

# **Representações de um tempo cor de plomo: histórias, memórias, narrativas e ficções sobre a ditadura na cinematografia brasileira.**

Rita Bredariolli.

Cita:

Rita Bredariolli (2013). *Representações de um tempo cor de plomo: histórias, memórias, narrativas e ficções sobre a ditadura na cinematografia brasileira*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/889>

**XIV Jornadas  
Interescuelas/Departamentos de Historia  
2 al 5 de octubre de 2013**

**ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 104

Título de la Mesa Temática: Cine e Historia Reciente

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Oscar Edelstein , Laura Radetich y  
Eduardo Jakubowicz

**REPRESENTAÇÕES DE UM TEMPO COR DE *PLOMO*:**

**histórias, memórias, narrativas e ficções  
sobre a ditadura na cinematografia brasileira**

*Rita Luciana Berti Bredariolli*

*Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”,*

*IA-UNESP*

*Laboratório de Teoria e História da Imagem e Música Medievais*

*LATHIMM –USP- UNESP*

*rluciana@uol.com.br*

Para conhecer, há que imaginar  
(...)

Para recordar, há que imaginar  
Georges Didi-Huberman

Tudo o que pode parecer imaginário é de fato verdadeiro  
Glauber Rocha

No Brasil, ainda sob os primeiros anos da ditadura militar, iniciou-se uma produção cinematográfica voltada aos eventos provocados pela instauração e manutenção desse regime, imposto por um golpe de estado em 1 de abril de 1964.

Desde 1965, filmes foram produzidos sob essa temática, criando, por suas narrativas, “ficções da representação factual”<sup>1</sup> desse período de tempo, cuja duração, oficial, pode ser dimensionada em 20 anos, mas cujas consequências se perpetuam em nosso cotidiano, sustentadas, paradoxalmente, pelo excesso<sup>2</sup> de narrativas criadas sobre essa parte da história brasileira e pela ausência de espaços para a elaboração<sup>3</sup> das memórias que a integram.

---

<sup>1</sup> A expressão “ficções da representação factual” intitula um texto de Hayden White, no qual a designa como o “grau em que os discursos do historiador e o do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente” (White, 2001:137-151). Os eventos históricos são diferenciados pelo autor dos eventos ficcionais, ao introduzir suas ideias sobre as intersecções entre a escrita historiográfica e literária. Não partilharemos aqui da assunção dessa polaridade, por entendê-la como afirmação de algo que se pretende contradizer, a saber, o estatuto da história como reflexo especular da realidade, criado pela verdade dos fatos, entendidos esses como totalidades estáticas. Não compreenderemos, portanto, as “ficções da representação factual” em sua relação gradual de sobreposições, semelhanças ou correspondências entre dois discursos distintos, o do historiador e o do escritor, mas sim como zonas de tensão definidas pelo choque entre o acontecimento, o trabalho da imaginação sobre esse acontecimento, e o seu (re) conhecimento por aqueles que o interpelam.

<sup>2</sup> Excesso aqui no sentido de superexposição de narrativas agregadas, por exemplo, em torno das imagens acessíveis ao público, involucradas por ideologias que instauram o dilema, ao invés de preservar a dialética, a “oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (Didi-Huberman, 2010: 77).

<sup>3</sup> Jeanne-Marie Gagnebin, no texto *O preço de uma reconciliação extorquida*, aponta como possibilidade da sobrevivência da ditadura militar brasileira em seus efeitos e consequências, a falta de espaços para a elaboração crítica da memória. Para a autora, aparentemente há uma “correspondência secreta entre os lugares vazios, os buracos da memória, esses brancos impostos do não dito do passado, e os lugares sem lei do presente, espaços de exclusão e exceção, mas situados dentro do recinto social legítimo, como se somente a inclusão da exceção pudesse garantir a segurança da totalidade social”. O preço desse “silêncio imposto” sobre o passado “não é ‘só’ a dor dos sobreviventes”, segundo Gagnebin, também pagamos por nossa “resignação e impotência”. É urgente, seguindo suas palavras, deslocarmo-nos da resignação, “não só” para a indignação, mas para uma “resistência efetiva, sem ressentimento, mas com a tenacidade e a vivacidade da vida” (Gagnebin, 2010: 186).

Ficções<sup>4</sup> que deram origem<sup>5</sup> a imagens de um mundo em transe, suspenso em tempo e espaço apenas sugeridos; ou a predeterminações de fatos, tempos e espaços desse mesmo mundo, em exageros didáticos e estruturas narrativas convencionalmente romantizadas. Ou ainda, que geraram histórias enredadas pelos movimentos da memória, cujo lugar de ação são os espaços íntimos - e as intimidades - aonde são expostas as subjetividades - políticas<sup>6</sup>, nos intervalos criados pelos silêncios, pelos não-ditos, pelas metáforas, ambivalências, ironias, tédio, ressentimentos. Representações de um tempo cor de *plomo*, que não serão aqui tomadas como “um espelho exato ou um vidro transparente, que a um nível imediato (natural) ou transcendental (simbólico)” nos oferecerá a tradução de “todos os conceitos em imagens, de todas as imagens em conceitos” (Didi-Huberman, 1990: 11). Essas imagens não serão consideradas como a versão especular de uma realidade toda, ou como via de acesso ao conhecimento de algo que está para além delas. Antes, o olhar a elas lançado procurará sua articulação com a “quase-observação dos acontecimentos” representados por essas imagens. Uma “quase-observação” manifesta em sua natureza “lacunar e frágil”, tornada leitura pelo confronto a outros “elementos do saber”, aos outros vestígios do tempo, elaborados em

