

Sobrevivência em Tempos de Caos: Experiência Estética no Cinema sobre a Ditadura Militar Brasileira¹

Survival in Times of Chaos: Aesthetic Experience in Film about the Brazilian Military Dictatorship

La Supervivencia en Tiempos de Caos: La Experiencia Estética en la Película sobre la Dictadura Militar Brasileña

Vivian Resende JATOBÁ²

Resumo

A resistência à ditadura militar foi tema de diversos filmes brasileiros, alguns mencionados neste artigo. Sabendo que a arte se apropria do contexto político de sua época e o reflete em suas manifestações, busca-se entender como a ditadura militar pode ser compreendida pelas lentes de um cinema que se interessa sobretudo pelos indivíduos que resistiram a ela. Aqui se pretende exemplificar e analisar experiências estéticas que se revelam possíveis dentro das comunidades formadas por aqueles que sobreviveram à ditadura desejando encontrar liberdade, apesar de viverem um período de terror e opressão.

Palavras-chave: Cinema; Ditadura militar; Sobrevivência; Experiência estética.

Abstract

The resistance to the military dictatorship was the subject of several Brazilian films mentioned in this article. Knowing that art appropriates the political context of its time and reflects in its manifestations, we seek to understand how the military dictatorship can be understood through the lens of a cinema that particularly interests by individuals who resisted to that dictatorship. Here is intended to exemplify and analyze aesthetic experiences that are possible in communities formed by those who survived the dictatorship wishing to find freedom despite living a period of terror and oppression.

Keywords: Cinema; Military dictatorship; Survival; Aesthetic experience.

Resumen

La resistencia a la dictadura militar fue objeto de varias películas brasileñas mencionadas en este artículo. Sabiendo que el arte se apropia del contexto político de su tiempo y refleja en sus manifestaciones, que tratamos de comprender cómo la dictadura militar se puede entender a través de la lente de una película que se preocupa sobre todo para las personas que se resistieron

1 Artigo apresentado à nona edição da Revista Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, publicação ligada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Paraná.

2 Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília, bacharela e licenciada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e respectivas literaturas pela Universidade de Brasília. E-mail: vivianresende@gmail.com

a ella. Aquí tiene la intención de ejemplificar y analizar las experiencias estéticas que revelan posible dentro de las comunidades formadas por los que sobrevivieron a la dictadura que deseen encontrar la libertad a pesar de vivir un período de terror y opresión.

Palabras-clave: Cine; Dictadura militar; Supervivencia; Experiencia estética.

Primeiras palavras

O presente trabalho reúne análises de filmes brasileiros que têm em comum o recorte temático em torno da ditadura militar que o país viveu de 1964 a 1985. Mais do que abordar o modo como se representou tal período na produção audiovisual nacional, a intenção é destacar possíveis experiências estéticas que ganham espaço nas tramas, atentando-se para momentos, gestos, discursos e personagens em cujos comportamentos se pode ver leveza, mesmo em meio à censura, à opressão e à perseguição que caracterizaram tal período.

Trata-se, então, de falar acerca das exceções, das rupturas, dos raros momentos que rompem brevemente com uma atmosfera hostil e a ela dão uma breve trégua. Procura-se falar do envolvimento das personagens entre si, das comunidades formadas por elas, dos afetos que as aproximam, das falas nas quais se pode ver alguma esperança, algum desejo de sobrevivência.

Esse artigo é inspirado pela obra *Sobrevivência dos vaga-lumes*, do francês Georges Didi-Huberman. Nela, o autor trata da evasão dos vaga-lumes em meio ao período no qual a Europa viveu o terror do fascismo. Devido aos avanços totalitários, à profusão de espetáculos, à invasão de holofotes e projetores, os vaga-lumes não tiveram alternativa senão procurar outro lugar para sobreviver: formaram, então, suas comunidades luminosas afastando-se do caos. Conforme detalha Didi-Huberman, é

um tempo em que os ‘conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais (2011, p. 17).

A fuga dos vaga-lumes configura-se, portanto, como sua tentativa de sobrevivência. Ao formarem suas comunidades, os vaga-lumes se tornam seres resistentes, que procuram preservar sua vida, sua luminescência e seu lirismo. Novamente de acordo com Didi-Huberman, “eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência” (id. *ibid.*). Assim, tornam-se uma metáfora significativa dos humanos resistentes, que igualmente buscam espaço e tentam sobreviver e formar suas comunidades apesar de serem cercados por governos totalitários, que proíbem suas manifestações e limitam sua liberdade.

