

Exercícios especulativos audiovisuais na cinematografia política

Irene MACHADO¹

Resumo: O principal objetivo do trabalho é apresentar estratégias metodológicas de um processo analítico acerca da cinematografia que reúne filmes sobre o período ditatorial brasileiro (1964-1985) que, diante da impossibilidade de narrar os acontecimentos do ponto de vista da memória vivida, aprendeu a construir inferências e hipóteses a partir de traduções audiovisuais e jogos metalinguísticos. Ao indagar sobre os acontecimentos que a história oficial nega, os filmes elaboram hipóteses que constroem inferências com valor, senão de provas, pelo menos de provimento de argumentos. Recorrem, assim, aos produtos e processos da cultura audiovisual que lhe dá corpo e, graças à montagem intelectual associativa de sua linguagem, chega à articulação de contrapontos e comparações de episódios, documentos e de recursos audiovisuais que deixam emergir o não-dito. Criam-se, por conseguinte, formas deliberadas de exercícios dialógico-especulativos que mobilizam uma vasta produção cinematográfica. Com isso o discurso audiovisual se revela uma sofisticada arma política cujo exercício depende apenas de uma habilidade inteligente de ver e produzir filmes a partir de uma cinematografia que não hesita em especular, comparar e inferir sobre possibilidades discursivas provenientes de campos sógnicos distintos.

Palavras-chave: cinema; ditadura; cinebiografia; militante; tradução audiovisual; inferências.

Introdução

O principal objetivo deste capítulo é apresentar resultados parciais de pesquisa de um estudo de análise fílmica dedicado ao exame dos pontos de vista argumentativos a respeito de problemas e relações em diferentes esferas da vida sócio-cultural e histórica. No caso específico da pesquisa em pauta tratou-se de examinar filmes que reconstituem a biografia de militantes ou de desaparecidos, em sua grande maioria jovens com nomes trocados e identidades clandestinas, durante o regime da ditadura militar brasileira (1964-1985). O objetivo principal é acompanhar a construção de um campo investigativo no processo analítico da linguagem icônico-audiovisual do cinema. A pesquisa foi orientada para investigar de que maneira a linguagem audiovisual do cinema produz discursos sobre os eventos políticos proibidos de serem discutidos e noticiados e sobre os quais nenhuma, ou quase nenhuma, informação está disponível.

Parte-se da hipótese segundo a qual diante da impossibilidade de narrar os acontecimentos do ponto de vista da memória histórica vivida, esse tipo de cinema aprendeu a construir inferências a partir de traduções audiovisuais e jogos metalinguísticos, construindo alguns exemplares do que chamamos aqui exercícios especulativos audiovisuais. Ao explorar o discurso audiovisual do cinema, os exercícios produziram cenas, tomadas, planos de documentários e ficção que se tornaram repertório icônico-discursivo da composição, da análise fílmica e, sobretudo, dos materiais de arquivo que circulam na montagem do discurso fílmico.

¹ Professora Livre-Docente pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Pesquisadora CNPq. E-mail: irenemac@uol.com.br

Com isso, ao indagar sobre os acontecimentos que a história oficial nega, os filmes elaboram hipóteses que constroem inferências com valor, senão de provas, pelo menos de provimento de argumentos. Recorrem, assim, aos produtos e processos da cultura audiovisual que lhe dá corpo e, graças à montagem intelectual associativa de sua linguagem, chega à articulação de contrapontos e comparações de episódios, documentos e de recursos audiovisuais que fazem emergir a face invisível do não-dito. Criam-se, por conseguinte, formas deliberadas de exercícios dialógico-especulativos que mobilizam uma vasta produção cinematográfica. No limite, o discurso audiovisual se revela uma sofisticada arma política cujo exercício depende apenas de uma habilidade inteligente de ver e produzir filmes a partir de uma cinematografia que não hesita em especular, comparar e inferir sobre possibilidades discursivas provenientes de campos sógnicos distintos.

Como hipótese de fundo formula-se a noção de cinebiografia como cinepensamento em que a cinebiografia militante faz perguntas, elabora hipóteses em busca de entendimento e de esclarecimento sobre tudo aquilo que fora e continua sendo veementemente negado pelo discurso oficial. Por conseguinte, especula-se sobre aquilo que não é dito pelo discurso oficial, quer dizer: o livre uso das liberdades democráticas; as perseguições políticas; o desaparecimento de pessoas; a prática da tortura; o extermínio de corpos. Com isso, o cinepensamento faz do uso da metalinguagem uma possibilidade intelectual de elaborar inferências.

O *corpus* da pesquisa² foi constituído a partir dos filmes produzidos no período e que foram agrupados em torno dos gêneros a saber: biografias ficcionalizadas, documentários entendidos como retrato falado e documentário de busca, este último segundo a concepção de Jean-Claude Bernardet (2005). Os filmes analisados como biografias ficcionalizadas foram: *Paula: história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979); *Prá frente Brasil* (Roberto Farias, 1982); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984); *Lamarca, o capitão da guerrilha* (Sérgio Rezende, 1994); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007). Dois documentários entendidos como retrato falado foram comparados: *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (Sílvio Tandler, 2001) e *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2010). Como documentários de busca foram analisados: *Manhã cinzenta* (Olney São Paulo, 1969); *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007); *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009); *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil, 2010); *Em busca de Iara* (Mariana Pamplona e Flávio Federico, 2013). A metodologia de análise se orientou pela exploração dos conceitos de: metalinguagem; linguagem icônica; corte sincrônico; montagem vertical; discurso-em-ato de interação; espacialização das formas discursivas.

Visto pelo viés dos gêneros aqui evocados, o fazer cinematográfico se mostrou um ato de militância dialógica cuja solidariedade leva adiante a experimentação dos diferentes ângulos de visão em diferentes

² Como resultado de pesquisa foram publicados dois artigos: *Olhares excedentes: dilemas da hipótese cinebiográfica sobre militantes políticos* (Machado, 2015); *Relações dialógicas no filme Manhã cinzenta (1969) de Olney São Paulo* (Machado, 2016).

tomadas, tornando-se, por conseguinte, o ambiente de proposição de hipóteses, discursos, ideias – práticas que evidentemente não são bem vindas ao discurso oficial autoritário.