---

<sup>4</sup> Tomamos nesse texto, a ideia de ficção como potência de conhecimentos. Conhecimentos associados à imaginação, “uma das matrizes da ficção” (Meneses, 2013b). Ideia derivada de um de seus lugares de origem: um “verbo interessante” do latim, “*finigo* (seu particípio passado é *fictus*, donde vem o substantivo *fictio*, ficção). Inicialmente *finigo*, designava a ação do oleiro, que modelava potes, telhas e outros artefatos cerâmicos, mas que passou também a modelar imagens, placas com relevos”. Etimologicamente, portanto, ficção significaria as “*figuratas* (palavra da mesma família de *finigo*) que modelamos, para dar conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo”. A ficção nos permite “fabricar” formas - verbais, conceituais, visuais, sonoras, performáticas - para dar sentido ao mundo e a nós mesmos; para tornar visível o invisível, aquilo que não vemos, que não nos é dado a ver ou aquilo que nos escapa (Meneses, 2013a).

<sup>5</sup> O sentido de origem usado nesse texto não é aquele que a reporta à “gênese das coisas”, ao instante fixo e preciso de onde tudo começa. Faremos uso do conceito de origem tal qual elaborado por Walter Benjamin, entendendo-a como um “turbilhão no rio do devir”, que arrasta “em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer”. A origem tratada aqui não se refere a um fato único em “existência nua” e “evidente”, mas a uma perturbação em certo “curso normal”, causa de aparições em restauro e incompletude, relacionadas a uma “pré e pós-história”: a “origem, embora sendo uma categoria inteiramente histórica, nada tem a ver com a gênese das coisas. A origem não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio. A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em via de aparecer. A origem jamais se dá a conhecer na existência nua, evidente do fático, e sua rítmica não pode ser percebida senão numa dupla ótica. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, de outro lado, como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto (...) a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito à sua pré e pós-história” (Benjamin, 2004).

<sup>6</sup> As subjetividades políticas compreendidas como “processos contingentes e singulares”, interferem nos organismos institucionais, pela interação, e podem provocar a ruptura de uma ordem vigente, o que as caracterizam como “um agir em transgressão”. Definem uma “racionalidade política” fundada na oposição: “um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (Teles, 2007: 42).

uma montagem mantida em tensão pelo trabalho incessante de imagens, agindo “umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses” (Didi-Huberman, 2012: 148; 154). Trabalho, simultaneamente especulativo e imaginativo, cuja determinação é o choque entre tempos, provocado em visada anacrônica, convocando um “tempo crítico – à maneira de Brecht – propício, não à identificação, mas à reflexão política” (Didi-Huberman, 2012: 169).

Um “tempo crítico à maneira de Brecht” – o tempo da suspensão, do assombro - é o que mobiliza a *Terra em Transe* de Glauber Rocha. O teatro épico-crítico de Brecht está em sobrevivência no “cinema didático-épico” desenvolvido por Glauber como “refutação do cinema do psicologismo e do moralismo” (Rocha, 2004: 297). Brecht apresentava-se como uma referência recorrente nos textos de Glauber Rocha. Em uma entrevista a revista *Positif*, declarou a importância fundamental da “descoberta tardia” do teatro de Brecht, como algo que “realmente” o transformou (Rocha, 2004: 117). O teatro épico-crítico de Brecht se constrói sobre as reformulações das “relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores”. O palco se torna uma “sala de exposições” ao contrário de um “espaço mágico” ilusionista; o público é compreendido como “assembleia” e não mais como um “agregado de cobaias hipnotizadas”; a representação é criada em controle rigoroso, seguindo o texto, então usado como roteiro de trabalho; aos atores não são mais transmitidas instruções, visando efeitos, mas são apresentadas “teses” frente às quais devem tomar uma posição; o ator é integrado como funcionário, que ao invés da incorporação de seu papel, deve “inventariá-lo”. Seguindo essas ideias de Walter Benjamin, o teatro épico, em contraste ao “drama naturalista”, apresenta-se como evento mantido em uma “consciência incessante, viva e produtiva”, o que lhe permite “ordenar experimentalmente os elementos da realidade”. Nesse processo desencadeiam-se “condições reais” que não são aproximadas ao espectador, ao contrário são mantidas em distância para provocar seu reconhecimento pelo assombro. De acordo com Benjamin essa seria a homenagem prestada pelo teatro épico à “prática socrática”. No assombro se encontraria o “interesse em sua forma originária”. No teatro épico, as condições reais não são reproduzidas, mas situadas em potencial descoberta, impulsionadas pelas interrupções e pela distância mantida pelo estranhamento: “Quanto maiores as destruições sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por

elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho”. O teatro épico de Brecht não teria como intenção o ataque às contradições, como num didatismo revolucionário moralizante. Ao seu invés, as contradições, no teatro brechtiano, eram deixadas a “criticarem-se mutuamente”, fazendo justiça à “relação dialética originária, a relação entre a teoria e a prática”. Para Walter Benjamin o teatro épico brechtiano “faz a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito” (Benjamin, 2010: 82 - 90).

