

Cinema brasileiro e a experiência da ditadura militar¹

Helena Stigger
Carlos Gerbase

De acordo com Walter Benjamin, a experiência chega ao fim na Modernidade. O mesmo autor afirma que o cinema é uma arte que abriga, na sua própria concepção, a reprodução (que é bem diferente da experiência). Além disso, os filmes colocam em evidência detalhes do cotidiano imperceptíveis ao olho nu, fato que Benjamin chamou de “inconsciente óptico”. De certo modo, trocou-se um presente biológico e quase inefável (porque está sempre escapando entre nossos dedos) por um passado tecnologicamente reproduzido, mais lógico e capaz de conter significados mais confiáveis.

Uma das características da arte contemporânea, passada a confiança irrestrita nas reproduções maquímicas modernas, é tentar reassumir a experiência como matéria prima e como finalidade das obras. Depois de ser testemunha de todas as atrocidades que o mundo ocidental vivenciou baseado num pensamento técnico e progressista, a arte de hoje refaz o caminho da subjetividade e da vivência cotidiana (sem cair no relativismo absoluto). De modo particular, identificamos que o cinema brasileiro está comprometido com uma nova forma de ver e de representar a ditadura militar.

Os filmes e suas vertentes

Em 1965, com o filme *O desafio*, Paulo César Saraceni retratava as angústias de um intelectual perante o golpe militar. Em 1967, Glauber Rocha mostrou o desejo de ruptura revolucionária na própria forma estética do filme em *Terra em transe*. Em 1972, Joaquim Pedro de Andrade registrou a ditadura militar através de uma analogia com a história da Inconfidência Mineira.

Após o fim da censura, o cinema passou a retratar claramente o governo militar, o que resultou em obras como *Paula, história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979); *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1982); *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1983); *Extremos do prazer* (Carlos Reichenbach, 1982); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1983); *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985); *Besame mucho* (Francisco Ramalho Jr., 1987); *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1987); *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994); *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1995); *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999); *Benjamin* (Monique Gardenberg, 2004); *A dona da história* (Daniel Filho, 2004); *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005); *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006); *1972* (José Emílio Rondeau e Ana Maria Bahiana, 2006); *Batismo de sangue* (Helmécio Ratton, 2007); *O ano que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2007); *Corpo* (Rubens Rewalde Rossana Foglia, 2008) e *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010).

Paula – história de uma subversiva, *O bom burguês* e *Pra frente Brasil* foram as primeiras obras a evidenciar o sistema repressivo do governo militar. Nessas narrativas, vemos as primeiras tentativas de conciliação de um país em processo de abertura política com seu passado recente de autoritarismo. *Zuzu Angel* foi inspirada na vida real da estilista Zuzu Angel e na sua luta pessoal para localizar o corpo do filho desaparecido. Nesse filme, temos mais um exemplo das pessoas que foram tragicamente marcadas pela ditadura. A narrativa também revela o medo de uma sociedade que não conseguia ajudar o próximo. *Batismo de sangue* é uma narrativa inspirada no livro homônimo de Frei Beto. O filme narra a participação política dos frades que ajudaram a ALN, especialmente Frei Tito, que, depois de torturado, tentou o suicídio duas vezes, a última tentativa o levou a morte. *Quase dois irmãos* retrata o encontro de presos políticos com a formação do Comando Vermelho. Assim, a obra propõe um diálogo sobre a ramificação da violência nos dias atuais.

Enfim, esses são apenas alguns exemplos. Do intimismo ao neo-realismo italiano, passando pela alegoria, pelo tropicalismo e pela antropofagia, são múltiplas as vertentes do cinema nacional, assim como são diversas as formas de retratar a ditadura. Assim, buscamos nessas páginas estudar a relação da representação da ditadura militar com a experiência nos filmes brasileiros de ficção. O nosso propósito é compreender de que maneira o cinema tem contribuído para a formação crítica da sociedade. Ao analisar esses filmes, cumpre saber o contexto e o papel desempenhado pela arte no Brasil contemporâneo, pois mesmo as narrativas mais antigas sobre a ditadura militar, são vistas e revistas na atualidade. Em outras palavras, elas retratam nossa história política.

|||

A experiência e o cinema

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

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

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1984), Benjamin atribui um papel primordial ao cinema. Esse, segundo o autor, tem na sua própria essência o cálculo da reprodução. Para ser pago, um filme precisa atingir um público massivo: logo, a reprodução em larga escala é uma característica calculada e decisiva para sua existência. Portanto, cessado o antigo modo ritualizado da arte, institui-se uma nova percepção da mesma. No centro desse pensamento, o cinema torna-se o representante dessas mudanças.