1. Cinebiografia como manifestação de cinepensamento

Um dos traços distintivos da cinebiografia militante se define pela capacidade de submeter as narrativas às análises buscando o foco naquilo que os relatos calam. No caso específico de nosso estudo, o que se cala é o desígnio do militante político como guerrilheiro, ou seja, aquele militante que orientou sua luta para o confronto direto com o poder através da luta armada. Para o discurso oficial, esses grupos eram os inimigos terroristas que ameaçavam a ordem pública e destruíam as instituições nacionais. Pouco se sabia pela imprensa das atividades cotidianas desses grupos no país.

Mais do que enaltecer as ações – que nos filmes, ficcionais ou não – são traduções especulativas derivadas do que restou em termos de documentação e arquivo, audiovisual ou não, o que interessa na cinebiografia militante é o fato de a luta ser realizada em nome de ideais e não simplesmente de ideias. São os ideais que movem as pessoas na construção de possibilidade de relações humanas no mundo.

O pouco que se produziu, ou o que restou, em termos de imprensa e meio audiovisual, particularmente imagens de fotografias, filmes e documentos, se tornou um farto material de arquivo, fundamental para o processo construtivo desses filmes e dos ideais de seus personagens. Daí seu valor estar não exatamente naquilo que mostram com recursos audiovisuais, mas pelo que elaboram em termos de possibilidades relacionais ao entrarem em processo de montagem: é nesse momento que emergem hipóteses e inferências. Graças à montagem intelectual associativa, desencadeiam-se articulações, contraposições, comparações de episódios, documentos ou de quaisquer outros recursos de imagens e sons para produzir enunciados. Com isso, a cinebiografia adquire condições de perscrutar o não-dito.

Projetados no campo visual dos diferentes processos e materiais audiovisuais e contrapostos ao discurso oficial, os argumentos dominantes esmorecem e são esquadrinhados em fragmentos audiovisuais que, submetidos a montagens de análises comparativas, desenham outros movimentos e diagramas de pensamento, oferecendo os personagens-militantes como uma forma espacial que não passa de uma tradução de um ideário imaginado. Na ausência das ações e das paixões que constituem os conteúdos humanos de toda biografia, trabalha-se com a especulação das ideias e dos ideais políticos da militância da época. Cria-se, por conseguinte, uma forma deliberada de diagrama lógico de exercício especulativo cinematográfico, não limitada sequer a um único filme, mas recorrente a todo um campo de manifestações e sistemas comunicacionais.

«Forma espacial do personagem» é uma formulação investigativa elaborada por Mikhail Bakhtin em suas análises do processo estético criativo de personagens no romance (Bakhtin, 1988). Guiado pelo modelo artístico de mundo criado por Fiódor Dostoiévski em seus romances, Bakhtin se concentra no surpreendente

processo estético do escritor no uso da imagem da linguagem na construção discursiva de seus personagens: a bivocalidade, a polifonia e a dialogia. Trata-se de procedimentos em que o ato criador é traduzido em linguagem por meio dos pontos de vista discursivos enunciados pelos personagens em confronto com o autor. Manifestam-se sempre como acontecimento, como ato, ação e reação de linguagem, jamais como um produto pronto e acabado. Sem convergir para uma proposição de fechamento, a personagem resulta ser a imagem desse jogo de pontos de vista discursivo, isto é, imagem da linguagem.

No longo ensaio dedicado ao estudo da relação entre autor e personagem (Bakhtin, 2003), Bakhtin traduz o movimento dialógico na concepção de forma espacial da personagem e do acontecimento estético que ela cria. É aí que os planos composicionais exploram o jogo tenso em que os pontos de vista delimitam o espaço de focalização em sua ambivalência, isto é, no confronto do posicionamento entre autor e personagem de modo a resgatar o verdadeiro papel de ambos em que nenhum dos dois desempenha um papel passivo em relação ao outro.

Contudo é no ensaio sobre as formas de tempo e cronotopo (Bakhtin, 1988) que as formulações se articulam e se iluminam e nos permitem examinar as ligações dialógicas entre romance polifônico, forma espacial da personagem e o tempo-espaço. Aquilo que estava potencialmente engendrado no romance de Dostoiévski acaba tomando corpo teórico de uma fina elaboração conceitual. Assim entendemos a forma espacial da personagem cronotopicamente configurada não apenas pela dinâmica da relação entre autor e personagem como também pela articulação entre tempo e espaço em que a ênfase no segundo não significa eliminação do primeiro. Ao formular as bases de sua poética histórica, Bakhtin introduz o conceito de cronotopo para designar o modo pelo qual o tempo pode ser focalizado como uma dimensão do espaço. Sob a dominância do espaço, o tempo e tudo que a ele se vincula, incluindo os seres e as personagens, podem ser dimensionados em sua magnitude temporal, isto é, em seus fluxos e devires onde toda forma é arquitetonicamente inacabada.

Nas análises das formas espaciais das personagens foram examinados dois conjuntos de procedimentos: de um lado, os processos de montagem audiovisual que constrói discursos de cinepensamento pela operação de cortes sincrônicos; de outro, as construções cronotópicas que projetam as personagens e as cinebiografia por meio de espacialidades em confronto e discursos evasivos.

2. Planos discursivos na montagem audiovisual dos cortes sincrônicos

Se por discurso são designados os processos de interação cuja ação se realiza graças à força construtiva de um código gerador de linguagem, não há como negar à produção enunciativa que resulta da articulação entre os códigos fotográficos e sonoros do signo audiovisual a capacidade de construir discurso. Um discurso distinto daquele gerado pela codificação verbal da palavra, mas igualmente produtivo enquanto signo icônico. E é enquanto tal que o discurso audiovisual do cinema se desenvolve como cinepensamento, capaz

de articular ideias e conceitos a ponto de se torna um “código perigoso, dotado de alto teor subversivo” e capaz, portanto, de incitar a população contra a ordem institucional (José, 1999, p. 98-118; Santos, 2011).