*Terra em transe* se compõe pela contradição, figurada, especialmente pela personagem Paulo Martins, “um cara que vai à direita e à esquerda, que tem má consciência dos problemas políticos e sociais”. Em Paulo Martins, a revolução seria encontrada “recorrendo às contradições”. Isso gera sua morte. Essa personagem, segundo Glauber Rocha, se faz como “parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina” (Rocha, 2004: 118). O caminho para a superação das alienações e contradições do “intelectual do mundo subdesenvolvido” até a sua “lucidez revolucionária”, seria traçado pelo “exame crítico de uma produção reflexiva” sobre a justaposição do “subdesenvolvimento e sua cultura primitiva” e do “desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido”. Desse confronto “dialético de informação, análise e negação”, irromperiam duas “formas concretas de uma cultura revolucionária”, que deveriam “funcionar simultaneamente no processo revolucionário”: a didática e a épica. A alfabetização, a informação, a educação, a conscientização das “massas ignorantes” e das “classes médias alienadas”, congregariam a didática, enquanto a épica seria definida por uma “prática poética” voltada à provocação do “estímulo revolucionário”. Uma não pode prescindir da outra, caso contrário, uma didática sem a épica geraria a “informação estéril”, degenerando-se em “consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais”; enquanto que a épica sem a didática, “gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica”.

Glauber Rocha enunciava um cinema, pretensamente, “revolucionário”, e por isso “antimoralístico”, criado pelas tensões das “contradições de tema” e avesso ao romantismo e ao oportunismo revolucionário. *Terra em transe* pode ser identificado como a experimentação desse projeto. Um filme “antidramático”, que “se destrói, com

uma montagem de repetições”. *Terra em transe* apresenta-se em fragmentos, cada qual e em sua relação - em sua montagem - potencializando a história arruinada de um lugar em um tempo. A montagem, para Glauber, era aliada e resultante de um “discurso crítico sobre a história”, sobre a acumulação de fatos, de “conflitos”, ao mesmo tempo “subjetivos e objetivos”. Fazer um “cinema político” significava abrir espaço para a discussão pela montagem desses acúmulos. Além de Brecht, Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco e Vertov eram referências declaradas.

*Terra em transe* era repulsivo para seu autor. Não conseguia identificar “um único plano bonito”. Todos eram “feios”, teria dito Glauber Rocha ao seu montador, “porque se tratava de pessoas prejudiciais, de uma paisagem podre, de um falso barroco”. *Terra em transe* foi feito sob a busca por um “tom documentário”, filmado com a “câmera na mão, de modo flexível”, pela tentativa de alcançar a sensação da “pele dos personagens”. Imagens de arquivos serviram como orientação para a construção dessas imagens: “Tudo o que pode parecer imaginário”, em *Terra em transe*, “é de fato verdadeiro” (Rocha, 2004: 123).

Uma “experiência vital”, criada como ruptura - “a mais radical possível” – à “demagogia estética em face de uma arte política”, na tentativa pela conquista de uma “expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica” de um cinema latino americano. *Terra em transe* se constitui por essa busca, e por isso situado, pelo autor, em contrapartida a *Deus e o Diabo na terra do sol*, lançado em meados de 1964.

*Terra em transe* foi dito por Glauber Rocha, como um filme resultante de sua “observação pessoal, ligado diretamente” à sua “realidade”, sem qualquer outro “apoio na tradição cultural”, diferente de *Deus e o Diabo na terra do sol*, um filme “conservador”. *Terra em transe* teria sido criado em aversão à “reação romântica e demagógica”, desencadeada, especialmente em exhibições de *Deus e o Diabo na terra do sol* para um “público que se diz de ‘esquerda’”. Ao invés de um filme “acadêmico, romântico”, vinculado à “cultura estabelecida no Brasil”, Glauber Rocha anuncia *Terra em transe* como um “filme de impacto”, afirmando seu interesse como provocação de uma “desordem intelectual”, que obrigaria seus espectadores ao pensamento, enquanto *Deus e o Diabo na terra do sol*, os levaria ao entusiasmo. Os “defeitos” de *Terra em transe* eram justificados pela “própria práxis” de um filme sobre o “transe da América Latina”. Um filme que trata de “ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu

próprio tema” e dessa forma, se realiza como um “todo integrado”, sem estabelecer diferenças entre seu conteúdo e forma, uma “velha discussão acadêmica”. Para Glauber Rocha, *Terra em transe* era a “expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o quê, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radical em relação a ela, em relação à minha maneira de expressá-la” (Rocha, 2004: 172-173).

Uma “bomba”, a ser lançada contra os “preconceitos de uma esquerda acadêmica conservadora”, assim, Glauber Rocha definiu as aspirações sobre *Terra em Transe*. Num primeiro momento seu lançamento foi proibido pela censura, sendo liberado depois de um protesto internacional e nacional, segundo Glauber. Suas intenções foram alcançadas, conforme seu relato, pois o filme gerou aversão, especialmente entre a “esquerda ‘oficial’”, que o teria taxado como “fascista”. Reação transformada em “ópera atonal-surrealista” pelo texto *Perseguição e Assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva*, ironicamente escrito por Glauber Rocha no mesmo ano de 1967 (Rocha, 1967). “O riso, se houver, é bílico”, eis uma das frases que antecipam o texto em uma epígrafe que denota, em síntese, certa amargura que o tinge.

Dois anos depois, em 1969, *Terra em Transe* é relançado no Brasil, mesmo ano de seu lançamento na Argentina. Mantendo-se “permanente” e “atual”, segundo seu diretor, ainda um assunto para a imprensa. Para Glauber Rocha, nesse momento, começava a tomada de consciência sobre o filme, tanto por aqueles que não o compreenderam, quanto por aqueles que o rejeitaram.