É por isso que convém falar em uma “alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (id., p. 20).

Há uma similaridade entre os vaga-lumes sobreviventes que buscaram seu espaço afastando-se do Estado fascista e os indivíduos/grupos resistentes que lutaram contra a ditadura militar no Brasil. Tanto os vaga-lumes, na Europa, quanto os humanos, no Brasil, de alguma maneira tiveram de traçar estratégias para que pudessem sobreviver. Nas comunidades formadas por eles, não se pretendia negar o direito à liberdade. Em vez disso, havia espaço para os afetos, para o acolhimento de sujeitos desesperados, que tinham objetivos afins. É do envolvimento desses sujeitos que podem surgir experiências estéticas, as quais ressignificam a realidade e abrem brechas nela, a fim de encontrar alternativas apesar de tudo.

O escritor Carlos Heitor Cony, enquanto escrevia crônicas para o *Correio da Manhã*, em 1964, manifestava a dificuldade de resistir e sobreviver à ditadura, mas também seu desejo de sobrevivência, como no texto “Uma palavra ainda”:

Como o naufrago perdido nas ondas, em meio da noite negra, o que importa é sobreviver até a madrugada, ainda que seja apenas para morrer abençoado pelo calor da aurora. Olhando os horizontes que o cercam, o naufrago não saberá de que lado surgirá a luz. Mas espera. Sabe que a aurora, saída das águas, de repente ameaçará uma cor de dia. Essa espera justifica a sua luta e a sua sobrevivência. Também não sabemos, ainda, de que lado, de que horizonte surgirão os primeiros clarões que expulsarão as trevas em que estamos mergulhados (2014, p. 181-2).

Como ele, outros indivíduos alimentavam semelhante esperança e se comportavam com a resistência e a disposição dos vaga-lumes que se uniam em torno de suas comunidades na expectativa do surgimento da aurora que romperia com a escuridão. Para tratar desses grupos sobreviventes e do modo como eles possibilitaram a resistência à ditadura militar, este artigo menciona filmes produzidos no Brasil, tais como *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005), *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007), *Corpo em delito* (Nuno César Abreu, 1990). Neles, pretende-se encontrar possíveis poéticas, que manifestem alguma sensibilidade mesmo em meio ao contexto opressor em que as tramas acontecem. Não se procura, aqui, fazer uma reconstituição histórica, mas permitir que se olhe para os gestos de leveza e acolhimento que de algum modo sobreviveram ao peso dos anos de chumbo.

Os filmes que constam no *corpus* dessa análise não serão vistos de maneira individual, com atenção detida aos seus enredos. Em vez disso, procura-se abordá-los em conjunto, tendo em vista que em todos eles se esboçam formas alternativas de suportar o regime político, possibilidades de resistência que se misturam a eventuais encontros, embates, eventos, afetos. São, de algum modo, semelhantes à obra de Pasolini, à qual Didi-Huberman se refere:

Toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado (op. cit. p. 23).

É nos momentos de exceção que se busca refúgio da opressão. Isso aproxima vaga-lumes e humanos, e o cinema pode trazer à tona a vivência de tais seres em suas constantes tentativas de resistirem às imposições totalitárias. Muitas vezes, como se perceberá na filmografia levantada, as comunidades de resistência não abrem mão de andar armadas, tampouco deixam de entrar em conflito. A nossa atenção, entretanto, volta-se para as pequenas brechas que se abrem entre uma perseguição e outra, entre um embate e outro, de modo que, apesar de todo o caos, exista, talvez, alguma amenidade, alguma troca afetiva, algo que, mesmo que por breves instantes, torne menor o peso do confronto. Trata-se, afinal, de um modo de resgatar um dos valores definidos por Ítalo Calvino como meta para o milênio: a leveza, cujas imagens “não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos” (1990, p. 19).

Assim, é às imagens de leveza que direcionamos nosso olhar, de modo que se perceba o potencial de uma resistência que, em vez de se dissolver, sobrevive, e reside nos gestos que podem brevemente romper com o cenário mais impiedoso, ressignificando-o.

