estudantil e da classe média.

Em segundo lugar, pensamos na relação com o mercado. São filmes que se inserem na lógica da indústria cultural e seus elementos buscam se aproximar de uma linguagem mercadológica. Como exemplo, citemos a fórmula adotada em ambos os filmes por uma narrativa que incorpora a linguagem típica do cinema policial

hollywoodiano, o que indica a necessidade dos realizadores de cair no gosto do público e garantir seu espaço no mercado. Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar, por exemplo, o grande público que se formou no começo dos anos 1980, que consumia as produções literárias e cinematográficas que tinham como tema a ditadura civil-militar.

Um dos fatores importante é a memória que o filme *Ação Entre Amigos* traz. Neste, os militantes são representados como vítimas. Assim, como foi vítima o personagem Jofre do filme *Pra Frente Brasil*. No entanto, não notamos distinção na representação do “apolítico” Jofre daqueles que se tornaram vítimas no contexto de luta, como os personagens de *Ação Entre Amigos*. Isto porque o filme de Brant construiu de modo estereotipado tanto o militante, quanto a luta armada. Não há nos filmes espaço para o projeto político pelo qual lutavam os militantes.

Desse caráter estereotipado está imbuída a narrativa que o cinema comercial difunde. É um tipo de caracterização de personagens que ganha mais espaço na indústria cultural. Mas para além da questão comercial, também devemos considerar que essa memória pode ser resultado das discontinuidades dos projetos revolucionários e também da ausência de autocrítica na própria esquerda, conforme já afirmou Gorender (2010). Com isso, construiu-se uma memória na qual não há lugar para a (auto)crítica que evidencia as contradições das lutas feitas naquele momento histórico – o que também se reproduz no presente.

Nosso trabalho apontou outra explicação que condiciona a formação dessa memória que os filmes trazem, qual seja, o tratamento dado à questão da ditadura no Brasil. Como discutimos no segundo capítulo, foram e ainda são muitos os entraves para tornar público os acontecimentos e para a criação de outros mecanismos de superação da violência do Estado e de suas consequências.

Os institutos políticos criados na democracia não foram capazes de criar mecanismos de superação. Isso não se deu no âmbito do Estado ampliado, quer dizer, da sociedade política e sociedade civil. Na nossa pesquisa, isso pode ser observado nos filmes na forma como foram trazidas a representação e a memória da ditadura civil-militar, pois como afirmamos, o cinema, resultado das relações sociais, também expressa suas contradições.

Procuramos mostrar neste trabalho a importância da memória que o cinema produz sobre ditadura civil-militar, embora permeada pelas contradições que levantamos acima e ainda que marcada por seus limites, e sendo os filmes formatados numa linguagem que se adequa ao mercado. E, mesmo com todos os limites indicados,

consideramos esses filmes fundamentais, pois rompem com o silêncio desejado pelas classes dominantes e pelos que estão a elas associados.

Nossa tarefa, assim como defendeu Benjamin, é recolher os cacos da história e buscar um processo de entendimento da história para, a partir de então, encontrar, quem sabe, uma possibilidade de emancipação. Neste trabalho, “recolher os cacos” significa compreender a representação e a memória trazidas pelos filmes nas suas contradições. Porque as próprias obras fílmicas em si as possuem. Sobre essas, especificamente, identificamos elementos, como já afirmamos, que devem ser combatidos, dentre os que já citamos: a espetacularização da tortura e os tipos estereotipados.

Como explicamos, os filmes são polifônicos, há neles muitas vozes em diálogo, o que dá margem a interpretações diversas. Filmes como esses, que tratam da ditadura civil-militar brasileira, podem vir a ser um meio que auxilie a reflexão a respeito da necessidade de lutar contra o silenciamento e o esquecimento. A representação e a memória que esses filmes trouxeram, embora tenham pontos cegos, permitem uma reflexão sociológica e política e podem, à sua maneira, contribuir para o entendimento de um período obscuro da vida social e política do país e de como esse período incide sobre as relações sociais até o presente.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Marco Antônio. **Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiro**. 2002. 231 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2002.

ALTAMIRANO, Marcos. **El viento se llevóloqué**. Disponível em: <<http://www.revistacartografias.com.ar/revistas/elviento2009.html>>. Acesso em: janeiro de 2010.

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCINI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (Res) Sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Unicamp, 2004. p.15.

AUMONT, Jacques; MARIE, Marie. **A análise do filme**. Rio de Janeiro: Edições Textos e Grafia, 2009.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, 1892-1940**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o Conceito de História In: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura, 1892-1940**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf>. Acesso em: junho de 2013.

BRILHANTINO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 80**. In: Ensaio de crítica cinematográfica. Minas Gerais: Edição Instituto Triangulino de Cultura Uberaba, 2002.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CALVEIRO, Pilar. **Política y/o violencia: una aproximación a la guerrilla de los años 70**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FARIAS, Roberto. Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões. In: SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar**: depoimentos e reflexões. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FREIRE, Alípio et al.(Org.). **Tiradentes um presídio da ditadura: memória de presos políticos**. Rio de Janeiro: Editora Scipione Cultural, 1997.

GAGNEBIN, Jean Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCINI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (Res) Sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Paulo Emilio Salles, 1916-1977. **Cinema trajetória no Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES, Danyelle Nilin. **O preço do Passado**: anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena; BRENDLER, Guilherme. **A Estética realista dos filmes sobre a ditadura militar no Brasil**. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/6491/4873>> Acesso em: fevereiro de 2013.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

IANNI, Octavio. Cultura e Hegemonia. In: **Ensaio de Sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1991.