*Terra em Transe* foi considerado “epitáfio” de uma época. Filme “autocrítico”, que procurava a “explicação para a derrota” (Xavier, 2001). Afirmações que talvez possam encontrar sua evidência na oposição estabelecida por Glauber Rocha entre *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na terra do Sol*, pela repulsa a uma estética do “entusiasmo”. *Terra em Transe* busca o choque criado pela contradição e inacabamento. Um filme que não poderia deixar de ter “defeitos”, caso contrário não realizaria seu tema, distanciando-se da proposição de Brecht, citada por Glauber: “para novas ideias, novas formas”. O transe da América Latina não poderia ser estetizado, não seria possível implicar-lhe uma “forma acabada”. Há nesse transe uma estética própria que determinou a estética de *Terra em Transe*, filme feito sob o estigma da polêmica e do

“desencanto”, criado pela montagem de imagens que determinam o sentido pelo choque do contraponto entre as ações da política de esquerda e direita, representadas nos personagens de Felipe Vieira e Porfírio Diaz. Ambos abraçados aos seus emblemas. Vieira mobilizando o povo; Diaz, empunhando um crucifixo e uma bandeira, coroado rei, soberano de Eldorado. Ambos equivalem-se, harmonizam-se em contraponto. Paulo Martins, a personagem atormentada pela contradição, sucumbe, fenecendo lentamente, clamando justiça em “vômitos”, em brados histéricos e estéreis, enquanto Diaz, em coroamento, discursa violentamente: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra! Botarei essas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor na força, pela harmonia universal dos infernos e chegaremos a uma civilização!” Eis o que nos resta. Da *Terra em Transe*. Do filme de uma cineasta que dizia não se interessar em ser cineasta, em fazer carreira artística, ou alcançar sucesso com o seu cinema. Interessava-se em “criar polêmica”, em tornar-se parte e tomar parte de uma atividade cultural e política, procurando fazer da “melhor forma” que pudesse (Rocha, 2004: 172).

A estética da polêmica, do inconcluso e do contraditório, definida pelas formas poética e alegórica configuradas no choque de imagens e no discurso em “vômito” de *Terra em Transe*, sustentada pela leitura dos *Contos de Maldoror* de Lautréamont (Rocha, 2004: 121) e das sobrevivências do teatro da crueldade de Artaud e do teatro épico-didático de Brecht, permaneceu como exceção de um cinema que experimentava a linguagem para com ela criar seus manifestos poéticos.

*Terra em Transe* não transforma em romance a história de um país e de sua população, tensionados entre duas forças aparentemente antagônicas que se equalizam quanto aos seus interesses e meios para alcançá-los. É certo que há em *Terra em Transe*, o “herói” Paulo Martins, atormentado pela ambivalência e contradição e depois salvo pela morte, ao tomar consciência. A morte é sua salvação. Uma posição “neo-romântica”, ponderada por Glauber Rocha, “mas muito didática também”. Uma “guerrilha não é uma aventura romântica, mas epopeia didática” (Rocha, 2004: 121).

Em direção oposta a essa ideia, um filme exibido em 1982, ano marcado pelas primeiras eleições diretas para governadores de estados brasileiros após a instauração do regime ditatorial militar, depois de oito anos de um processo de “abertura” lenta e

gradual da política brasileira<sup>7</sup>. *Pra frente Brasil* de Roberto Farias teve projeção nas páginas de jornais, antes mesmo de sua primeira exibição ao público por ter sido proibido pela censura. Proibição que gerou manifestações de artistas, produtores, técnicos e cineastas por meio de suas associações e sindicatos, convergindo, entre outras manifestações, para um telegrama enviado em 8 de abril de 1984, ao então ministro da justiça, solicitando sua liberação em nome da “consolidação da democracia”, realizada também pela “análise dos traumas do passado”. A proibição do filme foi mencionada nesse texto como um “desserviço à democracia” e um impedimento à “continuidade plena da proposta de abertura política, em que se empenha toda a nação brasileira” (Jornal do Brasil, 1982:5). Em nota publicada em 16 de abril de 1982, no mesmo *Jornal do Brasil*, mencionava-se a tentativa de apreensão do filme no dia anterior devido a uma denúncia anônima sobre sua exibição. O discurso em torno do filme se manifestava como a reverberação de sua própria estrutura narrativa, formatada pelo romance melodramático. Filme “notório como primeiro filme de ficções sobre os horrores reais da ditadura do começo dos anos 70” (Corrêa, 1982). É certo que *Pra frente Brasil* cumpria um papel didático e mesmo que romanesco, tanto o filme como os discursos que o envolveram, trouxeram à pauta assuntos de necessário debate. A história denunciava a arbitrariedade de um regime político fundado e fundamentado na violência, e que envolve a todos, mesmo aqueles que o desconhecem. No entanto, o apelo sentimentalista que enredava as personagens e suas situações de conflito, junto ao texto, escrito no sentido da literalidade, o aproxima do didatismo estéril, definido por Glauber Rocha, aquele desprovido da épica, que degenera em “consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais”.

---

<sup>7</sup> O “milagre econômico” dos anos do governo de Médici (1969-1973) alavancou a dívida externa brasileira, convertendo-se em hiperinflação e recessão, desencadeando o descrédito popular, manifesto, por exemplo, nas eleições de 1974 para senadores, quando o governo sofreu grande derrota. Além da população brasileira, o regime militar sofria oposição da comunidade e imprensa internacional e de organizações de Direitos Humanos que denunciavam as atrocidades cometidas impunemente durante o regime ditatorial. Diante da crise econômica, da pressão social nacional e internacional e dos conflitos internos entre militares da “linha dura” e moderados, o general, e então presidente Ernesto Geisel (1974-1979) elaborou uma “política de distensão” como forma de restabelecer a democracia brasileira de forma “lenta, gradual e segura”, criando condições para que os militares pudessem se retirar do governo também de forma “lenta, gradual e segura”. Entre as medidas dessa política de distensão estavam, a suspensão parcial da censura aos meios de comunicação e a revogação de algumas determinações que legitimavam o poder coercitivo do regime militar, como por exemplo, a restauração do *habeas corpus*, a extinção do poder presidencial de fechar o Congresso Nacional e cassação dos direitos políticos, abolição da pena de morte e o fim do AI-5, em dezembro de 1978. No entanto, estas medidas de “abertura” mantinham-se condicionadas à preservação do controle do governo militar.