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

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

De acordo com Márcio Seligmann-Silva (2005), o desenvolvimento tecnológico criou as condições que permitiram acontecimentos catastróficos, tais como o Holocausto. Fatos como esse alimentaram a desconfiança em relação à evolução tecnológica como se a técnica não fosse apenas um suporte neutro. Mas, com base nos estudos de Benjamin, Seligmann-Silva descreve o cinema como uma arte que coloca a realidade em evidência graças ao seu suporte. Ou seja, para Seligmann-Silva, o cinema é o contraponto do desenvolvimento tecnológico, pois ele é uma arte técnica utilizada para mostrar as catástrofes técnicas do século XX, “a arte pós-Auschwitz tendeu a exacerbar esse movimento de explicação do real traumático que passava por uma denúncia da técnica – denúncia essa que Benjamin reconheceu na sua época na própria arte cinematográfica” (Seligmann-Silva, 2005:28). E conclui o autor: “Nessa nossa cultura fascinada pelo trauma estabelece-se uma nova ética e estética da representação” (Seligmann-Silva, 2005:43). Essas obras que expõem os corpos, as secreções e o grotesco fundam uma arte da dor e, dessa forma, elas testemunham os traumas.

Tendo por alicerce, primeiro a teoria de Benjamin e, depois, a interpretação da mesma feita por Seligmann-Silva, cabe a nós reconhecer o papel que o cinema brasileiro está desempenhando para a sobrevivência da experiência ao representar a ditadura militar. Queremos ainda reiterar que a época atual é marcada por discursos que questionam a legitimidade da verdade, da identidade única do sujeito e discutem a veracidade da ciência da história. E, como se pode perceber, essas três indagações incidem diretamente no tema desse estudo. Portanto, a árdua tarefa do cinema de repassar a experiência da ditadura militar encontra alguns obstáculos.

O relativismo

É preciso lembrar, principalmente nesse tempo que não é mais marcado por uma lógica racional, fundado no desenvolvimento da ciência e da técnica que ajudou na formação do corpo social, definindo *a priori* o funcionamento da sociedade. Assim, trazemos o parecer de Lyotard: “A modernidade, seja qual for a época de que date, é sempre inseparável do enfraquecimento da crença e da descoberta do pouco de realidade, associada à invenção de outras realidades” (Lyotard, 1993:21).

Roberto Machado, em seu livro *Nietzsche e a verdade* (2002), estuda o sentido de realidade para Nietzsche e conclui que o que o filósofo refuta não é a verdade em si, mas essa incessante busca por ela. Nietzsche entendeu que a necessidade da

ciência em procurar a verdade tornou-se uma obsessão próxima à metafísica, ou seja, a necessidade de chegar a uma única perspectiva resultaria num “mundo-verdade” e “vida melhor” (Machado, 2002: 77-78). Seria o mesmo que entender que a vida real está em algum lugar alhures ao cotidiano do homem. Então, a vontade de verdade é uma força reativa, pois o que vivemos e sentimos seriam atos e desejos inferiores a uma verdadeira ordem inalcançável como a salvação divina e a verdade científica absoluta. Fundamentalmente, a vontade de verdade estimulada e mantida pela ciência pertence à mesma natureza do ideal ascético religioso, lembrando que este último, nada mais é do que uma vontade de potência reativa sentida por um homem religioso que objetiva um ideal de vida inexistente no seu mundo do aqui e agora. Ou seja, “A tese central da argumentação é que a ciência supõe o mesmo empobrecimento da vida que caracteriza a moral dos escravos” (Machado, 2002:76)².

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

Foi Nietzsche o primeiro a sugerir explicitamente que abandonássemos toda a idéia de “conhecer a verdade”. Sua definição da verdade como um “exército móvel de metáforas” equivaleu a dizer que a idéia inteira de “representar a realidade” por meio da linguagem e, portanto, descobrir um contexto único para todas as vidas humanas, devia ser abandonada (Rorty, 200:63).

