

A arte enfrenta o Estado: Repertórios sobre a luta do cinema e do teatro contra o Regime Militar

César Alessandro Sagrillo Figueiredo¹

Resumo: A ditadura militar trouxe inúmeras sequelas para o Brasil, especialmente para as artes, fazendo com que a classe artística adquirisse um grande protagonismo. Este artigo possui como objetivo principal examinar as formas de resistências da classe artística, principalmente, a produção teatral e os filmes mais expressivos do período. Do ponto de vista metodológico, tratar-se-á de um trabalho qualitativo visando a reconstituição histórica e revisão bibliográfica, como resultado de pesquisa compreendemos que as artes se transformaram em trincheiras de luta contra a ditadura.

Palavras-chaves: Ditadura Militar; Cinema; Teatro; Resistência Artística.

Art faces the State: Repertories on the fight of cinema and theater against Military Regime

Abstract: The military dictatorship brought innumerable sequels to Brazil, especially to the arts, causing the artistic class to acquire a major role. This article aims to examine the forms of resistance of the artistic class, especially the theatrical production and the most expressive films of the period. From the methodological point of view, it will be a qualitative work aiming at historical reconstruction and bibliographical revision, as a result of research we understand that the arts have become trenches to fight against dictatorship.

Keywords: Military Dictatorship; Movie Theater; Theater; Artistic Resistance.

Introdução

No processo de transição para a democracia brasileira devemos evidenciar que foi um processo extremamente lento e negociado, que perdurou em torno de duas décadas, desde os primeiros ventos liberalizantes com a eleição de 1974 até a primeira eleição para Presidente civil, em 1989. Nesse processo muitos percursos foram trilhados em face dessa transição ser pactuada pela alta cúpula militar, legando à jovem democracia brasileira um saldo extremamente deletério como herança, principalmente, no tocante aos direitos humanos, justamente em face das torturas, prisões forçadas, desaparecimentos e exílios. Também, devemos registrar o saldo negativo que sofreram as áreas da educação e das artes, pois esta seara fora vítima de grandes revezes da censura infringida pelos arbítrios ditatoriais, uma vez que foram 21 anos o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), tempo conturbado e de graves sequelas para a política brasileira.

¹ Prof.º Adjunto II em Ciência Política no Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal de Tocantins (UFT). Doutor em Ciência pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Ciência Política pela UFRGS Foi bolsista de Pós-Doutorado da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) no Programa de Pós-Graduação em Ciências Política (PPGC POL). Atualmente, realiza estágio de Pós-doutorado no PPG Letras da UFT.

No tocante à cultura devemos enfatizar que embora as artes tenham ficado coagidas pela forte carga de repressão, igualmente, foram uma das trincheiras mais ativas na luta contra a ditadura civil-militar, pois a classe artística foi protagonista dessa luta desde o primeiro ato e buscou intransigentemente romper as amarras. Portanto, como objeto de estudo desse artigo trabalharemos mais detidamente com o teatro e o cinema como seara de resistência artística por excelência, justamente pelo caráter autoral de suas produções e que favorecia um maior protagonismo na luta. Registramos que nesse período a produção televisiva, em face do seu poderio econômico, já se encontrava acomodada junto ao *establishment*, sobrando, portanto, à televisão uma lacuna muito estreita como lócus ativo de contestação. A partir desse recorte este artigo possui como objetivo principal examinar as formas de resistências e de denúncias da classe artística contra a ditadura militar, principalmente, enfocando as peças de teatro e os filmes mais significativos que cumpriram este papel no período estudado.

A fim de delimitar o tempo examinado precisamos, primeiramente, evidenciar o período histórico em que trabalharemos, uma vez que o nosso artigo contempla o diálogo da classe artística e a sua contribuição na distensão durante o longo processo de transição democrática brasileira. Examinaremos, por conseguinte, como foi o ofício do teatro e do cinema no período da abertura do regime militar, compreendendo que o labor artístico cumpria uma função de denúncia, de resistência e de ajuste de contas com um passado insepulto. Desta forma, para definirmos o processo de transição é necessário periodizá-lo com mais apuro, evidenciando que a transição democrática cumpriu o seguinte rito: De acordo com Maria Dalva Kinzo em, *A democratização Brasileira : um balanço do processo político desde a transição* (2001), a autora sugere a seguinte divisão: Primeira Fase (1974 a 1982), na qual temos como fato marcante o resultado da eleição de 1974, indo até a eleição de 1982; Segunda Fase (1982 a 1985), na qual é importante destacarmos a eleição de 1982 e a passagem do governo militar para um civil eleito pelo Colégio Eleitoral; finalmente, uma Terceira Fase (1985 a 1990), a partir do início do governo civil até a primeira eleição direta para Presidente, que tomou posse em 1990.