_____. **A ditadura do grande capital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

JAMENSON, Fredric. **Reificação e Utopia na Cultura de Massa**. Disponível em: <www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=115>. Acesso em: julho de 2013.

KHEL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEME, Caroline Gomes. **Cinema e Sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. 2011.383. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2011. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000787791>>. Acesso em: Outubro de 2012

LOWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses Sobre o Conceito de Historia. São Paulo: Boitempo, 2005.

MENEZES, Paulo. Cinema: censura, uma velha inimiga. In: SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar**: depoimentos e reflexões. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

MERLINO, Tatiana. A comissão do possível?. **Caros Amigos especial**. ano XVI n.56, p. 4-6, 2012.

MERTEN, Luiz Carlos. Um sonho de cinema. In: **Serie escritos de cinema**. Porto Alegre: Unisinos, 2004.

MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio (Org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL. Distribuição Editorial S.A., 1984.

MUNIZ, Sérgio. Censura, auto-censura, auto-preservação- 1985 In: SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar**: depoimentos e reflexões. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A relação entre arte e política**: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, IFCH-UNICAMP, n.38-39, p.25-56, 2011.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade Nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Moderna Tradição Brasileira**: cultura brasileira e Indústria. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PARAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Gavetas Vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos: Edufscar- Mercado das Letras, 1996.

_____. **Realismo**: a persistência de um mundo hostil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2009/14/63/download>>. Acesso em: março de 2013.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de

Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **O golpe e a ditadura militar quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Org.). **Revolução e democracia (1964...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RUDGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SELIGMANN-SILVA. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

_____. **Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: setembro de 2012.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. Futebol e Política em Pra Frente Brasil. In: MELO, Victor Andrade; PERES, Fabio de Faria (Org.). **O esporte vai ao cinema**, São Paulo Editora Senac nacional, 2005.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. São Paulo: Editora Cultura Acadêmica, 2010.

TOLEDO, Virgínia. **Perto de aprovação, Comissão da Verdade ainda enfrenta má-vontade**. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/temas/cidadania/2011/09/para-entidade-se-governo-aprovar-comissao-da-verdade-passara-fara-encenacao-diante-comunidade-internacional>>. Acesso em: setembro de 2012.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O Rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VEZZETI, Hugo. **Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad em la Argentina**. Buenos Aires: Editora siglo XXI Editores Argentina, 2003.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma. In: TELES; SAFATLE, **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1993.

Revista e Jornais Consultados

Revista Cinemim Porto velho, Rondônia.

O Estado de São Paulo. 8/04/1982

O Estado de São Paulo 4/04/1982 r 35

O Estado de São Paulo 08/04/82

Correio do Povo 26/08/1982 p.5

Correio do Povo 19/12/1982 p.11

Correio do Povo 6/03/1983 caderno especial

Correio do Povo 9/03/1983 p.15

Anexos

(Ficha técnica)

PRA FRENTE BRASIL!

Sinopse: O filme conta a história de Jofre, um tipo classe média que se autodenominava apolítico, cuja vida era voltada para a família e para o trabalho. Jofre foi confundido com um militante de esquerda, foi preso e torturado pelo regime. Enquanto isso, vê-se nas ruas grande ebulição devido a Copa do Mundo de 1970. A partir de seu desaparecimento, sua família que, até o momento também se mantinha fora das questões políticas, foi forçada a se envolver.

Ficha técnica: Dir.: Roberto Farias. Rot.: Roberto Farias baseado em argumento “Sala escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça. Prod.: Roberto Farias. Prod.exec.: Rogério Faria. Mús.: Egberto Gismonti. Fotog.: Francisco Balbino Nunes; Dib Lutfi. Som dir.:Maurício Farias. Mont.: Roberto Farias; Mauro Farias. Dir.art: Maria Tereza Amarante. El.: Reginaldo Faria; Antônio Fagundes; Natália do Valle; Elizabeth Savalla; Carlos Zara; Cláudio Marzo; Paulo Porto; Neuza Amaral; Ivan Cândido; Flávio Migliaccio; Milton Moraes; Luiz Armando Queiroz; Irma Álvarez; Expedito Barreira; Lui Farias; Maurício Farias. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R. F. Farias; Embrafilme, 1982. (110 min.), son., color.

AÇÃO ENTRE AMIGOS

Sinopse: *Ação Entre Amigos* (1998) narra a história de quatro amigos que participaram da luta armada na década de 1960 e acabaram sendo presos em uma tentativa de assalto a banco. Barbaramente torturados, eles acabam vendo uma das militantes grávida ser morta durante o método de tortura conhecido como "coroa de cristo". Vinte e cinco anos depois, um deles descobre o paradeiro do homem que os torturou e, junto com os amigos, arma uma emboscada para se vingar.

Ficha técnica: Dir.: Beto Brant. Rot.: Beto Brant; Marçal Aquino; Renato Ciasca, baseado em argumento de Marçal Aquino. Prod.: Sara Silveira. Mús.: André Abujamra. Fotog.: Marcelo Durst. Dir.art: Cássio Amarante. Figur.: Cristina Camargo. Mont.: Mingo Gattozzi. El.: Leonardo Villar; Zecarlos Machado; Cacá Amaral; Carlos Meceni; Genésio de Barros; Melina Athís; Rodrigo Brassaloto; Sérgio Cavalcante; HeberonHoerbe; Douglas Simon. São Paulo: Dezenove Som e Imagens Produções Ltda; TV Cultura de São Paulo, Riofilme; S. Ribeiro, 1998. (76 min.), son., color.