Sobre comunidades, seus desejos e suas experiências em meio ao caos

Para Jacques Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p. 58). É assim que a arte se apropria da história para recontá-la, de modo que estruturas políticas interajam com representações artísticas, sem que haja o isolamento de uma em relação à outra. As condições sociais de uma época frequentemente se refletem na produção artística, e é dessa maneira que o cinema pode trazer à tona uma abordagem poética daquilo que figurou na história. As experiências vividas na/pela história são, assim, estetizadas ao serem apropriadas pela arte.

O cinema nacional, portanto, não poderia fechar os olhos para a realidade vivida no país enquanto aqui tiveram vez a tortura, a opressão e o terror que caracterizaram pelo menos parte do período em que os militares estiveram no poder. De acordo com Daniel Aarão Reis,

estavam [os remanescentes] dispersos nas cadeias, nos exílios sem fim, ou meio perdidos no país, nas margens, mas incomodavam, especialmente no exterior, com campanhas permanentes de denúncias da ditadura, de seu modelo econômico, concentrador e produtor de desigualdades crescentes (...) (2014, p. 103).

Os resistentes formaram seus grupos e se tornaram, algumas vezes, protagonistas de certas obras cinematográficas. A exemplo disso, o Movimento Revolucionário 8 de outubro protagoniza o filme *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Para além da narra-

tiva centrada no sequestro do embaixador americano, mantido refém pelos revolucionários do grupo, existem no filme a cumplicidade entre os indivíduos que o compõem, o sentimento de comunidade que os une e até o envolvimento amoroso entre dois de seus integrantes. Já em *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, o grupo teatral Chão de Estrelas é desarmado, mas usa a arte a seu favor, e seu modo de combater o regime é o deboche. Ele representa mais uma maneira de como a arte se relaciona com a política de seu tempo. De acordo com Rancière,

a superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (op. cit. p. 18-9).

As *performances* da trupe, assim, fazem política à sua maneira. Desafiam a rigidez e a opressão com nudez e deboche, não se inibem, apesar de se inserir em um período no qual a subversão era perseguida violentamente. Tanto que aqui há novamente um envolvimento amoroso, dessa vez protagonizado pelo diretor da companhia, Clécio Wanderley (Iranthir Santos), e por um soldado, Fininha (Jesuíta Barbosa), envolvendo, assim, um indivíduo de cada lado, e tornando o enfrentamento algo afetuoso em vez de repressivo, transformando, desse modo, uma fração sutil da realidade ao seu redor.

Nas comunidades que se representam nas telas do cinema, o que se veem são rupturas. Mesmo diante do regime que cerceia liberdades, formam-se grupos nos quais se permitem envolvimento afetivos e experiências que desafiam o caos da realidade política. São momentos de exceção, nas palavras já mencionadas de Didi-Huberman, que ocorrem não apenas na obra de Pasolini, mas também em outras que testemunham a possibilidade de se ressignificar uma realidade a fim de amenizá-la, de buscar brechas que viabilizem a sobrevivência. Segundo Denilson Lopes,

a experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças (2006, p. 120).

Dessa maneira, pode-se falar em uma recriação da vivência da ditadura militar. Além de sua face mais conhecida, existem outras. Além da perseguição, há o acolhimento. Se, para os órgãos repressivos do governo havia grupos subversivos, que espalhavam ideias perigosas, dentro desses grupos havia outra realidade, e ideais compartilhados por indivíduos que tinham

uns aos outros. Não por acaso, Carlos Mendonça fala da existência de comunidades estéticas, nas quais se “estabelecem outros tipos de contratos culturais e descobrem outras formas de estetização do cotidiano” (2006, p. 113). Aqui, convém lembrar esse conceito, uma vez que nos referimos a grupos nos quais há “o estabelecimento de uma relação fincada em afetos, em uma ética-estética fundada em um estilo de vida próprio” (id. *ibid.*).

A formação de comunidades é, assim, uma estratégia que viabiliza a sobrevivência daqueles que desejam fugir à crueldade de um Estado que persegue impiedosamente indivíduos que considera perigosos. Dentro desses grupos, as regras do Estado não se aplicam. Há regras próprias: os integrantes do MR8 não revelam seus nomes, enquanto na trupe Chão de Estrelas predominam a anarquia e o deboche. Ou, como define seu líder, ao falar do novo espetáculo que deseja produzir: “Indecência e luminosidade. Pecado. A práxis do improvável junto à epifania da desordem”.