Portanto, este artigo irá trilhar este percurso histórico de 1974 a 1990, período em que houve a distensão lenta, segura e gradual, como fora magistralmente instrumentalizado pela corporação militar. Assim, em virtude de ser um período extremante longo destacaremos o artigo nos seguintes enfoques: 1) 1974 a 1982: período do terror ditatorial, em que a classe artística procurava fazer o seu ofício sob o instrumento do binômio resistência/denúncia; e, 2) posteriormente, no período de 1983 a 1990, momento em que o binômio se transmutou para denúncia/ajuste de contas possível. Ainda, em virtude de ser um período longo e com inúmeras produções, procuraremos restringir as obras e os filmes, assim como os grupos teatrais com os seguintes critérios: 1) recepção das produções e as polêmicas tensionadas na mídia impressa, bem como reverberação juntamente à opinião pública, evidenciando como essas produções constituíram um repertório uníssono de luta contra a ditadura militar; e, 2) originalidade do tema e projeção nacional do assunto abordado, dando destaque ao fato da possibilidade dessas obras terem colocado em xeque o regime militar e a transição democrática pactuada, principalmente, denunciando o *status quo* vigente do período estudado e a falta de justiça para as vítimas do regime militar.

Para efeitos metodológicos, tratar-se-á de um trabalho qualitativo, pois visa um diálogo da reconstituição histórica da produção do teatro e do cinema em consonância com a política do período. Procuramos, portanto, examinar a resistência da classe artística, especialmente através da sua produção teatral e filmica, evidenciando a sua qualidade técnica, méritos e, inclusive, a atualidade dessas obras realizadas nesse tempo histórico. Assim sendo, para a consecução deste artigo, trabalharemos com a revisão bibliográfica referente aos elementos mais significativos e que busquem responder ao objetivo proposto, buscando, assim, analisar os filmes, as peças teatrais e a conjuntura política retratadas no período.

Os anos de resistência (1974-1982): a classe artística rompe a opressão

O modelo de transição para a democracia brasileira foi definido nos estudos sobre o tema com um modelo paradigmático de *Transição pela Transação*, de acordo com o estudo realizado por Share e Mainwaring, em seu artigo, *Transição pela Transação: a democratização no Brasil e na Espanha* (1986). Segundo estes autores, esse modelo de transição para a democracia deu a salvaguarda necessária para a corporação militar, que estava envolvida em crimes de lesa-humanidade, ter as garantias legais para um retorno seguro aos quartéis, sendo que nesta conjuntura a oposição poderia funcionar apenas de maneira controlada e sob o auspício da cúpula militar.

Portanto, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80 vivíamos uma das primeiras fases de transição para a redemocratização do Brasil, principalmente como advento da eleição de 1974: primeira eleição em que a oposição logrou vencer nas urnas o regime militar e a ditadura aceitou parcialmente a vitória. Em síntese, essa eleição era a senha que os oponentes precisavam para crer que o regime realmente começava a se descomprimir e que, talvez, poderiam vislumbrar um fluir de ventos liberalizantes. Porém, devemos deixar bem demarcado esse período, pois a oposição consentida sob a rubrica partidária do Movimento Democrático Brasileiro² (MDB) ganhou apenas nas principais capitais e, especialmente, no Sul e Sudeste, era uma vitória em caráter parcial, portanto, precisando a oposição estar bem ciente dos limites ainda imposto pela corporação, uma vez que a ditadura apresentava os primeiros sinais de abertura, mas ainda prendia, torturava, matava e ocultava corpos.

Em meio a tantos dramas vividos no país começava a haver uma sensível renovação no cenário artístico nacional, principalmente, no teatro, haja vista que muitos dos atores, diretores e produtores teatrais tinham sido presos, torturado e impedidos de exercer o seu ofício (RIDENTI, 2000). Nesse momento de retomada surge uma nova geração buscando fazer as denúncias nas brechas da legalidade, uma vez que as peças tinham que passar pelo crivo impiedoso da censura. Assim, a fim de burlar a censura e toda a sanha da corporação militar passaram a criar um teatro mais alternativo, fazendo que a resistência tivesse que ser passada através das mensagens cifradas nos textos teatrais, seria, assim, o teatro de resistência funcionando efetivamente como elemento de denúncia.

