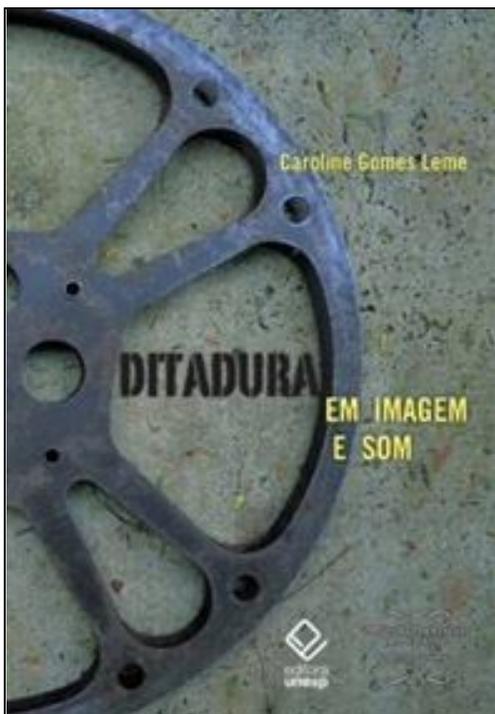


Sobre Leme, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, 321 pp., ISBN: 978-85-393-0461-5

por Fernando Seliprandy*



A consciência das escalas de observação. Esse é apenas um dos traços que compõem a riqueza do livro *Ditadura em imagem e som*, de Caroline Gomes Leme. Pois a autora manifesta explicitamente sua intenção de oferecer, enfim, um quadro geral da cinematografia dedicada à ditadura brasileira. De fato, Leme tem razão ao afirmar “a relevância de um trabalho de inventário”, partindo da constatação de que, no Brasil, “[...] no que tange à produção cinematográfica [sobre a ditadura], não havia ainda um panorama

que apreendesse as obras de maneira ampla” (269).

Mais de setenta longas-metragens estão no seu recorte (09-10). Filmes que de algum modo abordam o passado autoritário brasileiro (1964-1985), produzidos ao longo de trinta anos, entre 1979 e 2009, da abertura política à contemporaneidade democrática. Filmes mais ousados, filmes convencionais; filmes de apelo erótico, épicos, dramas, melodramas e comédias; documentários expositivos e interativos. O minucioso levantamento realizado por Leme traz à luz muitas obras esquecidas. Sua lista amplia o leque de filmes potencialmente disponíveis para aqueles dedicados ao estudo dessa cinematografia. Só por esse trabalho de “exumação”, de alargamento do

repertório, o livro já teria grandes méritos. Mas Leme, pesquisadora incansável, vai muito além do inventário.

Porque o olhar panorâmico não negligencia o específico, o filme em si, a linguagem própria ao cinema. Das dezenas de longas-metragens, a autora seleciona sete para uma análise mais detida, atenta aos detalhes narrativos e formais. São eles: *E agora, José?: Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1979); *Paula: A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *Corpo em delito* (Nuno Cesar Abreu, 1990); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 1999); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006) e *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984). Sem tomá-los “como ‘obras-síntese’ ou ‘paradigmáticas’”, Leme considera que nesses sete filmes “o assunto em pauta [em cada capítulo] se sobressai” (04).

O jogo com as escalas de observação desdobra-se ao longo do livro. “Panorâmica” e “close” são as seções que estruturam os capítulos. O primeiro “enquadramento” está sempre dedicado à perspectiva geral, à identificação das distintas abordagens de uma temática ampla em filmes diversos. O segundo, o *close*, efetua a imersão analítica em uma obra particular, um profundo exame de seu enredo e dos artifícios cinematográficos mobilizados, tendo a temática do capítulo como norte. Encerrando o *close*, há sempre um tópico com considerações acerca do contexto de produção, censura (quando é o caso) e recepção do filme analisado.

No Capítulo 1, trata-se inicialmente de apresentar os critérios para a definição do *corpus* de filmes da pesquisa. Aqui a marca é a abrangência, sem privilegiar uma faceta particular da ditadura ou da cinematografia. Nem só os “anos de chumbo”, nem só a luta armada, nem só as obras que têm no centro a questão histórica. O recorte de Leme inclui películas que tragam uma imagem de todas as fases do regime militar e dos distintos atores sociais, mesmo que a história seja mero “pano de fundo”. E sem priorizar algum gênero cinematográfico. O

resultado são os mais de setenta títulos elencados. Em seguida, a autora propõe uma revisão dos marcos do pioneirismo dessa cinematografia. Leme resgata então dois filmes “esquecidos”, *E agora, José?: Tortura do sexo* e *Paula: A história de uma subversiva*, ambos de 1979, portanto, anteriores ao sempre lembrado *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982).