Nos grupos de resistência, vivem-se experiências estéticas. As armas podem ser letais ou retóricas, mas a intenção é desafiar a realidade da tortura e estabelecer uma nova ordem. Para Carlos Lamarca, por exemplo, “estejamos onde estivermos, haverá sempre uma realidade para transformar”, como se fala no docudrama que relata a história do ícone que saiu do Exército para lutar contra a ditadura. Já para os integrantes do MR8, o desejo era instalar o comunismo; enquanto, para os que pertenciam ao Chão de Estrelas, interessava viver a anarquia e a desordem que permitiam a liberdade cerceada pelo regime ditatorial. Dessa maneira, em cada grupo a realidade se resignificava, não correspondendo ao que era prescrito pelo Estado.

Mais uma personagem movida pelo desejo de mudança era Stuart Angel (no filme, interpretado por Daniel de Oliveira), filho da estilista Zuzu Angel (Patrícia Pillar), cujo nome dá título ao filme de Sérgio Rezende, lançado em 2006. Stuart era um jovem idealista, que se mobilizava e se envolvia com o comunismo. Para ele, que era considerado subversivo, sua mãe ficava “costurando vestido para mulher de general”. Ela, por sua vez, não tem confrontos com o filho e, uma vez que recebe a denúncia da prisão dele, também se torna alvo de perseguição. Segundo ela, Stuart “sempre odiou armas e violência, aí veio a ditadura, censura, prisões, esse horror. Mas ele jamais desistiu de seus ideais”.

Zuzu se manifesta como pode: estampa em uma de suas coleções temas relativos à falta de liberdade característica do período. Diz à tripulação do avião que a leva de volta para o Rio de Janeiro que “esse paraíso que nós vemos pela janela está marcado por crimes vergonhosos”. Além disso, envia cartas aos intelectuais da época denunciando os horrores da repressão e o sofrimento de seu filho, cujo corpo não encontra. Pode-se dizer que Zuzu forma também a sua comunidade no desejo por transformações, além de buscar esclarecer o desaparecimento do corpo de Stuart. Quem se une a ela é Chico Buarque, que lhe dedica a música *Angélica*. Simbolicamente, no momento da morte dela, decorrente da perseguição, a música que toca no carro é

Apesar de você, da autoria do compositor e amigo.

Stuart era parte de uma comunidade de resistentes que desejavam mudança. Ele tinha a companhia da noiva, Sônia (Leandra Leal), de quem é obrigado a se separar quando ela foge para a Europa e a quem diz na despedida que “os nossos sonhos compensam qualquer sacrifício”. O casal, assim, sacrificando-se, enfrentando as consequências das escolhas exigidas por seus ideais, comporta-se de maneira similar aos vaga-lumes, que, na falta de alternativa, fogem buscando abrigo. Stuart buscava transformação, como diz em carta destinada à mãe:

Não há homem pobre ou insignificante que pareça ser, que não tenha uma missão. Todo homem por si só influencia a natureza do futuro. Através de nossas vidas nós criamos ações que resultam na multiplicação de reações. Esse poder, que todos nós possuímos, esse poder de mudar o curso da história, é o poder de Deus.

Bem como no caso de Stuart Angel, grupos de resistência desejam combater o regime ou ao menos suportá-lo por meio da criação de um universo à parte, uma experiência renovada por linguagem e comportamento próprios. Conforme cita Hans Ulrich Gumbrecht, Martin Seel “diz que o conteúdo da experiência estética não é simplesmente um objeto, mas um objeto associado ao conceito que lhe atribuímos na nossa linguagem” (2006. p. 53). A exemplo disso, citamos a personagem Sílvia (Dedina Bernadelli), de *Corpo em delicto* (Nuno César Abreu, 1990). Filha de um médico-legista que falsificava laudos para esconder as vítimas da repressão, ela era comunista. Desejava uma realidade que não era oferecida pelo Estado, e sobreviveu enquanto possível tentando buscá-la. Ela disse: “as peças que eu sonhei não couberam no quebra-cabeça da minha vida. Eu queria leveza num mundo de granito”. Sílvia foi mais uma entre indivíduos que, enquanto resistem, buscam outras peças, idealizam transformações.