O filme *Prá frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) constitui um exemplar que não pode ser ignorado quando se trata de buscar composições filmicas emblemáticas da articulação de planos discursivos temáticos e de montagem.

Figura 1. *Prá frente Brasil* (Roberto Farias, Brasil, 1982)



Fonte: <http://memorianataliadovalle.blogspot.com.br/2010/02/prá-frente-brasil-sinopse-em-1970-o.html>. Acesso: 30 nov. 2016.

A montagem da capa do DVD – mídia inexistente quando da produção do filme – é um ponto de partida para situar o plano temático que retrata um país de ponta-cabeça e com associações suspeitas como a que fortaleceu os vínculos entre a política de linha dura e o futebol em nome de um nacionalismo ufanista. A trama do filme se desdobra entre os planos gloriosos de uma multidão em êxtase com os gols da seleção na copa do mundo de 1970 e o sequestro, tortura e morte de um cidadão que embarcou na hora errada em um táxi com um suspeito. A montagem das tomadas alterna planos da euforia do estádio com os planos de tortura, busca desesperada da família, ação e planos de grupos armados. Da alternância das tomadas, da música e dos ruídos constrói-se o quadro de dois mundos radicalmente distantes que não coincidiam nem formavam uma única composição para a grande maioria da população na época, que ignorava totalmente as ocorrências das perseguições políticas. Os episódios envolvendo a família do industrial para quem a vítima, personagem de Reginaldo Farias, e seu irmão, personagem de Antonio Fagundes, trabalhavam, não é nada menos do que uma construção alegórica do industrial Henning Albert Boilesen – a quem foi dedicado o documentário *Cidadão Boilesen* (2010) de Chaim Litevski, anos mais tarde.

No filme de Roberto Farias, estamos no plano ficcional, e, na tela, a estridência da música que se tornou o hino do país em ritmo de desenvolvimento e progresso não abafa os ruídos de tiroteios, de comandos de voz, de gritos. Como o som é invasivo, é impossível não ouvir e não ver a projeção icônica que reverbera na tela em imagem visual e sonora.

Tal alternância de planos de montagem organizando aquilo que, na esfera temática, se encontra disperso tornou-se um procedimento discursivo recorrente, como se pode conferir em outra produção: *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). Ainda que se trate de uma outra realização fílmica, o fato é que o filme de 2006 não deixa de citar no plano discursivo a montagem de 1982, visto que especula sobre o mesmo contexto histórico. Aproximar os dois filmes é uma forma de apreender o corte sincrônico que há entre eles. Embora do ponto de vista da realização estética e até mesmo ideológica atuem em campos opostos, o fato é que, no imaginário do cinema nacional, o clima de euforia provocado pelas cenas dos jogos na copa constrói um repertório de formas fílmicas que fazem parte da cinematografia brasileira.

Com a consolidação do discurso icônico, o caráter crítico é potencializado e cumpre seu desígnio de ampliar as possibilidades enunciativas em torno das hipóteses sobre a vida que foi possível viver naqueles tempos sombrios.

Também é possível examinar a transposição entre cenas e a continuidade de diálogos em filmes distintos, como o que Sérgio Rezende realizou entre *Lamarca* e *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006). Na cena em que Zuzu descobre a morte do filho, o militante Stuart Angel, ela caminha por uma ladeira, chega a uma sapataria e desabafa: “Meu filho morreu para salvar o seu filho” (Rezende, 2006, 49’:57”). O sapateiro olha assustado. Ela sai. Quem assistiu ao *Lamarca* sabe que esse sapateiro é o pai do guerrilheiro, cuja história fora narrada em episódio de *Lamarca* realizado doze anos antes. Contudo, não se trata de uma mera citação, mas num procedimento em que as produções dos meios de comunicação são transformadas em documentos e recodificadas em outras realizações audiovisuais, marcando os processos de construção semiótica de textos culturais não apenas literários.

Criou-se uma prática cinematográfica em que os próprios filmes se tornam arquivos históricos da cinebiografia militante. Ao recorrer a eles, os cineastas operam cortes sincrônicos, articulando num mesmo espaço fílmico, filmes de épocas distintas. Cenas de *Lamarca*, de *Batismo de sangue* ou de *Prá frente Brasil*, por exemplo, mesmo sob o rótulo de filmes ficcionais, construíram experimentos cênicos sobre as ações da guerrilha urbana, os interrogatórios e as sessões de tortura e todo o confronto armado que ultrapassaram os limites dramáticos e se tornaram não apenas repertório de formas fílmicas como também experimentos analíticos de reflexão. Tornaram-se, assim, referenciais de alimentação às reflexões posteriores tais como *Marighella: retrato falado do guerrilheiro* (Sílvio Tandler, 2001); *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010); *Marighella* (Isa Grispum Ferraz, 2010); ou, no mais recente, *Em busca de Iara* (Mariana Pamplona e Flávio Frederico, 2013).

O corte sincrônico articula um discurso audiovisual capaz de elaborar hipóteses sem recorrer à retórica das sentenças verbais de afirmação ou de negação rigorosamente concluídas em elos de causalidade. Ao explorar possibilidades e hipóteses, acolhe as ambivalências afeitas às topologias dos processos lógicos associativos e relacionais que convidam a pensar, a buscar novos ângulos das formas visualmente construídas. Com isso se insinua uma sofisticada arma política cujo exercício depende apenas da habilidade inteligente de ver e produzir filmes por meio da leitura associativa que não hesita ao ter de comparar e inferir sobre os feixes que se dimensionam em campos visuais sógnicos divergentes.