Essa refutação pela busca pela verdade teorizada por Nietzsche faz eco na atualidade. É lógico que ainda há uma crença na verdade, mas já é sabido que essa verdade é o resultado de um discurso compartilhado e aceito socialmente. Não existe uma verdade exterior ao mundo humano, todo o real precisa ser interpretado por um sujeito que o traduz em realidade. Daí, atribuímos uma importância ao cinema, pois as narrativas ficcionais auxiliam na construção coletiva da experiência.

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

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

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

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

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

Como essa indeterminação do sujeito não é lúcida para grande parte dos homens, cremos que poucas pessoas compreendem que a ditadura militar só pode ter sido implantada e mantida pela sociedade a qual ela governou. E devido a essa tendência a crer que o regime foi mantido por alguma entidade alhures, é preciso passar e repassar a experiência do que foi a repressão à liberdade individual e a prática

da tortura. É através da construção da memória coletiva que poderemos lembrar os males de um regime ditatorial e, quem sabe, impedir que ele se repita. E, se havia pessoas que não sabiam o que acontecia nos porões da polícia política, hoje, pensamos que o cinema pode contar para elas e, principalmente, não deixar esquecer. Assim, inseridos nessa esfera de construções de verdade, memória e identidade, cremos que a narrativa cinematográfica traz à tona reflexões sobre o nosso passado político. Nesse sentido, o cinema desempenha o seu papel de testemunho do trauma reforçando a necessidade da lembrança num supremo esforço para legitimar o que não é mais aceitável.

Como vimos com Castoriadis, existe um anônimo coletivo que institui os valores simbólicos de cada sociedade. Na modernidade, institui-se a crença exacerbada no desenvolvimento da ciência e do progresso através da racionalidade. Também se acreditava que a história transcorria por uma linha de tempo linear, desse modo, era possível um desenvolvimento progressivo da sociedade. No entanto, o século XX foi marcado por diversos acontecimentos catastróficos como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, ditaduras na Argélia e na América Latina, entre outros. A partir desses acontecimentos, surge uma nova forma de se pensar a atualidade. Entre diversos autores que dissertam sobre as mesmas questões, nesse artigo, vimos com Nietzsche que a verdade é uma perspectiva. Castoriadis, leitor de Nietzsche, nos diz que a realidade é uma criação coletiva e a identidade é construída. Mas além dessas características, cumpre saber que a contemporaneidade também é marcada pelo fim das metanarrativas. Conforme Jean-François Lyotard:

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

Assim, essas narrativas desempenhavam um papel similar ao do mito: legitimar, desde as instituições até o modo de pensar de uma sociedade (Lyotard, 1986:31). No entanto, ao contrário dos mitos, que têm seu papel legitimador na origem, as metanarrativas fornecem uma promessa de futuro. Como mencionamos, eventos como o Holocausto desacreditaram a prenúncia progressiva e universal da modernidade. Hoje, o problema está na legitimação. Perante tantos pontos de vistas, qual deve ser tomado como o verdadeiro. Em outras palavras, se a ciência e a própria verdade não nos são mais dadas como algo que precisa ser buscado alhures à sociedade, mas ao contrário disso, essas são construídas e aceitas em comunidade, quem desempenha o papel de dizer que tal discurso será o aceito? Nesse processo, a arte auxilia para mostrar os caminhos perversos de algumas escolhas humanas. Assim,

ela ajuda a criar um consenso ético coletivo. Pois, se o atributo inquestionável do desempenho da técnica levou a catástrofes na modernidade, será que a crença num relativismo radical também não poderá gerar atrocidades?

Apontamentos finais

Os filmes desempenham o papel de registrar os anseios da sociedade que os produziu. Nesse sentido, Kracauer (1988:17) observa: “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”. Ou seja, os filmes

(...) são particularmente abrangentes porque seus “hieróglifos visíveis” suplementam o testemunho de suas histórias peculiares. E, permeando ambos, as histórias e as imagens, a “dinâmica despercebida das relações humanas” são mais ou menos características da vida interior da nação da qual os filmes emergem (Kracauer, 1988:19).