No tocante a produção fílmica, enfatizamos que as obras cinematográficas ficaram extremamente deficitárias nesse repertório de luta deste período, uma vez que precisavam do instrumento e recursos financeiros da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), estatal inaugurada em 1969. Ou seja, qualquer filme tinha que necessariamente passar pelo crivo da EMBRAFILME, fazendo com que obras com críticas ao regime militar fossem sumariamente vetadas e não adquirindo recurso para produção, assim como tampouco espaço para exibição. Porém, muito granuladamente começava a surgir as primeiras produções no âmbito do cinema, fazendo com que essa seara servisse de espaço para representar as dores, as memórias, bem como as denúncias da geração que pegou em armas e lutou contra a ditadura militar, mas ratificamos com muitas mensagens subliminares, uma vez que não podiam passar nada explicitamente.

Embora sendo um filme realizado num momento anterior ao início do processo de redemocratização, destacamos como exemplo, *Os Inconfidentes* (1972), sendo um dos filmes mais emblemáticos para compreendermos os cortes e coação da censura numa produção cinematográfica. Sob a lavra do consagrado cineasta Joaquim Pedro de Andrade, esta película tinha a pretensão de elaborar um contraponto crítico

2 A partir de 1966, é editado o Ato Institucional nº 2 (AI-2), que extinguiu os partidos políticos e findava com a dinâmica do multipartidarismo no Brasil. Deste momento em diante, a nação brasileira contava com apenas dois partidos: 1) Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de apoio à ditadura; e, 2) Movimento Democrático Nacional (MDB), partido de oposição consentida à ditadura militar (KINZO, 1988).

de um filme institucional fomentado pela ditadura militar, *Independência ou Morte* (1972), que celebrava os 150 de independência do Brasil. Já, no filme *Os Inconfidentes* mostrava todo o arbítrio e torcionário da coroa portuguesa, numa clara alusão as torturas da ditadura militar no período. Obviamente que o filme sofreu severos cortes e ação efetiva da censura, pois os roteiristas conseguiram colocar nas falas cenas que poderiam ser acoplados perfeitamente àquele momento da ditadura militar. Assim, a fim de romper o imbróglio, o diretor teve que proceder e aceitar algumas inserções propagandística do regime militar, mesmo num filme que focava o século XVIII.

Quanto aos diversos grupos que brotavam neste momento, muitos buscavam fazer um contraponto de distinção às referências do teatro produzido nos anos 60 (Idem, 2000), cenário em que o fazer teatral era quase uma trincheira de guerrilha, espaço que a luta armada era fortemente enfocada nos palcos, obviamente, dando combustível para as prisões e os exílios da classe artística, uma vez que a ditadura militar não perdoava quem ousassem romper o *status quo* do regime, principalmente, a partir do AI-5³. Portanto, dos vários grupos surgidos após a retomada da cena artística, no início dos anos 70 temos expressivamente no Rio de Janeiro o grupo Dzi Croquete. Neste grupo as denúncias provinham mais das atitudes da trupe do que pelo texto, uma vez que esse grupo se tornou célebre no período, principalmente, pela atitude transgressora do elenco em sua maioria homossexuais – e que não tinham a menor pretensão de esconder as suas orientações sexuais explícitas no palco, tornando, portanto, a transgressão sexual um elemento catalizador extremamente desafiador ao grupo.

Eram liderados pelo célebre coreógrafo e diretor americano Lenie Dale, que já tinha sido encarcerado pela ditadura, portanto, um ex-presos político. Lennie Dale ficava a frente do grupo e com muito humor colocava os homens vestidos, muitas vezes, em trajes femininos ou andróginos: contracultura e enfrentamento direto ao regime militar, uma vez que sexualidade consideradas como desviantes pela corporação militar era objeto de encarceramento e tortura. Mas, mesmo tendo uma carreira de grande sucesso nos grandes centros do país, não aguentou as pressões do regime e teve que se exilar culturalmente na Europa, a fim de garantir o seu espaço de exercício legal da sua profissão artística, sem precisar sofrer coerção física e mutilação dos seus espetáculos pela censura.