O que ganha peso argumentativo em filmes como esses é a intervenção numa esfera crítica de indagação cujo potencial dialógico emerge do tratamento a partir do qual o discurso audiovisual foi construído. Fotografias, filmes, programas de televisão ou gravações radiofônicas conjugados ao que se explorou e se conservou em meio impresso, caso das reportagens jornalísticas e dos textos literários – todos elaboram hipóteses por meio de ângulos de visão de modo a alcançar campos visuais de difícil apreensão. Graças a tais recorrências dialógicas, o discurso de evasivas do regime militar é confrontado e, ainda que não se postule nenhuma sentença final, as muitas hipóteses mantêm viva a dinâmica de auto-alimentação não apenas do cinema, mas também do pensamento que ele ajuda a construir como discurso da história que é.

O exercício metalinguístico observado em filmes dessa natureza semiótica luta pelo entendimento e por isso se propõe como busca. Quando um filme dialoga com o outro e alcança um ângulo distinto de visão, surgem com toda força os pontos de vista de formulações hipotéticas que se sabem construídas com “olhares excedentes” de ângulos enviesados. Tal formulação conceitual corresponde a uma expressão que bem poderia ser creditada tão somente ao teórico do dialogismo Mikhail Bakhtin. Afinal, devemos a ele a noção de discurso como projeção em campos visuais em que enunciados constroem exotopias³ em relação aos outros com os quais interagem. Todavia, ao recorrer a tal expressão para formular seu entendimento, o antropólogo João Paulo M. Castro se refere ao único recurso de que dispõe sua irmã, a cineasta Flávia Castro, para recompor a história do pai, o militante Celso Castro, que se entregou à luta armada e cuja morte misteriosa interrompeu a vida de muitos, sobretudo dos filhos. O filme *Diário de uma busca* fundamenta uma das questões de fundo dessa análise: na ausência dos fatos, toda especulação adquire o peso de hipótese e se torna alternativa à reflexão sobre o não-dito e o inacabamento numa perspectiva histórico-cultural. Pelo viés hipotético, abre-se caminho para a exotopia e para novos olhares extrapostos que mantêm vivo o sistema de pensamento como arma política.

Entende-se, por conseguinte, que a cinebiografia militante desenvolve premissas sobre os eventos históricos de modo a garantir a continuidade e a busca que resiste a minimizar a complexidade e os dilemas da tragédia das vidas que procura inventariar.

³ Exotopia é conceito que M. Bakhtin elabora para designar excedentes de visão num campo visual, dado que nele incidem muitos pontos de vista não coincidentes. O raio de incidência de um não coincide com um outro, pois há sempre algo que lhe escapa (ver Bakhtin, 1988).

3. Cronotopo e discursos evasivos em espaços geopolíticos de contestação

A verdadeira democracia se constrói com o esforço de cada um para a segurança de todos. Estamos forjando o nosso destino com ordem e progresso. Brasileiros, nunca fomos tão felizes! (*Nunca fomos tão felizes*, Murilo Salles, 1984, 1:18': 10"-1: 18':20")

Baseado num raciocínio que busca compreender como o tempo manifesta-se plasticamente ao ser traduzido pelo espaço, Mikhail Bakhtin formulou uma nova sensibilidade do espaço-tempo por meio da noção de cronotopo (Bakhtin, 1988, p. 211-362). Nela procurou orientar suas análises sobre o processo relacional em que os espaços vivenciam o tempo ao se transformarem em lugar por onde escoam ações que o acolhem e o transformam. Nesse sentido, não somente lugares físicos mas espaços de memória e também os sistemas culturais tornam-se configurações topológicas a partir das quais a noção de cronotopo pode ser dimensionada. Bakhtin atribuiu ao gênero o papel construtivo do cronotopo da obra literária. Nos filmes do período da ditadura, além dos gêneros cinematográficos como documentário e narrativa ficcional, não se pode ignorar o papel dos meios de comunicação como o jornal impresso, o rádio e a televisão na construção do cronotopo fílmico do cinema político sobre a ditadura. A potência semiótica do discurso enunciado pelos meios – basicamente transmissão de notícias sobre os protestos e repressão – crescem sobretudo pelo contraponto criado em relação ao contexto empírico da censura implantada no país. Nesse sentido, a noção de cronotopo torna-se instrumento teórico de análise da variada topografia que capturou os episódios de nossa história recente.

Podemos começar nossa análise por um cronotopo que marcou o cenário da época: o cronotopo das multidões reunidas em protestos de rua que, no cinema, se encarregou não apenas de consagrar o campo de batalha como expressão cronotópica de todo um estado inusitado de relações sócio-políticas e de novas ideias, como também trouxe à tona um campo de forças de relações dialógicas baseadas em confrontos com os sujeitos discursivos dos novos papéis sociais. Contudo, não são exatamente os pronunciamentos que despertam o foco de nossa análise, mas sim a multidão fotografada pelos mais diferentes ângulos e que acaba se tornando articulação fundamental das tensas relações advindas do jogo do dito, do não-dito e das evasivas que se chocam com o debate das questões urgentes.

Não são necessários grandes esforços para situar a multidão como um cronotopo emblemático na representação do tempo-espaço nos filmes estudados. Cenas de protestos e passeatas em que o espaço público da cidade era tomado por um grande número de pessoas tornaram-se elementos do repertório visual da base dramático-discursiva de muitos filmes. Há, contudo, algumas tomadas de cinejornais que traduzem uma outra dimensão do cronotopo da multidão e radiografa os caminhos tortuosos de sua bivocalidade discursiva. Filmes como *Manhã cinzenta*, *Pra frente Brasil* e *O ano em que meus pais saíram de férias* são exemplares desse processo.

Do ponto de vista da trama narrativa, as ameaças dramáticas das perseguições políticas, dos desaparecimentos e da tortura mostram o arrefecimento dos protestos e manifestações de rua. Com a

chegada da copa do mundo de 1970, os cine/telejornais começam a explorar a força patriótica das multidões nos estádios. Planos abertos e movimentos estonteantes de torcidas mostram o povo em festa. Como diz o refrão da canção *Pra frente Brasil*: “noventa milhões em ação / unidos pela mesma emoção / todos num só coração”. Comparativamente, a passeata dos cem mil ocorrida na Cinelândia não era nada perto das multidões dos estádios que multiplicavam pessoas diante das telas de televisão e dos aparelhos de rádio por todo o país. E esse era o antídoto fundamental do discurso oficial: a multidão não era só a que estava no estádio replicada na tela, mas a que repercutia nos lares, nas ruas, nas cidades.