Como algumas vezes essa busca acontece no interior de grupos organizados em torno de um objetivo comum, para Monclar Valverde, “a noção de experiência assume caráter claramente relacional: envolve a participação do sujeito vivo em seu ambiente, a unidade dos momentos vividos por ele e sua interação com outros sujeitos presentes no mesmo mundo” (2010, p. 64). Isto é, a experiência envolve alteridade, e se intensifica quando compartilhada por indivíduos dentro de uma comunidade.

Em *Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton, uma comunidade também é organizada em torno de ideais comuns. O convento de frades dominicanos reúne religiosos que resistem ao regime militar e apoiam a Aliança Libertadora Nacional, liderada por Carlos Marighella. O poema “Liberdade”, de Marighella, é lido por Frei Tito (Caio Blat) logo no início do filme, e serve de importante referência. Seus dois últimos tercetos são

Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma,
que não exista força humana alguma
que esta paixão embriagadora dome.

E que eu por ti, se torturado for,
possa feliz, indiferente à dor,
morrer sorrindo a murmurar teu nome.

Em meio a uma história que envolve tortura, prisão e morte, os frades se unem também no presídio, onde ressignificam o ato da comunhão, que, por sua vez, ressignifica corpo e sangue de Cristo. A luta pela liberdade, dessa maneira, reúne experiências estéticas e reforça o sentimento de comunidade que une os religiosos em torno da mesma finalidade.

O sublime no banal e a beleza no caos – convites à poesia

Ao abordar a possibilidade de encontrar o sublime no banal, novamente Denilson Lopes nos fala acerca da beleza que se pode achar no improvável, não sendo necessário nada de excepcional para que se veja o estético revelado. É por isso que se pode falar do sublime no banal e igualmente no inusitado, nos espaços pouco aprazíveis, nos regimes indesejados, pois as alternativas ainda se apresentam como brechas em meio ao caos. Nas palavras do autor, “não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas” (2007, p. 44). Isso porque, para ele, com o suporte de Harold Bloom, pode-se

falar do sublime não para ter saudade de algo que nós perdemos, de canonizar e monumentalizar a alta modernidade, mas nos referindo a algo que podemos encontrar quando menos esperamos, sobretudo quando não esperamos mais nada, como ato restaurador, mas de transformação, de acolhimento do outro, de ser outro (BLOOM, 2001, p. 22 *apud* LOPES, 2007, p. 45).

Cientes de que o contexto político da época não favorecia manifestações poéticas, artísticas, estéticas, tampouco políticas, coube aos grupos de resistência se formarem de modo que se acolhessem seus integrantes e se valorizassem suas performances. Assim, o banal transfigurava-se em sublime, a realidade mostrava-se diferente, mesmo que apenas dentro de uma comunidade, e se produziam outros sentidos, contrários àqueles pregados pelos censores que estavam no poder. O desejo de cada grupo, afinal, não é apenas sobreviver à realidade, mas transformá-la, o que a princípio é possível nas suas comunidades. As ruínas que se habitam, portanto, são transfiguradas de modo que possam ser espaços de convivência harmônica, afastadas do terror que se pretende combater. É em meio a elas que os sujeitos se organizam e se manifestam.

A figuração do banal na arte se justifica por um novo regime estético, como esclarece Rancière. Para ele, há um programa literário (que se estende para outras formas artísticas) que consiste em

passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios (op. cit. p. 49).

É por isso que as comunidades são flagradas em seus momentos de convivência, em seus embates diários, nas suas atividades ordinárias. Elas não precisam estar permanentemente em combate com o Estado para que sua história seja relevante. Em lugar disso, é interessante olhar para o modo como elas se constroem, como se configuram, de que modo se dá a relação entre seus integrantes e como eles se comportam como sobreviventes. Afinal, é na banalidade de suas atividades que se podem enxergar significados estéticos.