Neste cenário, conforme evidenciado, o cinema carecia de pouco espaço para construir obras de fôlego e de denúncia que retratasse as mazelas do período, principalmente, em face das severas censuras impostas institucionalmente. Assim, como o cinema de resistência não tinha espaço para diálogo, sobrava, portanto para a produção cinematográfica apenas o lócus das denominadas pornochanchadas: gênero cinematográfico marginal que começara no final dos anos 60 e floresceu nos 70 com grande sucesso. Embora com um nome jocoso, nesta primeira fase este cinema não tinha nada de pornográfico, uma vez que esse gênero era sumariamente proibido pela ditadura militar - podemos dizer que eram mais filmes ingênuos e que guardavam traços oriundo das chanchadas dos anos 50, mas que de erótico mais insinuavam do que mostravam. Em síntese, era o grande cinemão que levava milhares de espectadores às salas de exibição, mas que não possuía nenhum caráter contestador, haja vista que o seu conteúdo visava a apenas a diversão e nunca a denúncia social, justamente por esse motivo, eram relativamente bem vistos pelo regime. Realçamos que, comparando com o Dzi Croquete, esses filmes da pornochanchada não evidenciavam uma sexualidade desviante do padrão heterossexual, portanto, eram exibidos ao grande público com vistas bem grossas e com apoio discreto da ditadura militar.

3 Ato Institucional nº 5, decreto no dia 13 de dezembro de 1968, denominado o golpe dentro do golpe, que resultou na perda de mandatos de parlamentares contrários aos militares, intervenções ordenadas pelo presidente nos municípios e estados e também na suspensão de quaisquer garantias constitucionais que eventualmente resultaram na institucionalização da tortura, comumente usada como instrumento pelo Estado.

No entanto, quanto ao teatro devemos asseverar que nem somente de humor, de escracho e de contracultura vivia o teatro brasileira, vide Dzi Croquetes, pois novos grupos surgiam; porém, era muito difícil a manutenção do ofício de encenação, uma vez que eram extremamente visados e qualquer desagravo para com o regime poderiam ser presos (RIDENTI, 2000). Mas, com muito vagar o grande teatro ressurgia, muito pela força incansável das grandes damas do teatro e das antigas companhias, que continuavam a exercer o mister da profissão artística. Realçamos que mesmo essas grandes figuras possuindo uma imagem intocável para o grande público; porém, tinham antes de qualquer lançamento teatral fazer uma primeira encenação para o censor, que muitas vezes vetavam as peças e obrigavam os seus produtores a irem depor na polícia política para esclarecer o que pretendiam expor no texto.

Contudo, após a liberação pela censura destacamos que algumas encenações conseguiam burlar a sanha dos censores, especialmente, se não tivesse nenhum censor presente no ato: o teatro se transformava numa trincheira para a sociedade chorar as suas mazelas e a classe artística abria o espaço para manifestações do público em cena aberta com seus brados e dores. Ou seja, mais uma vez o teatro servia como porta-voz da resistência política. Ainda, convém registrar que em virtude da mobilidade e da visibilidade da classe artística, houve casos de parentes de presos ou de desaparecidos políticos procurarem atores ou diretores para passar bilhetes aos artistas, a fim de divulgarem que os seus familiares se encontravam presos e em situação de risco (CARVALHO, 1998).

Quanto as referidas grandes damas, evidenciamos expressivamente nos anos 70 o teatro de grande qualidade realizado, por exemplo, pela atriz Bibi Ferreira, principalmente através da encenação da peça de Chico Buarque, *Gota D'água*, de 1975. A partir da concepção original de Oduvaldo Viana Filho e musicado por Chico Buarque, *Gota D'água* seria uma “readaptação” da peça grega *Medéia*, mas sabiamente transmutada para os morros carioca pela lavra genial de Chico Buarque e Vianinha⁴. O argumento da peça buscava reinterpretar a vida diária paupérrima, as mazelas e sofrimento do povo brasileiro que viviam sob o tacho de uma ditadura militar. Nessa peça mostrava com vigor o desemprego e, especialmente, a carestia que era uma bandeira de luta muito forte no período. Tais argumento e conteúdo da produção colocavam contra a parede o regime militar, que insistia com a falácia do “Milagre Econômico”, tão propagado nos anos 70 para abonar a manutenção do regime e justificar o ritmo de uma transição extremamente lenta.