Uma das justificativas desse retorno às convenções da grande indústria cinematográfica é a acessibilidade ao público. Ismail Xavier denomina esse movimento de “naturalismo da abertura”, uma tendência comum, seguindo sua afirmação, aos países “recém-saídos ou em vias de sair de regimes militares”. A “sedução pelo naturalismo” e a adequação aos “esquemas dramáticos” da grande indústria, marcavam a produção cinematográfica brasileira em meados dos anos de 1970 e 1980. Tais convenções determinavam um cinema preocupado em atingir um grande público, mantendo-se como pedagogia, mas então “menos ambiciosa no plano político, porque mais apressada e ‘segura’ em seus efeitos” (Xavier, 2003: 131). Em um texto de 1968 (Rocha, 2004, pp 127-150), Glauber Rocha comenta o cinema de Roberto Farias, usando da comparação de um de seus filmes, *Selva Trágica* (1963), com as suas demais produções até então realizadas, como contestação de uma tendência do cinema nacional a oferecer ao público “aquilo que ele quer”. E isso, expõe em questão, seria “uma forma de conquista ou de aproveitamento comercial do condicionamento cultural do público?” Seguindo esse “caminho mais fácil, que é utilizar as formas americanas, o cinema brasileiro será apenas um gerador em maior potência da cultura da dominação”. Esse seria o desafio do cineasta brasileiro: “como conquistar o público sem usar as formas americanas, hoje já diluídas em outras subformas europeias” (Rocha, 2004: 130).

Dois anos depois do lançamento de *Pra frente Brasil*, é exibido *Cabra Marcado pra Morrer* do documentarista Eduardo Coutinho. Documentário, que nas palavras de Ismail Xavier é “filme-síntese”, pois, “recapitula todo um processo de debate do cinema brasileiro com a vida política nacional” (Xavier, 200: 36). *Cabra Marcado pra Morrer* “condensa” os quase vinte anos de ditadura militar em uma “densidade” definida pela coincidência entre a história do próprio documentário, e das pessoas que o integram, com as histórias que compõem o regime militar brasileiro.

*Cabra Marcado pra Morrer* foi iniciado em 26 de fevereiro de 1964 para contar a história de João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, município do interior de estado brasileiro da Paraíba, distante 50 km da capital do estado, João Pessoa. João Pedro Teixeira foi morto em uma emboscada em 1962. Estavam envolvidos em seu assassinato, dois policiais militares e um vaqueiro que trabalhava para o latifundiário Agnaldo Veloso Borges. Considerado o mandante do

crime, Agnaldo teve sua prisão decretada, porém, como estratégia, conforme era informado pela narrativa em *off* que acompanhava as imagens de *Cabra Marcado pra Morrer*, assumiu o cargo de deputado, livrando-se assim da prisão. Cargo assumido pela desistência de um deputado e outros quatro suplentes, todos renunciaram aos seus cargos ao mesmo tempo, o que viabilizou Agnaldo, como quinto suplente, a assumir tal lugar. Todos os envolvidos no assassinato de João Pedro Teixeira foram absolvidos.

As Ligas Camponesas constituíam o lugar de convergência para as reivindicações dos trabalhadores rurais. Essas associações de trabalhadores rurais tem sua história vinculada a do Partido Comunista Brasileiro (PCB), considerado o incentivador desse movimento, cuja origem é estabelecida em meados da década de 1940, outro período de redemocratização política brasileira, pós o Estado Novo instaurado pelo então presidente Getúlio Vargas. Ao final dos anos de 1940, o movimento esmorece pela interdição do PCB. Como marco de reorganização das Ligas Camponesas, é mencionado o ano de 1955, quando da fundação da Sociedade Agrícola de Plantadores e Pecuáristas de Pernambuco, SAPP, no Engenho Galileia, localizado no município de Vitória de Santo Antão, interior do estado de Pernambuco. Em 1964, o Engenho Galileia seria escolhido como o lugar de locação de *Cabra Marcado pra Morrer*.

Inicialmente o filme teria como locações os lugares “próprios” à história de João Pedro Teixeira, sendo que cada um dos participantes dessa mesma história, assumiria seu próprio papel. O filme seria então criado pela interpretação de personagens “reais”, assumindo-se como personagens de uma história que era deles. No entanto, um conflito perto de Sapé envolvendo policiais, empregados de uma usina e camponeses, em dias próximos ao início das filmagens, obrigou à mudança de planos. As locações de *Cabra Marcado pra Morrer* foram transferidas então para o Engenho Galileia e outros trabalhadores rurais assumiram as personagens. Como na ideia original, apenas a viúva de João Pedro Teixeira, Elizabete Teixeira, interpretou-se a si. Quarenta por cento do filme havia sido feito quando o Engenho Galileia foi invadido pelo exército em 1 de abril de 1964. Os principais líderes camponeses foram presos, assim como parte da equipe de filmagem. O material da filmagem foi apreendido e considerado como subversivo. Dezesete anos depois, em 1981, dois anos depois de promulgada a lei de anistia e um ano antes das eleições diretas para governadores de estados brasileiros, o diretor do filme *Cabra Marcado pra Morrer*, retorna à história, revisitando lugares de

locação e personagens, para criar o então transformado em documentário, *Cabra Marcado pra Morrer*.