Em *Cabra Cega* (2005), de Toni Venturi, a trama se desenvolve justamente no intervalo entre um embate e outro, uma vez que a personagem Thiago (Leonardo Medeiros) está ferida e se abriga na casa de Pedro (Michel Bercovitch). Afinal, não há porque dar exclusiva atenção aos momentos em que os vaga-lumes fogem. Se é verdade que, como diz Rancière, “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro” (op. cit., p.50), há interesse também em mostrar os indivíduos resistentes em situações cotidianas, concentrados, vivendo seus dramas na companhia de outros que passam pelo mesmo. Tais cenas têm tanto a revelar quanto aquelas de maior impacto, quando se veem sangue e tiro provocados pelo enfrentamento.

É da convivência ordinária e rotineira que decorre a relação vivida por Thiago e Rosa (Débora Duboc) e é por isso, pelo sentimento de solidariedade para com aqueles que lutaram, que se dedica o filme “aos muitos brasileiros, cabras-cegas, que tentaram atravessar a escuridão para tomar os céus de assalto”. Os cabra-cegas de Venturi certamente equivalem aos vaga-lumes de Didi-Huberman, dada a missão que ambos têm de passar por escuridão na expectativa de encontrar luz e liberdade.

Em torno de Thiago e do ideal compartilhado, forma-se um grupo que deseja protegê-lo sem descuidar do propósito da revolução. Por isso estão ao seu redor o líder Mateus (Jonas Bloch) e a militante Rosa, que é sua ponte para o mundo. A personagem leva a Thiago o jornal e a sua dedicação, aos poucos convertida em afeto. Com ela, há troca de histórias e de experiências, além da sensação de liberdade que Thiago tem quando é levado por ela ao terraço, quando ele vive brevemente um certo contato com o mundo que as normas de segurança o impediam de ver mesmo pela janela.

Dona Nenê (Bri Fiocca) é mais uma que se aproxima dele, apesar da resistência inicial do revolucionário. Aproxima-se dele justamente ao lhe contar de seu filho, que havia sofrido

tortura na ditadura franquista. Segundo ela, “as ditaduras só mudam de lugar”. Thiago vive, com as pessoas que o rodeiam, uma relação de cumplicidade baseada em objetivos comuns. Ainda que vez ou outra haja divergências, mantém-se alguma unidade e o desejo de lutar. O protagonista diz que “sem luta, não ia ter poesia, não ia ter poeta” e provavelmente não se teria comunidades formadas, cumplicidade, momentos estéticos que valorizam as causas nas quais se envolvem os sujeitos.

A associação que a personagem faz entre luta e poesia nos leva a outra possibilidade: a relação entre cinema e poesia, algo que já chamava a atenção de Pasolini e foi posteriormente tratada por Adalberto Müller. Para ele, “Filho da indústria moderna, o cinema, ao se tornar poesia, transforma-se na possibilidade última de poetizar a própria indústria e por isso mesmo pode tornar a experiência da vida um pouco mais significativa e, quiçá, menos enfadonha” (2012, p. 223).

O fato de o cinema surgir na era da reproduzibilidade técnica não o isenta da subjetividade com que ele pode ser preenchido. Em virtude disso, pode-se associá-lo à poesia, a qual sensibiliza a abordagem dos dramas humanos. É por esse motivo que Müller ressalta potencial do cinema de trazer à tona um novo olhar sobre a vida e as experiências que a compõem. Se elas se tornam mais significativas quando olhadas pelo cinema, não se pode negar que o olhar poético é transformador, e estetiza mesmo os episódios mais sombrios de nossas histórias, sejam elas pessoais ou políticas. Conforme Müller assinala, “a poesia sempre vai colocar em questão o sujeito, porque, por mais objetiva que ela possa ser, por mais que filosófica, ela se realiza antes de mais nada no espaço da interioridade, que é aquela fonte de onde brota a linguagem essencial” (id. p. 209).

Assim, uma vez que a poesia se liga intimamente à subjetividade e pode se associar ao cinema, ela fornece outra forma de enxergar a realidade e de depor a seu respeito. Por isso, o caos se torna um espaço que admite brechas, as relações humanas ganham destaque porque interessa a subjetividade, os afetos são observados porque se tornam objeto de interesse e, dessa maneira, mesmo com um pano de fundo político e uma situação histórica marcada por horrores, há rupturas que admitem olhares diversos, mais atentos às tímidas luminescências do que aos holofotes mais ameaçadores.