Mas, buscando dar uma leveza ao cenário pesado de opressão ditatorial, surge companhia Asdrúbal Trouxe o Trombone, sendo um grupo de teatro alternativo jovem, com humor latente e liderado por Regina Casé. Essa trupe tinha a pretensão de fazer um teatro leve e divertido, mas contestador. Justamente por dar ênfase a comédia conseguiam espertamente despistar os sensores mais aguerridos – que não conseguiam capturar as mensagens cifradas que a trupe escrachada conseguia passar para a juventude politizada e assim, muito espertamente, despistavam os censores mais aguerridos. Ou seja, passavam subliminarmente uma série de informações, a despeito de todo o aparato repressivo; uma vez que, mesmo com toda a graça e deboche, havia de fato uma fortíssima crítica de costumes. O grupo nasceu no início dos anos 70, mas estourou na segunda metade da década. Destacamos a peça *Trate-me Leão*, como uma das obras mais emblemáticas produzidas coletivamente pelo grupo, no ano de 1977.

No ano seguinte em 1978, novamente ocorreu uma eleição geral para deputados estaduais e federais, assim como para senadores, mas, obviamente, não para Presidente. Continuaria, portanto, o General Figueiredo como o Presidente/Ditador a partir de 1979, vindo a substituir o general Ernesto Geisel, que

4 Vianinha, apelido de Oduvaldo Viana Filho, foi um foi um dramaturgo, ator e diretor de teatro e televisão e militante comunista, sua genialidade vinha desde o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, sem abrir mão dos seus ideais continuava a imprimir um teatro extremamente engajado ao longo dos anos 70 (PATRIOTA, 1999)

governara de 1974 a 1978. Registramos como marco histórico que mais uma vez oposição obteve vitórias nos grandes centros do Brasil, fazendo com que as eleições atingissem um perfil de plebiscito extremamente latente: pró-ditadura ou contra ditadura. Porém, com o fito de evitar uma derrota fragorosa e que a abertura viesse escorrer das mãos dos militares, a ditadura tentava implementar medidas casuístas, com vistas a garantir vitórias parciais, por exemplo, nomeados senadores e prefeitos, a fim de manter ainda sob rédea curta a transição pactuada. Cabe enfatizar, ainda, que um dos marcos desse processo de esvanecimento foi a revogação do AI-5, pelo general ditador Ernesto Geisel, em 1978, uma vez que vendo-se extremamente desgastado o general decide propor uma abertura lenta, segura e gradual.

Nesta moldura de descompressão, sob a pena contestatória de Chico Buarque é apresentado ao público o musical, *A Ópera do Malandro* (1978). O espetáculo tinha como pretensão representar o bairro da Lapa carioca dos anos 40, zona da boêmia e permeado por malandros, prostitutas e cafetões, ou seja, toda a fauna do submundo carioca. Neste cenário do passado, Buarque conseguia a proeza de conseguir realizar uma grande crítica social e que poderia se adequar perfeitamente ao período ditatorial. Além da originalidade de Chico Buarque, contava com a direção precisa de Luiz Antônio Martinez Correa, irmão do consagrado diretor de teatro José Celso Martinez Correa, que fora expressão máxima da vanguarda artística paulista dos anos 60, autor de várias peças de sucesso contra a ditadura militar, bem como apoiador dos grupos de resistência armada e, justamente por isso, ex-preso político. Em síntese, através da velha Lapa, sob a rubrica de Chico Buarque e da direção magistral de Luiz Antônio Martinez Correa, construíam às denúncias necessárias neste momento de descompressão do regime militar.

Portanto, com o regime extremamente desgastado, Figueiredo no ano seguinte em 1979 editava a lei da Anistia, em 28 de agosto de 1979. Mas, devemos frisar que a anistia não foi um processo dado como uma bonificação por Figueiredo, pois existia uma luta efetiva da sociedade civil contra a prisão e contra o exílio dos oponentes do regime militar, melhor dito, havia uma campanha forte e acirrada da opinião pública, sociedade civil, classe artística e demais categorias; imprimindo, desta forma, uma luta intransigente pelas liberdades democráticas e pela abertura das cadeias políticas. No tocante ao processo de abertura, cabe salientar que fora, de fato, uma auto-anistia militar, uma vez que não fora a anistia ampla, geral e irrestrita como ovacionava a oposição, mas sim uma anistia que abriu as cadeias aos presos que não possuíam penas muito altas e, também, apenas proporcionou a volta de alguns exilados políticos - mas não todos, pois os que ainda tinham crimes não prescritos estavam proibidos de voltarem. Ainda, reiteramos o caráter dessa auto-anistia, pois premiava com um retorno seguro e tranquilo da corporação militar aos quartéis, não sendo julgado os crimes de torturas, mortes e desaparecimento políticos realizados pelos porões militares: crimes imprescritíveis e de lesa-humanidade (FIGUEIREDO, 2009 e FIGUEIREDO, 2013). Para a compreensão das mobilidades da classe artística nessa moldura institucional, essas etapas são deveras importantes, pois demarcam tanto a força da sociedade civil organizada na luta contra a ditadura militar quanto a extensão dos limites e da mobilidade da própria classe artística nesse espaço.