A partir daí, o cronotopo da multidão revela sua face bifronte e seu discurso dialeticamente bivocalizado. Em primeiro lugar, cria um espaço geopolítico tanto de celebração quanto de confronto – depende do ângulo da tomada pelo qual se focalizam as relações dialógicas em pauta. No cinema, tal enunciado torna-se o próprio *leitmotiv* da narrativa que alterna, por meio da montagem, o drama da perseguição política com as cenas grandiloquentes do povo em êxtase.

Apesar da citação temática ao contexto da copa de 1970, o filme *O ano em que meus pais saíram de férias* avança na direção dos espaços cotidianos públicos e privados dos bairros da cidade grande. Assim são as cenas do menino isolado do convívio da família tornado, de repente, um estrangeiro no bairro do Bom Retiro em São Paulo, tradicionalmente um bairro habitado pelos judeus. O discurso audiovisual revela aqui uma outra semiose de sua condição icônica: a dimensão alegórica com a qual o menino Mauro, o protagonista do filme, se depara com as situações que vive em sua solidão. Aos poucos as “férias” de seus pais começam a ser traduzidas no espaço de sua nova convivência. Aquilo que seus olhos alcançam, sempre de um ângulo enviesado, evidentemente não se traduz em sua mente nos termos dos acontecimentos históricos do momento.

Figura 2. O ano em que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger, Brasil, 2006)



Fonte: <http://openfilmes.blogspot.com.br/2009/03/o-ano-em-que-meus-pais-sairam-de-ferias.html>. Acesso: 30 nov. 2016.

Em cenas como essas, configura-se a bivocalidade discursiva que sugere duas enunciações sobrepostas e em contraste: algo escapa daquilo que ele vê. Assim foi no episódio do *talit*: sem saber que se tratava de uma peça sagrada usada em orações judaicas, tomou-a como um xale com o qual pudesse brincar.

Com base nesses dois eventos, a saber: (1) o estranhamento cultural próprio da condição estrangeira; (2) a ambivalência da situação política que não cabe nos limites da vida infantil, mas com a qual as crianças convivem, temos um elaborado processo de construção alegórica a se desenrolar no espaço fílmico. Alegoria aqui é um procedimento construtivo que joga com ideias e com planos discursivos de modo a provocar aquilo que não pode ser explicitado diretamente. Trata-se, portanto, de um processo indicial para a descoberta em que o sentido nem sempre está onde o episódio se manifesta. A alegoria se constrói, portanto, no âmbito dinâmico das transferências e assume uma função pedagógica no cinema político: condiciona o uso das imagens audiovisuais a constantes deslocamentos semânticos.

Os filmes *Pra frente Brasil* e *O ano em que meus pais saíram de férias* recuperam a dialogia desse cronotopo da multidão e o desnudam em sua duplicidade enunciativa, deixando-se atravessar por uma outra máxima corrente na época: a de que o povo estava completamente alijado da vida política do país e não tinha noção do que ocorria pelos “porões da ditadura” – outro cronotopo que os filmes tentam traduzir.

Da ignorância sobre os acontecimentos políticos emerge um outro tipo mais sutil de cronotopo: aquele que alcançar mentes e memórias esvaziadas e alienadas da vida social. O cronotopo da alienação dos espaços vazios se sustenta basicamente de relações dialógicas firmadas pelo discurso irônico e polêmico pleno de não-ditos e de evasivas tais como foram construídas no filme *Nunca fomos tão felizes* (1984) de Murilo Salles.

Trata-se de um filme que surge de uma inspiração literária: o conto *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll. Dele herda o minimalismo composicional do enredo que diluiu o diálogo em dúvidas, suspeitas, não-ditos e evasivas transformando o filme num profundo e tenso discurso interior.

Os primeiros anos de vida suscitaram em mim o gosto da aventura. O meu pai dizia não saber bem o porquê da existência e vivia mudando de trabalho, de mulher e de cidade. A característica mais marcante do meu pai era a sua rotatividade. Dizia-se filósofo sem livros, com uma única fortuna: o pensamento. Eu, no começo, achava meu pai tão-só um homem amargurado por ter sido abandonado por minha mãe quando eu era de colo. Morávamos então no alto da Rua Ramiro Barcelos, em Porto Alegre, meu pai me levava a passear todas manhãs na Praça Júlio de Castilhos e me ensinava os nomes das árvores, eu não gostava de ficar só nos nomes, gostava de saber as características de cada vegetal, a região de origem. Ele me dizia que o mundo não era só aquelas plantas, era também as pessoas que passavam e as que ficavam e que cada um tem o seu drama (João Gilberto Noll, *Alguma coisa urgentemente*, 1997).

Conto e filme mantem em suspense a motivação fundamental do enredo que narra como um jovem, depois de passar oito anos estudando num colégio interno religioso, vai viver com seu pai no Rio de Janeiro. No conto, o jovem sabe que seu pai, que já estivera preso, negocia armas; no filme, o jovem de nada sabe. Tampouco passa pela cabeça do rapaz que o trabalho clandestino do pai é o grande responsável pelo abismo que os separa cada vez mais. Quando, no final, o pai aparece para morrer, tanto no conto quanto no filme, o

filho acompanha sua agonia não sem a angústia de saber que precisa fazer alguma coisa urgentemente. E este é título do conto.