No Capítulo 2, o livro entra propriamente no jogo entre panorâmica e *close*. O tema central é a tortura, e a seção “panorâmica” passa por uma gama de questões acerca de sua representação em filmes diversos: a nomeação dos torturadores; a vinculação da tortura ao regime; a alusão ao colaboracionismo de setores civis; as caracterizações do torturador; as formas implícitas e explícitas de exibição da violência; a exploração do corpo feminino; a espetacularização do horror; a tese conservadora da “violência necessária”; a continuidade das violações durante a democracia. Na seção em *close*, a análise concentra-se em *Ação entre amigos*. Deixando para trás o voo panorâmico, Leme mergulha nas imagens do filme. Demonstra então ter muita familiaridade com os recursos da linguagem cinematográfica, indo ao detalhe, atenta a enquadramentos, justaposições de planos, luz, som etc. Suas interpretações são pertinentes e, mais do que isso, enriquecem a obra. Ela vê nas imagens de Beto Brant uma história em nada apaziguadora, o acerto de contas pessoal frente a ausência de justiça coletiva.

O Capítulo 3 tem como assunto o retrato dos setores de direita. A atenção inicial do panorama vai para os documentários que, de algum modo, abordam a sustentação civil do golpe e do regime. Em seguida, o texto deixa de lado o enfoque documental para pinçar as manifestações da visão conservadora em uma miríade de obras. Como saldo, Leme identifica um movimento na cinematografia: nos anos 1980, haveria um maior esforço em se “conferir motivações ideológicas aos personagens identificados com a ditadura, sejam civis ou militares” (91); já nos filmes dos anos 1990 e 2000, segundo a autora, a ditadura passaria a ser apresentada como um poder opressor isolado, sem

base de apoio social. A análise em *close* volta-se então para *Corpo em delicto*, caso raro de filme cujo protagonista é um civil reacionário. O olhar cuidadoso de Leme percebe as nuances do personagem, nem vilão, nem vítima, mas sim um convicto colaboracionista que, entretanto, é também uma peça na engrenagem do sistema repressivo. Essa figura sombria seria a encarnação da complexidade das relações entre civis e militares.

O Capítulo 4 está dedicado às representações da oposição à ditadura. De saída, o panorama assinala o destaque dado na filmografia à esquerda armada. Leme vai então pontuando os perfis dos guerrilheiros traçados nas películas, com distintos significados ideológicos: seres inalcançáveis; heróis; jovens sonhadores; “escória perigosa”. Depois vem o tema da autocrítica da luta armada, e neste ponto sublinha-se o documentário *Hércules 56* (Silvio Darin, 2006), havendo mesmo uma breve análise de seus movimentos internos. Surge, daí, a questão do isolamento das organizações armadas, abordada também em outros filmes. E, ainda, as imagens do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e de outros setores opositores. No fim do panorama, uma conclusão: em geral, prevaleceria nos filmes o retrato da “luta combalida”, da derrota e da frustração. Na abordagem em *close*, o foco dirige-se para *A terceira morte de Joaquim Bolívar* e sua pretensão de retomada da tradição cinemanovista da alegoria totalizante. A análise desvela os sentidos da saga tragicômica, crítica e sarcástica ao mesmo tempo, da morte dos ideais do protagonista.

No Capítulo 5, o eixo são as imagens da sociedade civil e do “povo”. O panorama traça um inventário dos perfis desses setores nos filmes, levantando o problema da linha tênue entre normalidade e exceção, entre a condição “apolítica” e aquela da vítima. Em certas obras, Leme identifica a ideia de que, estando o arbítrio à espreita de qualquer cidadão, o medo acabava gerando a omissão. Daí a recorrência, nos filmes, da imagem da sociedade vítima de excessos –em alguns casos, não só da direita, mas também da esquerda. O

olhar em *close* aprofunda-se em *Zuzu Angel*-. A matriz melodramática serve de guia à análise, que expõe de forma contundente o esvaziamento da história e da política operada pela ênfase da película no estabelecimento de um quadro moral para o período. Na construção do melodrama, Leme percebe que, entre o filho angelical e a mãe amorosa, sobram os excessos dos vilões.