*Cabra Marcado pra Morrer*, o documentário, expõe a história do filme que não foi realizado. Ao narrá-la, Coutinho recupera a história de João Pedro Teixeira, de sua esposa Elizabete e de seus filhos. Ao recompor a trajetória dessas pessoas, relata a história das Ligas Camponesas e dos trabalhadores rurais que dela faziam parte. Todas essas histórias, a do filme, a de João Pedro e sua família e a das Ligas Camponesas, são narradas em sua relação com a história da ditadura militar brasileira. Ao mencionar os motivos da interdição do filme, Eduardo Coutinho, inscreve em seu documentário as consequências na mudança política brasileira, ocasionada pelo golpe de 1964.

As imagens iniciais desse documentário tinham sido coletadas em abril de 1962, quando da viagem de membros da União Nacional de Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura da UNE, pelos estados brasileiros, da qual fazia parte Eduardo Coutinho. Foi durante esse período em abril de 1962 que a história de João Pedro se tornou conhecida aos membros dessa expedição, motivando, a princípio o longa-metragem *Cabra Marcado pra Morrer*, que começaria a ser filmado dois anos depois, em momento coincidente a instauração do regime de ditadura militar. Junto às imagens de 1962, Coutinho insere imagens de jornais de 1962 e 1964, ilustrando eventos citados tanto pela narração em *off*, quanto pelos entrevistados. Artigos sobre a repercussão da morte de João Pedro, então tratado como herói; artigos sobre a apreensão do material de filmagem de *Cabra Marcado pra Morrer* no engenho Galileia e imagens mencionadas como da morte do líder camponês e das onze pessoas mortas no conflito que obrigou a mudança das locações, formavam o conjunto dessas imagens. Outros artigos de jornal foram usados como ilustrações das falas de outros líderes e pessoas envolvidas com a história das Ligas Camponesas e de João Pedro Teixeira. Além dessas imagens, tratadas como ilustrações, o documentário integra imagens da reação dos participantes assistindo à própria atuação nas cenas sobreviventes do longa-metragem de 1964.

*Cabra Marcado pra Morrer* conserva um lugar de importância dentre as representações de parte da história política brasileira. Especialmente, por manter registrado o relato da comunidade camponesa sobre a ditadura militar, algo diferente do que comumente assistimos em relação a esse período. A maior parte da produção

imagética brasileira sobre esse período, de forma geral, e podemos dizer, predominante, apresenta a ditadura em confronto com habitantes da cidade, geralmente os jovens, geralmente os estudantes, intelectuais e artistas. Podemos até mesmo pensá-lo como “filme-síntese”, como definido por Ismail Xavier, inclusive por sua relação com a produção cinematográfica do momento de “abertura política”. Mas, *Cabra Marcado pra Morrer* não deixa de recorrer a “fórmulas de gêneros tradicionais”. A linearidade mantida em sua estrutura; as cenas de choro, tendendo ao apelo sentimentalista; a ênfase à saudade da mãe Elizabete, recorrente nas perguntas aos seus filhos; certa indução a repostas pré-formatadas nas próprias perguntas aos entrevistados, deixando-os em uma posição mais próxima a uma representação, do que apresentação da sua experiência. Os planos fechados marcando momentos de tensão, como os que foram usados para os enquadramentos de João Mariano da Silva, durante sua entrevista, feita no início dos anos de 1980. João Mariano, havia sido convidado para interpretar João Pedro Teixeira no filme de 1964. Ele era o único dos atores que não tinha envolvimento com o movimento camponês. Chegou ao Galileia, segundo informado no documentário, por ter sido expulso de outro engenho, cujo motivo é deixado entre relatos que definiam certo envolvimento, mas causado pelo desconhecimento: “sou muito afastado de certos movimentos. Eu caí nesse movimento”<sup>8</sup>. Nesse momento a entrevista é interrompida por Coutinho, alegando problemas com o som, o vento. A entrevista é retomada por uma frase de incentivo: “o senhor pode falar o que estava falando, porque é perfeito”. João Mariano se cala. O plano fechado enquadra Mariano e suas reações, em silêncio, que não é preservado por Coutinho, interrompendo-o por palavras de encorajamento, ditas sob a pressuposição do “medo”. À medida da pressão do “encorajamento”, mais silêncio, mantido em enquadramento fechado por alguns instantes, aberto momentos depois para incluir o entrevistador, aparentemente desconcertado. Eduardo Coutinho, ao indicar o encerramento da entrevista, provoca o recomeço da fala de Mariano, que mantém sua história tal qual foi iniciada. Durante sua narrativa, cenas de seu cotidiano são apresentadas. A câmera pára alguns segundos em um quadro de temática religiosa, sobre uma das paredes de um dos espaços do cotidiano de João Mariano. O enquadramento volta ao seu rosto, em primeiro plano, fechando-se depois de alguns segundos para quase um plano de detalhe, um uso raro,

---

<sup>8</sup> Trecho extraído do filme *Cabra Marcado pra Morrer*.

se comparado ao resto do documentário. Enquanto João Mariano narra sua participação no filme de 1964, como algo “natural”, cenas de sua atuação como João Pedro são apresentadas. Em seguida novo corte em retorno para seu rosto, porém no momento em que assistia às imagens sobreviventes do filme de 1964, ainda sob a sua narrativa em *off*. Assim termina a sequência de João Mariano da Silva no documentário.