Aí eu parei de falar e o Alfredinho me olhava como se eu estivesse falando coisas que assustassem ele, ficou me olhando com uma cara de babaca, meio assim desconfiado, e nem sei bem o que passou pela cabeça dele quando meu pai lá no quarto me chamou, era a primeira vez que meu pai me chamava pelo nome, eu mesmo levei um susto de ouvir meu pai me chamar pelo meu nome, e me levantei meio apavorado porque não queria que ninguém soubesse do meu pai, do meu segredo, da minha vida, eu queria que o Alfredinho fosse embora e que não voltasse nunca mais, então eu me levantei e disse que tinha que fazer uns negócios, e ele foi caminhando de costas em direção à porta, como se estivesse com medo de mim, e eu dizendo que amanhã eu vou aparecer no colégio, pode dizer pra diretora que amanhã eu conversei com ela, e o meu pai me chamou de novo com sua voz de agonizante, o meu pai me chamava pela primeira vez pelo meu nome, e eu disse tchau até amanhã, e o Alfredinho disse tchau até amanhã, e eu continuava com o pano de prato na mão e fechei a porta bem ligeiro porque não aguentava mais o Alfredinho ali na minha frente não dizendo nem uma palavra, e fui correndo pro quarto e vi que o meu pai estava com os olhos duros olhando pra mim, e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente (João Gilberto Noll, *Alguma coisa urgentemente*, 1997).

O sentimento de urgência perpassa a trama e sustenta o conto, mas não o filme. Como tal urgência foi traduzida audiovisualmente? Vejamos no contexto da produção fílica como um todo.

A produção audiovisual, concentrada no discurso interior, explora a evasão, o não-dito, o silêncio a denunciar ausências que preenchem o espaço do apartamento em Copacabana para onde o jovem fora levado para morar com seu pai. Tudo enunciado por uma câmera silenciosa que acompanha cada linha do espaço, cada gesto, cada movimento no ar.

Figura 3. Nunca fomos tão felizes (Murilo Salles, Brasil, 1984)



Fonte: Nunca fomos tão feliz. 16':58''.

No apartamento com amplas janelas que acompanham a orla marítima da Avenida Atlântica, as paredes são brancas e desnudas; os cômodos grandes e vazios; quase não há móveis. No imenso vazio do

espaço interior, dependendo do ângulo e da luz, o apartamento se torna uma cápsula circunscrita pelo horizonte de mar e céu. Sem ter o que fazer, o tédio espacializa a solidão e a angústia do rapaz que extravasa a sua cápsula e alcança a rua. A vastidão do mar e do horizonte reproduzem o mesmo vazio do apartamento: na imensa orla marítima não há barcos, nem banhistas e muito menos turistas. Ninguém anda pelas ruas de Copacabana. Ruído, só do movimento das ondas do mar. O vazio e o silêncio transfiguram a cidade maravilhosa e todas suas referências se diluem.

O jovem toma como missão descobrir quem é o seu pai, a qual atividade se dedica para ganhar o sustento, porque ele aparece e some o tempo todo e, principalmente, o que os impede de viverem juntos. Busca formular alguma ideia através dos índices que encontra meio ao acaso. Ao vasculhar os móveis, encontra a foto de uma mulher; ao abrir uma das gavetas do armário, encontra caixas de fósforos de uma casa noturna. Numa manhã, acorda e encontra o pai deitado na cama, ao lado de um revólver, sobre um jornal que anuncia a morte de um terrorista e de uma dançarina numa coluna sobre tráfico de drogas. No chão, o rádio de pilha transmite o noticiário policial do dia. Fotografia, casa noturna, mulher, notícia do jornal, revólver: eis os termos de uma equação que ele não consegue articular numa sequência e cria um abismo cada vez maior entre o ele e o mundo a sua volta. Temos aqui os elementos fundamentais do cronotopo da alienação que faz do espaço vazio físico do apartamento uma extensão da mente alienada do jovem. No entender de Umberto Pereira da Silva,

Ora, numa atmosfera carregada, num clima de medo constante, num ambiente de forte controle e de delações, as informações, as movimentações das pessoas, eram travadas ou comunicadas de forma cifrada. O rapaz que havia passado oito anos num internato não tinha a menor ideia do país em que vivia. Mas nisso também – e aqui o valor de *Nunca Fomos Tão Felizes* –, a expressão profunda de que quem estava fora dos acontecimentos não tinha ideia do que se passava. O povo, enfim, tinha uma pálida imagem do que era de fato a ditadura (SILVA, 2014, s.p.).

Mas o jovem navega alheio a esse universo, sem munção para enfrentá-lo. No encontro com o pai que acontece numa sessão de cinema, em que se projeta *Os Inconfidentes*, 1972, de Joaquim Pedro de Andrade, o jovem faz perguntas diretas ao pai mas nada consegue de concreto. Ali na sala escura, o pai lhe diz da morte de um grande amigo. Interrogado se o amigo era o mesmo da notícia no jornal, o pai o repreende por querer saber coisas sobre sua vida que ele não pode falar. Aconselha-o a não fazê-lo e esperar o momento certo. Na tela, o personagem do filme fala sobre o ideal de liberdade que ele imagina para o país e o modo como poderia chegar a ela.

No apartamento, com uma televisão e uma guitarra, o rapaz tenta, então, articular os termos de sua equação numa sequência juntando as caixas de fósforos da casa noturna, a notícia de jornal sobre a morte do terrorista, a arma de seu pai e a fotografia da mulher, a dona do apartamento. Vai à casa noturna; encontra a mulher, dona do apartamento, mas não consegue nada além das mesmas frases evasivas. Chega até a perguntar ao pai se ele era terrorista, mas a pergunta fica sem resposta. No entender de Humberto Silva,

Nesse ponto, aliás, é uma metáfora acabada do que foram os anos de ditadura no Brasil. Visto hoje, como entender que um jovem estudante praticamente não suspeitasse da vida clandestina do pai? Pois bem, de um lado, uma sutileza cuja passagem do tempo gera estranheza, mas que, em retrospectiva, diz muito sobre os “anos de chumbo” em nossa história. O filme é de 1984, vale lembrar, e Murilo Salles está ciente de que não cabe tratar de tema tão espinhoso de modo aberto. Sua opção estilística pela contenção, pelas entrelinhas, pela ambiguidade, tem a ver com o contexto em que vivia. Hoje, essas mesmas opções teriam outro significado. No confronto de conjunturas, a curiosa maneira de notar que *Nunca Fomos Tão Felizes* é um filme antitadado: clichês e *slogans* de época, tão exaustivamente usados para se reportar à ditadura, não são exibidos e tampouco teriam significado nesse trabalho. (SILVA, 2014, s.p.)