Retomando acerca das produções, conforme já esboçado, tivemos pouquíssimos filmes produzidos no período com a temática de denúncia contra a ditadura militar, sendo um dos primeiros o filme, *Paula, história de uma subversiva* (1979). No entanto, o filme não mostrou com vigor a carga das agruras de quem viveu o arbítrio máximo do regime militar, pois como objeto de denúncia não mostrou cenas da personagem enunciada. Pois, neste filme Paula já estava morta e é lembrada apenas por reminiscências no tempo presente em que se vivia a fase da abertura política. Ou seja, as reminiscências de Paula são apenas ativadas pelos vínculos da memória entre os personagens do filme, funcionando como elo de um passado insepulto de uma geração. Também, registramos que é ínfimo no filme as denúncias explícitas da ditadura militar, fazendo com que, justamente por essas debilidades, o filme seja pouco lembrado; ficando,

portanto, essa obra exclusivamente na categoria da primeira realização cinematográfica realizada e que enfocam o tema ditadura militar no cinema através do olhar das vítimas.

Para registros teóricos e de análise fílmica sobre o gênero cinematográfica, convém enfatizar que a definição sobre filme de ditadura militar, primeiramente, pressupõe um argumento e roteiro com denúncia efetiva contra o regime. Ainda, deverá focar necessariamente três categorias bem demarcadas e que se complementam: o militar, o militante e a tortura (STIGGER, 2011). Melhor explicando, quando a crítica pretende classificar um filme denominando-o sob o gênero de filme de ditadura, portanto, espera-se que se descortine nas telas um painel enfocando essa moldura especificamente com esses personagens evidenciados, pois será nesse cenário cinematográfico que os dramas dos personagens se apresentarão com os seus papéis e as suas situações bem demarcadas, quais sejam: a dor das vítimas (militantes) e a psicopatia do torturador (militar).

Ainda, reativando o diálogo entre o tempo político e os avanços da produção artística, com vistas a pressionar a ditadura militar e forçar o ritmo da abertura política, torna-se imperativo retomarmos que de acordo com Kinzo (2001), neste período estávamos apenas vivendo o momento derradeiro da primeira fase da abertura política (1974-1982), momento que a ditadura militar dava o ritmo da abertura, mas com um pulso mais enfraquecido. Assim, aproveitando essas frestas a classe artística continuava extremamente ativa e mantendo a bandeira de denúncia, de resistência e buscando contribuir ao máximo na transição junto à opinião pública. Exatamente nesse período, Jô Soares dirige a peça encenada por Marcos Nanini, *Brasil da Censura à Aberta* (1980/1981), parafraseando o próprio nome da peça, visava passar a limpo o período tratado, pois tinha como pano de fundo discutir a questão da anistia baseado no folclore político. Espetáculo extremamente pertinente, haja vista que a classe artística fora uma das participantes mais ativa da luta em prol da anistia, principalmente, com visitas aos presos políticos e inclusive contribuindo com dinheiro da bilheteria no auxílio direto das famílias dos presos.

Da denúncia ao acerto de contas possível (1982-1990): a ditadura no banco dos réus?

Conforme enunciado, no momento imediato ao fim do AI-5 em 1978 e com advento da anistia em 1979, começavam a ocorrer produções com mais vigor e as denúncias se multiplicavam com muito entusiasmo no país, haja vista que essa era a temática predominante no período: a arte servia como veículo para a denúncia e como estímulo à distensão política, principalmente, colocando em xeque o regime militar no seu crepúsculo final. Consideramos, portanto, como um dos filmes mais marcantes e que de fato conseguiu realizar este propósito com maestria foi a película de Roberto Farias, *Pra Frente Brasil* (1983). Filme extremamente verossímilante e que se passava no terrível ano de 1970, momento em que o Brasil vivia o auge do terror de Estado sob a tutela do generalíssimo Emílio Médici (1969-1974). Nesse período qualquer oponente do regime poderia ser preso e figurar na lista dos desaparecidos políticos, sob o artifício institucional dos famigerados Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). O filme conseguiu construir a crueza desse aparato repressivo, por mais terrível que fosse a encenação dos atores, enfocando a tortura, o pau-de-arara, a cadeira do dragão e todo o cenário utilizado para tortura dos presos políticos: um filme chocante e que colocava o espectador diretamente dentro das garras da repressão política ao assistir ao filme. O enredo possuía como fio condutor as desventuras de um típico cidadão brasileiro que era preso por engano pela polícia política e, por conseguinte, sofria todas as mazelas e os martírios até a sua morte com ocultação do seu cadáver, vindo a tornar-se um desaparecido político.