Em outras palavras, é notória a grande quantidade de filmes nacionais que retratam a ditadura militar sob diferentes aspectos. Os primeiros filmes buscam registrar o espírito que povoava os dias anteriores e posteriores ao golpe de 1964.

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

Em suma, com o passar dos anos e o fim da censura, pode-se falar abertamente da repressão e da tortura, mas a reprodução das aflições, das dúvidas e incertezas da

época não foi relegada à obscuridade graças ao registro numa obra contemporânea ao golpe. Portanto, *O desafio*, *Terra em transe* e *Os inconfidentes* são obras clássicas na filmografia brasileira e instigam-nos a observar a nossa sociedade no passado, pois cristalizam aspirações de um determinado tempo que hoje se traduz em vestígios históricos.

Marc Ferro (1992:13-19) estuda a relação entre a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. E uma das contribuições mais pertinentes dos estudos de Ferro está no reconhecimento de que o cinema tem um conteúdo visível, assim como outro invisível. “Isso porque um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo, e da mesma forma que escapa a seu censor, escapa também a quem faz a filmagem”, afirma Ferro (1992:28). É a partir desse pressuposto que os historiadores podem se apropriar dos filmes como um material de pesquisa. Ampliando as possibilidades de estudo, o cinema também deve ser observado além dos seus elementos fílmicos. Ou seja, é preciso analisar “no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, a crítica, o regime do governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (Ferro, 1992:87). Esse conteúdo que Ferro denominou de invisível, que nada mais é do que os *lapses* do criador, é o verdadeiro conteúdo dos filmes, “e não sua representação do passado, o que é uma evidência” (Ferro, 1992:117).

Para Kracauer, ao estudar o cinema só “se pode compreender totalmente sua técnica, o conteúdo da história e a evolução dos filmes de uma nação relacionando-os com o padrão psicológico vigente nesta nação” (Kracauer, 1974:17). Isso ocorre porque o filme é o produto coletivo. Mesmo que haja um diretor, todos os componentes da equipe são necessários para a realização da obra. Depois, o cinema é um entretenimento pensado para ser um veículo de massa que chega a uma multidão anônima. A repetição de temas, num conjunto de obras, numa determinada época, demonstra que aquela sociedade está projetando nas telas suas inquietações. É nesse sentido que Kracauer relaciona o cinema como um dispositivo psicológico de uma nação. Nas suas palavras, “o que conta não é tanto a popularidade dos filmes estatisticamente mensurada, mas a popularidade de seus temas pictóricos e narrativos. A persistente reiteração destes temas marca-os como projeções externas de desejos internos” (Kracauer, 1974:20).

Nos primeiros filmes sobre a ditadura, vemos o personagem Marcelo, de *O desafio*, representando muitos indivíduos da esquerda que acreditavam numa mudança social no país. Assim sendo, sua importância está na clara representação do que foi a implantação do golpe militar e de que forma isso impediu o projeto nacional-estatista promovido pelo presidente João Goulart, deposto em 1964, de concretizar o desenvolvimento social do Brasil. Por outro lado, os filmes posteriores à Lei da Anistia reconstituem a história da ditadura militar sob o olhar dos militantes da esquerda armada, que, em grande parte, foram presos, assassinados ou exilados. É a partir da perspectiva dos vencidos que vemos representada a história da ditadura militar.

Portanto, nesse momento da atualidade em que a verdade é relativizada (Nietzsche) e que a legitimação científica não é mais tão certa (Lyotard), cremos ser ainda muito necessário um modo de se repassar a experiência. Sendo assim, compreendemos que o cinema é uma arte técnica, de massa, que pode sensibilizar e através desse mecanismo educar. Conforme Nadja Hermann (2005), para um convívio pacífico a sociedade necessita, mesmo que em diversos formatos, um compartilhamento de valores morais comuns a todos, pois o relativismo total lhe parece impossível. Assim como Lyotard, Hermann verifica que estamos vivendo uma crise dos valores morais consumados pela modernidade, pois os projetos racionais baseados na crença iluminista estão em descrença frente a um passado trágico de guerras, preconceitos, genocídios, etc. Autores como Nietzsche, Foucault, entre outros, já mostraram que os valores morais não são universais nem transcendentais, mas o seu oposto.