A partir desse jogo minimalista pontuado de evasivas, não é de se estranhar que os próprios personagens não sejam explicados e muito menos acabados. Nesse sentido, o filme segue à risca a natureza audiovisual de seus planos independentes e fragmentários. Em nenhum momento se pode tomar um plano ou uma sequência e tomá-la como explicativa do conjunto. É possível tomá-la apenas como fragmento que é. Por exemplo, uma pista mais ou menos evidente sobre a atividade clandestina do pai⁴ surge quando ele se dirige a um restaurante com uma mala de dinheiro para uma transação de armas. Contudo, o episódio permanece como pista uma vez que a finalidade do uso das armas não é esclarecida. Nem mesmo o cerco do apartamento por helicópteros e a fuga para São Cristóvão lançam uma luz sobre as dúvidas.

A impossibilidade de sanar suas dúvidas aumenta a intensidade da solidão e da angústia que ganham espacialidade pelo menos em duas sequências muito precisas; ambas acontecem na praia. Na cena diurna, o rapaz olha angustiado crianças brincando na areia e no mar; na cena noturna, ele se emociona com o casal se abraçando num poste. Ambas as cenas são acompanhadas por um solo de clarinete que se desenvolve num *crescendo*, abrindo um espaço maior para seu desamparo. A mesma música é repetida quase no final do filme, quando ele se encontra desolado no apartamento ante mais um desencontro com seu pai. São cenas marcantes da tradução audiovisual da confusão que domina seu discurso interior dominado por evasivas.

Assim como a música preenche e comenta o vazio diegético, os programas de televisão preenchem o vazio do apartamento. O jovem acompanha a programação até o final, como no dia de seu aniversário, quando o pai traz um bolo e ambos comemoram. Enquanto o menino dorme, o pai recolhe os pratos e copos ao som da vinheta que encerra a programação.

Fique agora na tranquilidade de seu lar. Nós estamos aqui atentos aos acontecimentos da aldeia global preparando as emoções que são a vida do povo e a alma da cidade. Até amanhã, na certeza de um novo tempo, tempo de comunicação fazendo o homem livre (*Nunca fomos tão felizes*, 39':35"-39:58").

⁴ A partir do método comparativo que nos orienta, vale registrar que o personagem do pai, representado pelo ator Claudio Marzo, também aparece em *Pra frente Brasil* como o subversivo ligado à esquerda armada, encarregado de conseguir arque, e oferece carona no táxi em que Jofre (Reginaldo Farias) é sequestrado, confundido com terrorista e torturado até a morte (REIS JÚNIOR; LAMAS, 2014, p. 2).

Abre-se um outro plano discursivo que será decisivo para os confrontos hipotéticos que as cenas sustentam. Se “a comunicação faz o homem livre” sob o domínio da censura de que liberdade a emissora está falando? Afinal, é no âmbito dessa suposta liberdade que se manifesta o slogan de que “nunca fomos tão felizes”. Algo bem diferente do discurso de *Os Inconfidentes* citado. Considerando a trama do filme, nem a felicidade nem a liberdade podem ser cogitadas, afinal, o que menos existe entre pai e filho é comunicação.

Na sequência final, quando o filho desolado pelo novo sumiço do pai, depois de ficar dias esperando com as malas prontas para, finalmente, partirem em viagem, o jovem cai numa profunda angústia e, num momento de raiva, quebra o vidro da janela. Dorme ali mesmo, em meio aos cacos, ao lado da televisão que permanecera ligada. Na vinheta de abertura dos trabalhos do dia, a emissora coloca no ar a locução acompanhada por uma marcha.

A verdadeira democracia se constrói com o esforço de cada um para a segurança de todos. Estamos forjando o nosso destino com ordem e progresso. Brasileiros, nunca fomos tão felizes! (*Nunca fomos tão felizes*, Murilo Salles, 1984, 1:18':10"-1:18':20")

No término da locução, o jovem se levanta e desliga o aparelho, anda pelo apartamento e descobre o pai ferido deitado na cama, agonizando. Enunciado no contexto daquele cenário de angústia, desolamento e morte anunciada, depois de tanto esperar, como justificar a coerência da frase da vinheta: “Brasileiros, nunca fomos tão felizes!”? O discurso audiovisual não confirma o enunciado verbal, ainda que ambos se encarreguem de enunciar a bivocalidade dissonante da trama que vai pela tela.

O último gesto do rapaz – agora sim, realizado em regime de urgência – foi ajeitar o corpo inerte do pai sentado contra a parede e sacar uma foto de seu pai com sua câmera polaroid.

Figura 4. Nunca fomos tão felizes (Murilo Salles, Brasil, 1984)



Fonte: *Nunca fomos tão felizes*. 1:25':37"

Essa foi a única forma não perder para sempre a imagem desse homem que estava prestes a lhe escapar para sempre, encerrando definitivamente a possibilidade de vir a conhecê-lo e construir sua biografia.