O sexto e último capítulo aborda os retratos daqueles que Leme nomeia como “os filhos da (não) revolução”. Ou seja, as imagens da “segunda geração”, posterior à dos militantes, de quem era muito jovem nos anos 1970 e 1980. O panorama parte da ideia da “herança difícil” da memória para identificar nos filmes os signos da desilusão, da imobilidade e do vazio. Enfim, questões que já se manifestavam em ficções realizadas nos anos 1980 e que, hoje, sob outro prisma, colocam-se com força em alguns documentários brasileiros realizados por filhos de militantes –por exemplo, *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010) ou *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), os quais, lançados mais recentemente, acabaram não entrando no recorte da pesquisa-. Nas elaborações dos anos 1980, Leme sugere que as angústias da transição da adolescência somavam-se às incertezas da transição política. Já o *close* enfoca *Nunca fomos tão felizes*, obra que esboça com sutileza os frágeis elos da relação constantemente adiada entre o pai militante e o filho à espera.

Ao fim da leitura de *Ditadura em imagem e som*, tem-se, de fato, uma visão geral da cinematografia sobre o passado autoritário brasileiro realizada entre 1979 e 2009. Um quadro que alterna a perspectiva panorâmica e o olhar em *close*; que repassa muitos filmes e se debruça sobre alguns outros; que, além da crítica interna, inclui questões sobre os contextos de produção, censura e recepção; que reflete sobre os principais temas acerca da memória da ditadura; que percorre de ponta a ponta o espectro dos atores sociais retratados (direita, esquerda, sociedade e herdeiros). A autora cumpre, assim, o “[...] objetivo de um levantamento exaustivo que construa um inventário completo [...]” (08). Nota-se que uma espécie de impulso totalizante guia todo o livro, algo hoje raro

nos estudos acadêmicos brasileiros sobre o cinema. Uma totalização fundamentada em sólidas bases metodológicas e em uma pesquisa infatigável. Leme é muito feliz ao trazer à luz um trabalho essencialmente analítico, no sentido de que decompõe as partes de um todo, o vasto universo de filmes e representações sobre a ditadura brasileira. O campo de estudos só tem a ganhar com essa contribuição.

Mas eis que chega aquele momento em que o resenhista deve apontar questões –e não só por convenção, tampouco por implicância–. Pois a leitura dos capítulos do livro dá a impressão de um contraste, quase um desequilíbrio, entre o inventário panorâmico sobretudo descritivo, de um lado, e a consistente análise fílmica em *close*, de outro. É claro que as abordagens do panorama e do *close* devem ser necessariamente distintas. Porém, fica a sensação de um maior êxito do livro no desdobramento da análise específica em comparação com o esforço integrador do olhar geral. Para usar uma imagem, é como se as seções panorâmicas buscassem a cada passo prolongar o fôlego do inventário, enquanto os exames em *close* dos filmes são “de fôlego” ao longo de todo o percurso.

Esse “descompasso” entre panorama e *close* aponta ainda uma segunda questão, mais de fundo, talvez. Em linhas gerais, não haveria no livro uma efetiva integração das escalas, um fluxo dinâmico entre o olhar ampliado e o específico. Recorrendo às palavras do historiador Carlo Ginzburg, não se chega a propor “um contínuo vaivém entre micro e macro-história, entre *close-ups* e planos gerais ou grandes planos gerais [*extreme long shots*], a pôr continuamente em discussão a visão conjunta [...]” (2011: 269). O trabalho de Leme delinea um quadro geral irretocável, mas as partes desse todo em certa medida estão estanques.

A completude do olhar é a grande riqueza de *Ditadura em imagem e som* –e aqui o elogio de modo algum é *pro forma*–. Mas aí residiria também sua maior

dificuldade: fazer com que as escalas não apenas sejam observadas paralelamente, mas se cruzem constantemente, compondo um painel de contornos movediços. No fundo, esse é o grande desafio para todos aqueles que se propõem a pensar o macro e o micro, o panorama e o *close*. Afinal, para voltar a Ginzburg, “[...] a realidade é fundamentalmente descontínua e heterogênea” (2011: 269). Talvez essa dificuldade de integração das escalas fosse mesmo incontornável. O certo é que o livro de Caroline Gomes Leme passa a ser, ele também, incontornável para pesquisadores e interessados no tema.

Bibliografia:

Ginzburg, Carlo (2011). “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito” in *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia. das Letras, pp. 249-279.

* Fernando Seliprandy é doutorando em História Social na Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu mestrado. Pesquisa as representações cinematográficas da resistência às ditaduras na América do Sul, com ênfase no documentário contemporâneo. Participa do grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. E-mail: seliprandy@usp.br