Diante desse trágico passado recente, como as práticas de tortura na ditadura militar, constatamos que a formação moral não pode mais ser constituída somente por elementos racionais, nas palavras de Hermann: “As normas morais universais, apoiadas na metafísica, resultam em meras abstrações, incapazes de articular a diferença e a pluralidade” (Hermann, 2005:13-14). Assim, a autora propõe um aprendizado da ética através da estética. “A estética aparece sempre associada à possibilidade de reter possibilidades que são irredutíveis ao pensamento racional” (Hermann, 2005:29). Para o estudo em questão, identificamos o cinema como uma ferramenta de grande potencial de massa para transformar a história da ditadura militar numa experiência estética. Logo, para repassar a experiência.

É com essa finalidade de educar que objetivamos analisar a representação da ditadura militar no cinema. Em outras palavras, todo esse contexto que descrevemos até aqui foi o que nos instigou a estudar a representação da ditadura militar no cinema e evidenciar sua importância no papel de construção da experiência no contexto contemporâneo. Numa relação de 24 filmes, produzidos ao longo das várias etapas deste período recente da história brasileira, é possível resgatar os cenários e as criaturas daquele tempo de exceção. Um tempo povoado por algozes e vítimas e por todos os demais personagens que, movidos por ideais ou outras paixões, ou congelados pelo medo e outros pavores, viveram, sobreviveram e morreram nessas décadas de sombra e de supressão de liberdade. Assim, nossa única conclusão segura é de que o cinema nacional se impôs ao esquecimento.

Helena Stigger

Pós-doutoranda em Comunicação pela
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)
lenastigger@acad.pucrs.br

Carlos Gerbase

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)
cgerbase@pucrs.br

Notas

1. Trabalho apresentado no GP de Cinema do Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação – Intercom 2012.

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

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

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

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Os jovens paulistas. In: *O desafio do cinema – a política do Estado e a política de autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto – Os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. A criação histórica e a instituição da sociedade. In: CASTORIADIS, Cornelius e outros autores. *A criação histórica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda., 1992A.

_____. *As encruzilhadas do labirinto – O fragmentado mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992B.

_____. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. São Paulo: Forense Universitária, 2000.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *Sonhos e pesadelos da razão esclarecida: Nietzsche e a modernidade*. Passo Fundo: UPF, 2005.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. *Kracauer e os fantasmas da história – reflexões sobre o cinema brasileiro*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura” do XVII Encontro da Compós, na UNIP, SP, em junho de 2008.

GUTFREIND, Cristiane Freitas; STIGGER, Helena e CARMONA, Luiza. A experiência através da repetição: a ditadura militar no cinema brasileiro. *Revista Contracampo*, Rio de Janeiro, número 22, 2011.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

JOSÉ, Emiliano e MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. Rio de Janeiro, Global Editora, 1980.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

_____. Acinema. In: *Teoria contemporânea do cinema – pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Senac, 2005.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997.

_____. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Graal, 2002.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo : Discurso Editorial, 2001.

_____. *Nietzsche: uma filosofia a marteladas*. São Paulo : Brasiliense, 1999.

_____. *Nietzsche : a transvaloração dos valores*. São Paulo : Moderna, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia da ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Recebido em maio de 2012

Aceito em setembro de 2012

Resumo

Um dos períodos mais repressivos e violentos da história da política brasileira foi a ditadura militar, de 1964 a 1985. E, atualmente, tem crescido o número de filmes brasileiros que mostram as barbaridades que ocorreram nesse período. Assim, nesse artigo, auxiliados pelos estudos de Walter Benjamin, Marcio Seligmann-Silva e Jean-François Lyotard, buscamos estudar a representação da ditadura militar no cinema brasileiro e a relação da mesma com a experiência.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Ditadura militar; Experiência.

Abstract

Brazilian cinema and its relation with the experience of military dictatorship

One of the most repressive and violent parts of Brazilian political history was the military dictatorship, from 1964 to 1985. Currently, the number of movies displaying the atrocities committed during that time has increased. Therefore, in this article through the studies of Walter Benjamin, Marcio Seligmann-Silva and Jean-François Lyotard, we seek to study the military dictatorship's representation in the Brazilian cinema and its relation with the experience.

Keywords

Brazilian cinema; Military dictatorship; Experience.