Figura 5. Nunca fomos tão felizes (Murilo Salles, Brasil, 1984)



Fonte: Nunca fomos tão felizes. 1:25':46"

Chegamos, assim, ao ponto central de nossa indagação que investiga o papel das relações dialógico-discursivas no âmbito do signo cinematográfico-audiovisual num cronotopo marcado pelo vazio. O vazio espacial – do apartamento, da cidade e da vida do jovem que está fora de lugar e, portanto, no vazio de suas referências espaciais – nos coloca diante do esvaziamento discursivo, particularmente do discurso da luta mobilizadora de consciências, do mesmo discurso que ouvimos nas cenas de protestos. Especializado no cenário audiovisual que constitui a matéria fílmica, o esvaziamento discursivo ressoa nas evasivas do discurso do pai, no não-dito que cerca as indagações do jovem, na bivalência entre o que é veiculado pelos meios de comunicação, no caso a televisão, e a trama vivencial que vai pela tela do filme ao qual assistimos. Considerando que a locução televisiva é cena no filme e, portanto, mensagem em função metalinguística, impossível ignorar as forças em luta, sobretudo o contra-discurso cinético-audiovisual que nega a afirmação televisiva segundo a qual o tempo de comunicação coincide com o exercício de liberdade. A legitimidade do discurso não se sustenta quando pronunciado num espaço sob o domínio das forças de poder e controle que impedem a fluência e reprime severamente a livre-manifestação.

Graças a tais enunciados que, desprovidos da condição analítica de suas relações dialógicas, por mais dissonantes que elas possam parecer, o cronotopo da alienação fortificou a crença no domínio do discurso oficial enunciado na palavra autoritária do poder constituído. Com isso, até mesmo o discurso que ignora a combinatória do discurso audiovisual torna-se alienado.

Considerações finais

“É estranho viver sabendo que não vai envelhecer” (*Lamarca – o capitão da guerrilha*, Sérgio Rezende, Brasil, 1994, 1:17:13”).

Uma das principais características da cinematografia política se define pela habilidade de operar seu discurso cinético-audiovisual no contraponto do discurso oficial, confrontá-los e propor contra-discursos que levem a articulações discursivas reveladoras, ainda que duras e irreversíveis. Em vez de afirmar, aprendeu a indagar, a operar hipóteses, inferências sem hesitar em vasculhar meandros da memória cultural e colocá-la a seu serviço. O cinema político aprendeu a elaborar hipóteses das quais resultam argumentos com valor, senão de prova, pelo menos de provimento de inferências. Sabemos o quanto a capacidade de produção de inferências qualifica a consciência de linguagem bem como o padrão semiótico de sua elaboração. No caso da cinematografia política tomada como objeto de estudo nesse trabalho, observou-se que, no interior de um discurso histórico oficialmente articulado, se constituem outros ramos discursivos em cujo espaço se desenvolveram forças de alinhamentos contraditórios. As relações dialógicas configuradas não puderam prescindir nem do espaço por onde escoam as ações que as constituem, nem do tempo a que tais ações se vinculam.

O espaço das relações dialógicas prima, assim, pelo confronto, pela presença de ampliações e ressonâncias de um discurso dentro de outro e de sistemas semióticos em desdobramentos. Aquilo que um não pode dizer, outro o fará nos limites de sua configuração. Para isso, conta com a ação transformadora da memória a operar em diferentes níveis de significação. Consequentemente, surge a necessidade de acionar novas formas de percepção e de cognição também para a construção da leitura que certamente não coincidem com aquelas que orientam a leitura do discurso que emerge à luz de sentenças.

Do ponto de vista das relações dialógicas, a memória aqui retratada obedece aos princípios da abordagem em que sua função elementar como lugar de armazenamento é preterida em nome da ação transformadora capaz de processar informações e conferir-lhes uma nova forma enunciativa. Mesmo em tempos de censura, a força comunicativa dos meios, como o rádio e o jornal, foram preservadas para serem explorados em sua nova função dialógica. Nesse sentido, a memória dialógica se revela muito mais como força discursiva de confronto em tempo presente do que como dispositivo de lembranças e fatos passados.

Quando entra em campo a memória dialógica uma outra qualidade de entonação discursiva é considerada: a força especulativa das possibilidades discursivas que, ampliadas, produzem o pensamento audiovisual operando um deslocamento da logosfera para adentrar no complexo de articulações da semiosfera com sua semiose potencializada pelos signos da cultura. Chega-se, assim a um viés discurso histórico, apreendido no vigor de sua enunciação.

Enquanto para a personagem Clara – personagem da militante Iara Iavelberg no filme *Lamarca, o capitão da guerrilha* – a curta vida do guerrilheiro condena à certeza de que não vai envelhecer, para o

cinema político não envelhecer significa conservar o vigor enunciativo de modo a se renovar como memória da cultura e de sua história.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. Author and Hero in Aesthetic Activity. Trad. Vadim Liapunov. In: **Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin**. (Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov). Austin: University of Texas Press, 1990. [Autor e personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003].

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaio de poética histórica. In: **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Trad. Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: UNESP, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JOSÉ, Angela. **Olney São Paulo: a peleja do cinema sertanejo**. Rio de Janeiro: Quartet, 1999.

MACHADO, Irene. Olhares excedentes: dilemas da hipótese cinebiográfica sobre militantes políticos. In: GUTFREIND, Cristiane (org.) **Narrar o biográfico: a comunicação e a diversidade da escrita**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 213-265.

MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme *Manhã cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo; REIA-BAPTISTA, Vitor. **Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais**. Faro: CIAC/Universidade do Algarve, 2016, p. 667-87.

NOLL, João Gilberto. **Alguma coisa urgentemente**. PDF. 1997. Disponível em: http://www.releituras.com/joaognoll_alguma.asp. Acesso: 29 jan. 2017.

REIS JUNIOR, Antonio; LAMAS, Caio Túlio Padula. História, cinema e censura: silenciamentos e resistência em pra frente Brasil de Roberto Farias. **Lumina**, v. 8, n. 2, 2014, p. 1-24.

SANTOS, Maria David. Olney São Paulo: esplendor e maldição em *Manhã cinzenta*. **Cine Cachoeira. Revista de cinema da UFRB**, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.cinecachoeira.com.br/2011/06/olney-sao-paulo/>. Acesso: 02 fev. 2016.

SILVA, Humberto Pereira da. Obscuridades, incertezas e ambiguidades em Nunca fomos tão felizes. **Cinequanon.art.br**, jul. 2014. Disponível em: http://www.cinequanon.art.br/grandeangular_detalle.php?id=250. Acesso: 03 fev. 2016.