Uma das últimas cenas de Elizabete Teixeira no documentário, recolhida de dentro do carro da equipe de filmagem, apresenta-a motivada por um discurso que não parece ter sido derivado, naquele momento, pelas perguntas do entrevistador ou dito para uma câmera à sua frente. Não sabemos se Elizabete, tinha conhecimento, naquele momento, de que sua fala e sua imagem estavam sendo capturadas, mas ao contrapor essa sua última imagem às outras, podemos identificar um discurso menos formatado e previsível. Nesse momento emergia outra parte de sua história, a de seu engajamento político, sobreposta no documentário pela história da mãe, viúva, que perdeu seus filhos pela necessidade de assumir a clandestinidade como forma de sobrevivência. Uma das imagens mais significativas desse documentário: a assunção de Elizabete, emoldurada pelo interior de um carro em partida, mantida em contra plano à Eduardo Coutinho. Finalmente a apropriação da palavra, interrompida, então, pelo aceno do documentarista, pontuando, didaticamente, a “síntese” de um período repressivo que ainda não terminou. As últimas palavras de Elizabete Teixeira, incluídas no documentário, expunham a sua indignação quanto ao discurso democrático, expondo sua contradição em relação a uma realidade de baixos salários e ausência de direitos trabalhistas. Uma imagem que poderia ter sido descartada, mas que acabou escolhida para ser preservada. A intenção desse ato de edição não é sabida, ao certo, mas, a presença dessa imagem da eloquência de Elizabete preserva não somente as ambivalências de certa democracia - naquele momento em reinício – mas também, as desse documentário.

Coutinho, em seu documentário *Cabra Marcado pra Morrer*, estabelece o enlace de tempos, relacionando passado e presente, porém o passado em seu documentário é tratado como fonte para a escrita de uma história, única, criada pela relação de várias outras.

Nos anos subsequentes a restauração do regime democrático assistiremos, em parte da produção cinematográfica brasileira, a outro tipo de relação temporal entre passado

e presente. O passado não seria mais tomado como fonte ou documento, mas como sobrevivência, atualizando-se como interferências na mobilização de ações das personagens em seu tempo presente, nos apresentando histórias criadas pela inseparabilidade “da psique com o seu corpo” (Didi-Huberman, 2009: 277). Caso, por exemplo, de filmes como *Ação entre Amigos*, filme de Beto Brant lançado em 1998, ou de *Corpo*, de Rosana Foglia e Rubens Rewald, exibido em 2007, “um filme doente, expressão nítida do estado da vida mortificada, de um tempo e um progresso que aconteceu *sem acontecer*”. Assim o interpreta Tales Ab’Saber em comparação a *Terra em Transe*, um “filme trágico, barroco, no limite da morte em vida”, que ainda “pensava a história”. *Corpo* faria “um último esforço, antes de ser totalmente sugado para o campo doentio e impotente do mero cotidiano, degradado como ele é” (Ab’Saber, 2010: 198).

Mesmo quando o tempo presente dos filmes coincide com o da ditadura, como os filmes *Cabra Cega*, filme de 2005 de Toni Venturi ou *O ano em que meus pais saíram de férias* de Cao Hamburger, lançado no ano seguinte, não são construídos mais como a representação de uma história, mas como a apresentação das interferências de uma história sobre as subjetividades. Mesmo nesses filmes havia a presença determinante da memória como sobrevivência na relação das personagens com o seu presente. As imagens que compõem esses filmes apresentam, predominantemente, os interiores das casas, os objetos e as relações íntimas, pessoais, das personagens entre si, com os seus ambientes e com os objetos que os compõem.

Nessas produções do final dos anos de 1990 e anos de 2000, nos são dadas a ver os “sintomas”<sup>9</sup> da repressão de um regime político. Pelas imagens entramos em contato

---

<sup>9</sup> O conceito de sintoma usado nesse texto refere-se à noção elaborada por Georges Didi-Huberman. Diferente de um “conceito semiológico ou clínico”, o sintoma, tal qual exposto por esse autor, “denota ao menos um duplo paradoxo, visual e temporal [...] O paradoxo visual é da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém, interrompe o curso normal das coisas segundo uma lei – tão soberana como subterrânea – que resiste à observação banal. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é outra coisa que o curso normal da *representação*. Mas o que ela contraria, em um sentido, o sustenta: ela poderia ser pensada sob o ângulo de um inconsciente da *representação*. Quanto ao paradoxo temporal, é reconhecido o *anacronismo*: um sintoma jamais emerge no momento correto, aparece sempre a contratempo como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente. E também aí, segundo uma lei que resiste a observação banal, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe não é outra coisa que o curso da história cronológica. Mas o que contraria, também o sustenta: se pode pensá-lo sob o ângulo de um *inconsciente da história*” (Didi-Huberman, 2008: 63-64). Apesar dessa distinção, por vezes essa palavra conservará nesse texto, sua dubiedade relativa à sua aproximação com a semiologia ou clínica, por ser considerada própria ao assunto aqui abordado.

com as íntimas reverberações da atuação repressiva sobre a subjetividade de cada um daqueles que direta ou indiretamente experimentavam acontecimentos que moviam uma história da qual todos, inclusive nós como espectadores, fazíamos parte. História essa que não é criada por fontes ou documentos, mas por sensações e reminiscências. É criada por cada uma das subjetividades que a integram. Uma história, revelada em sintomas, reverberada em ressentimentos, ausências, silêncios, não-ditos e contraditos, nos lapsos, nas veladuras, nas incompletudes, no medo, na incompreensão, no desconhecimento. Na euforia de um gol, misturada com a ansiedade de um menino em espera pela chegada dos pais que “saíram de férias”; o mesmo menino que assiste atônito à prisão de estudantes pelos soldados da cavalaria, em uma sequência composta por um conjunto de imagens criadas em fragmentos, cujo ritmo determinado como captação de instantâneos, insere o espectador na turbulência.