Obviamente que um filme com essa carga dramática e confrontando tão radicalmente a corporação militar não iria passar incólume pelas mãos da censura, mas Roberto Farias elaborou uma estratégia imprescindível para driblar além da censura, igualmente a empresa oficial que financiava os filmes (EMBRASILME). Além da qualidade técnica impecável, operacionalizou a divulgação da seguinte maneira: 1) primeiramente, escalou um time de atores do primeiro time da televisão, elemento que por si funcionava como uma vitrine para o filme; e, 2) para escapar da sanha da censura começou a percorrer os circuitos de festivais de cinema e ganhando inúmeros prêmios – antes mesmo do processo de liberação comercial do filme. Tais condicionantes sabiamente elaboradas foram criando um corpo social acerca do filme, igualmente uma reverberação fortíssima na imprensa, fazendo com que a mídia junto à opinião pública forçasse a sua veiculação comercial. O filme tornou-se um grande sucesso do período, principalmente, por inaugurar a verdade nua e crua da tortura como elemento condutor de uma obra do gênero filme da ditadura militar.

No tocante ao momento político, no ano de 1984 ocorreu o último grande *happening* contra o regime militar, as Diretas Já: grandes manifestações realizadas pela sociedade civil em conjunto com os partidos de oposição, que tinham como objetivo influir na eleição de 1984, a fim de impulsionar a eleição direta e não indireta (via Colégio Eleitoral). A emenda parlamentar fora derrotada, esvaziando, por conseguinte, os anseios da luta popular – transformando-se numa grande decepção coletiva. Segundo Ridenti (2000, p. 351) em face da derrota foi o último Canto dos Cisnes da classe artística no ambiente político, uma vez que foram copartícipe de uma série de manifestação em massa contra o regime militar clamando por eleição direta.

Quanto as produções filmicas, após o estrondoso sucesso do filme de Roberto Farias, a EMBRAFILME ficou extremamente hermética ao financiamento de produções com essa temática, ou seja, outras produções que por ventura viessem a ocorrer não possuíam mais o aparato institucional da estatal. Portanto, ocorrendo bloqueio para liberação de verbas e fazendo com que os produtores tivessem que, necessariamente, construir novos vínculos financeiros para captar recurso. Justamente por isso, um outro grande filme que enfocava o período foi uma coprodução internacional de enorme sucesso no período, *O Beijo da mulher aranha* (1985), de Hector Babenco. Esse filme retratava as desventuras de um preso político encarcerado na ditadura brasileira vivido pelo ator Raul Julia, fazendo muito sucesso no circuito internacional, principalmente, pelo Oscar de melhor ator ao americano William Hurt, que no filme interpretava um homossexual e dividia a cela com o preso político.

Realçamos que no ano de 1985 já representava período de viragem e passagem da ditadura civil-militar para o governo do primeiro Presidente civil eleito via eleição indireta, foram 21 anos de ditadura militar: um tempo longuíssimo e com efeitos deletérios extremamente gravíssimas para as artes. Ainda, torna-se importante frisar que houve a emergência de novos personagens que entraram em cena junto ao universo político (SADER, 1988), assim como houve uma renovada da classe artística incrementando, por conseguinte, tanto o cenário político quanto artístico (RIDENTI, 2000). Com esse novo elenco que surgia e em convergência com a conjuntura brasileira, começava a partir desse momento, muito timidamente, um acerto de contas possível com a ditadura militar, haja vista que conforme enfatizado o processo de distensão para a democracia foi um caso exemplar de modelo de *Transição pela Transação*, (SHARE & MAINWARING, 1986), modelo este que não visou a reparação às vítimas do regime e tampouco a condenação dos militares.