A poesia se apresenta como componente dos filmes mencionados e também das comunidades que os protagonizam, o que se pode perceber pelas menções a Chico Buarque, em *Zuzu Angel*, e pela referência à poesia de Marighella, em *Batismo de Sangue*. Para Müller, a

poesia é performance, na medida em que torna sensível o aqui e agora de sua manifestação. Quando entra em contato com outras formas de apreensão da realidade e expressão da subjetividade, quando acontece em outras mídias, a poesia se torna o grano salis do sistema cultural (2012, p. 21. Grifos do autor).

Sendo performática, portanto, a poesia também se encontra nos espetáculos promovidos pela companhia teatral de *Tatuagem*. Dessa maneira, é inviável negar a relação dela com o cinema e com a política. Se Rancière já havia ligado política e arte e se o cinema se pode ligar à poesia, como vemos nas abordagens de Müller e Pasolini, é inevitável que estejam todos interligados: cinema, poesia e política. Longe de se limitar aos livros, a poesia se situa em diversos entrelugares e tem o poder “de surgir em todos os contextos e mídias” (id. p. 15), articulando realidades, culturas e meios de difusão diversos. No caso dos filmes sobre os quais nos debruçamos brevemente, ela se apresenta para depor acerca da realidade comum a todos eles: um contexto de perseguição e censura marcado pelo poder dos militares no Brasil.

A realidade de tal época, mesmo que conte com episódios bárbaros, não impede o cinema de tratar dela com certo lirismo. Trata-se de um “lirismo contraditório”, expressão utilizada por Fernão Pessoa Ramos (2008) ao abordar *Boca do Lixo*, documentário de Eduardo Coutinho no qual, apesar do retrato do miserabilismo, chama-se atenção para uma possível poética, isto é, para rupturas que encontram espaço em meio ao improvável.

Palavras finais e/ou um convite às próximas

Naturalmente, os recursos adotados pelo cinema são responsáveis por torná-lo acessível à poesia. Adalberto Müller, por sinal, lembra que “Epstein definia como poéticos certos recursos do cinema que permitem alterar a percepção das coisas, como o *close-up*, e a câmara lenta” (id. p. 210). Além disso, as trilhas sonoras que acompanham a filmografia aqui mencionada também se configuram como componentes importantes para a construção das obras. A pormenorização desses fatores, entretanto, fica de fora dessa abordagem inicial e se torna objeto de interesse para pesquisas que podem ganhar força a partir daqui.

Esse trabalho, longe de pretender detalhar aspectos particulares de cada um dos filmes mencionados, limita-se a sinalizar a possibilidade de tratar sob outro prisma episódios da política brasileira vistos pelo cinema. Tratou de abordar experiências estéticas para além do terror e refletir sobre comunidades que apontam para certa similaridade entre os humanos que resistiram à ditadura no Brasil e os vaga-lumes que sobreviveram ao fascismo na Europa. Abordou os afetos que ligam as personagens entre si, mesmo que ao redor delas esteja uma realidade que sufoca. Além disso, verificou mais uma vez o entrelaçamento de um cinema que se apropria da política sem se desligar da poesia.

A partir daqui, portanto, há outros olhares que se podem explorar, debruçando-se sobre a técnica de cada uma das obras citadas, bem como sobre suas personagens, suas trilhas sonoras e outros elementos que constituem uma forma poética de se mirar uma realidade caótica. Da mesma maneira, há outras obras para serem exploradas, compartilhando um pano de fundo comum e outros modos de enfrentar eventuais ameaças embutidas em tal contexto.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Experiência estética nos mundos cotidianos*. In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos (Orgs.) **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 50-63.

LOPES, Denilson. *Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano*. In: GUIMARÃES, Cesar; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos (Orgs.) **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 117-150.

LOPES, Denilson. *Por uma estética da comunicação*. In: _____. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora UnB, 2007. p. 21-36.

MENDONÇA, Carlos. *Ao homem em ruínas restaram as imagens?* In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 103-116.

MÜLLER, Adalberto. *Poesia e mídia*. In: _____. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 11-21.

MÜLLER, Adalberto. *O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade*. In: _____. **Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 207-231.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O horror; o horror!* Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: _____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008. p. 206-247.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: 34, 2005.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

VALVERDE, Monclar. *Comunicação e experiência estética*. In: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 57-71.

Submetido em: 15/09/2014

Aceito em: 22/04/2015