Nesses filmes, as imagens não se propõem a explicações. São criadas e articuladas pela apresentação de sensações. Em *Cabra Cega*, por exemplo, convivemos com o tormento de um militante pela impotência diante da necessidade de se manter escondido, aliada ao medo de ser descoberto, às memórias recentes da perseguição e mortes de seus companheiros, e ao encontro com as memórias de uma vizinha, marcadas pela perda de seu filho para outra ditadura, em outro tempo e lugar. Nesses filmes, a história vai se desenhando sutilmente, revelada nas reações, nos objetos, nos lugares, nos encontros e nas memórias de cada uma das subjetividades que participam desse desenho.

Começamos esse texto por *Terra em Transe*, filme de 1967, nos anos iniciais de um regime que duraria vinte anos. *Terra em Transe* apresenta o tormento de uma subjetividade política em conflito, mas a situa junto ao desenvolvimento de uma história, cuja culminância alegórica se realiza pela convergência entre o coroamento de Porfírio Diaz e o fenecimento agônico de Paulo Martins. *Pra frente Brasil*, exibido em anos de reabertura, ainda se sustenta por um enredo histórico. A relação entre a história individual e coletiva define o enredo do filme. Um homem é preso, torturado e morto, enquanto o Brasil ganha a copa do mundo. A história camuflada é revelada. O momento de restauração da democracia era propício a revelações, cuja demanda fez valer o exagero didático, transformando a história em romance. Contemporâneo a esse período, *Cabra Marcado pra Morrer*, se apresenta como criação definida pela

articulação entre a memória individual e coletiva, buscando, pelo entrelaçamento de várias histórias recompostas, compor uma única história. Nesses dois últimos filmes, embora pertinentes a gêneros diferentes, há como ponto em comum a predominância da construção e reconstrução histórica, realizada sob a preocupação pedagógica, e por isso, a criação de evidências em auxílio mútuo às explicações.

Diferentemente, os quatro últimos filmes mencionados, são definidos pelos deslocamentos temporais. A cronologia é rompida por imagens que emergem como sintomas. Sintomas de uma época reverberada na turbulência das emoções e ações. Talvez pela distância no tempo e pela necessidade de elaboração de um passado recalçado, pois silenciado, não dito, encoberto por veladuras que amenizam o choque e a identificação, assistimos, recentemente, a produções que abordam a história pela “espessura de memórias múltiplas” (Didi-Huberman, 2008: 62), mantendo o que a define em sua complexidade: a heterogeneidade de tempos e a permanência de lacunas, jamais resolvidas senão em aparições sintomáticas, apontamentos para elaborações de um passado asfixiado em sedimentações.

## Bibliografia

Ab'Sáber, Tales (2010), “Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação)” en Teles, Edson y Saflate, Wladimir (coords.), *O que resta da ditadura*, São Paulo: Boitempo, pp.187-202.

Benjamin, Walter (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter (2010), “Que é o teatro épico: um estudo sobre Brecht” en *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*, São Paulo: Editora Brasiliense.

“Cineastas pedem filme liberado” (1982) en *Jornal do Brasil*, 10/04/1982, p. 5.

Corrêa, Marcos de Sá. “Pra frente Brasil” en *Jornal do Brasil*, 02/04/1982, p. 11.

Didi-Huberman, Georges (1990), *Devant L'Image*, Paris: Les éditions de minuit.

Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Didi-Huberman, Georges (2009), *La imagen superviviente: história del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, Georges, (2010), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Editora 34.

Didi-Huberman, Georges (2012), *Imagens apesar de tudo*, Lisboa: KKYM.

Gagnebin, Jean-Marie (2010), “O preço de uma reconciliação extorquida” In: Teles, E. y Saflate, W. (coords.), *O que resta da ditadura*, São Paulo: Boitempo, pp. 177-186.

Meneses, Ulpiano Toledo de Bezerra (2013 a), “Da Arqueologia Clássica ao Patrimônio Cultural: os sentidos da cultura material e seus desdobramentos”. ([http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/outorga\\_ulpiano.pdf](http://comunicacao.fflch.usp.br/sites/comunicacao.fflch.usp.br/files/outorga_ulpiano.pdf), 11/04/2013).

\_\_\_\_\_(2013b), “Entrevista concedida ao jornal Cores Primárias”. ([http://www.coresprimarias.com.br/ed\\_10/ulpiano\\_p.php](http://www.coresprimarias.com.br/ed_10/ulpiano_p.php), 11/04/2013).

Rocha, Glauber (1967), “Perseguição e Assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva”, In ROCHA, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: CosacNaif, pp.87-98.

Rocha, Glauber (2004), *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: CosacNaif.

Teles, Edson (2007), *Brasil e África do Sul: paradoxos da democracia*. São Paulo, 2007. 78f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Xavier, Ismail (2001), *O Cinema Brasileiro Moderno*, São Paulo: Paz e Terra.

Xavier, Ismail (2003), *O Olhar e a Cena*, São Paulo: CosacNaif.

White, Hayden (2001), *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, São Paulo: Edusp.