No espectro da classe artística as denúncias se mantinham ativas, tanto no palco quanto no cinema, igualmente, é relevante enfatizar que houve um engajamento da classe artística ao partido de esquerda mais hegemônico do período (PT), assim como destacamos que foi extremamente forte a vinculação do Sindicato dos Artistas junto a este partido. Evidenciamos, por exemplo, o caso da atriz Bete Mendes,

militante política nos anos 70 da VAR-Palmares⁵ e ex-presa política, que na eleição de 1982, durante o processo de redemocratização, conseguiu se eleger como deputada federal pelo PT.

Nesse período de viragem houve a tentativa de ser implementado um ajuste de contas com a ditadura militar pela oposição, principalmente através da Constituição Federal de 1988 que se avizinhava; porém, os esforços foram improdutivos e não houve revisão da Anistia: as vítimas continuaram sem poder processar os torturadores e o Estado continuou inerte sem prestar contas dos assassinatos cometidos. Mas, reitero, era um período do acerto de contas possível, momento em que as vítimas precisavam elaborar psicologicamente o trauma para continuar lutando – nesse cenário é que se esboça o conceito de “vítima da ditadura” (AYDOS & FIGUEIREDO, 2013). Assim, a partir da elaboração desse conceito as produções artísticas também começavam a esboçar essa catarse e encenar através das artes, bem como da escrita as suas dores sentidas como vítimas da ditadura militar (SILVA, 2008).

Conforme exposto, podemos sublinhar que a década de 80 foi o último elo da geração de artistas que pegaram em armas e se mantiveram atuantes, principalmente, através da memória coletiva das vivências do terror ditatorial. Pois, em virtude da massificação da indústria cultural televisiva nesta década, acarretou, portanto, que o discurso dessa esquerda combativa fosse se esvanecendo; fazendo com que o palco passasse a perder gradativamente o seu espaço em virtude da absorção da classe artística pela televisão e, conseqüentemente, toda a catarse do vivido ia sendo capturado pelo cinema. Precisamente porque o veículo cinematográfico conseguia ordenar um discurso mais elaborado e descomprometido, em face da independência de suas produções. Como exemplo da cena teatral nesta viragem da segunda metade da década, destacamos a emergência do denominado teatro Besteirol, caracterizado justamente por ser obras desprovidas de senso crítico e que tinham muito mais a função de divertir do que denunciar.

Portanto, a trincheira que se manteve acesa nesse final do processo de transição política foi o cinema, buscando ser o porta-voz da memória do que ocorreu no período ditatorial através das suas falas, dores e testemunhos. Um dos filmes que demonstram exemplarmente esse conceito é a obra da cineasta Lúcia Murat, *Que bom te ver viva* (1989), em que a diretora na condição de ex-presa política ativava a sua memória através da arte do cinema, convocando o público a compartilhar de todas as suas agruras vividas no período em que estivera presa. Através de um roteiro original, que misturava documentário e depoimentos de ex-presas políticas, a cineasta conseguiu recriar o período, principalmente, através das lembranças das ex-guerrilheiras com a seguinte marcação cinematográfica: militância, prisão, tortura, exílio e retomada da vida legal com a redemocratização. A partir de uma linguagem simples e despojada, também utilizava como recurso cênico o ofício da consagrada atriz Irene Ravache, que funcionava como alter ego da cineasta. Além das dores e a condição de ex-presa política, essa obra também procurava questionar os caminhos do processo da redemocratização brasileira. No filme, além da crítica ao processo de redemocratização, ainda se verificava muito fortemente a elaboração psicanalítica de como ter sobrevivido a tantas torturas e continuar lúcida.

Esse filme foi lançado no ano de 1989, momento final do processo de transição para a democracia no Brasil e após a passagem do comando do país ao primeiro Presidente civil. Realço que ainda havia fortes enclaves ditatoriais no cenário político e cultural, pois os militares mantinham alguns quistos autoritários na nova e frágil democracia (ZAVERUCHA, 1992). Conforme depoimento da própria Lúcia Murat, o filme foi uma produção independente e sem o apoio da EMBRAFILME, sendo que mesmo sem apoio institucional ainda sofreu inúmeras coações, por exemplo, em momento de exibição o cinema recebia

5 VAR-Palmares, organização política Vanguarda Armada Revolucionário-Palmares, operacionalizou politicamente de 1969 a 1973, fora responsável tanto por ações de massa quanto ações armadas contra o regime militar (GORENDER, 1987)

ameaças de bombas – tão férteis no período pela linha dura do regime que tinha voltado para a caserna e que ordenara um sumário esquecimento do passado. A despeito das inúmeras coações o filme conseguiu fazer grande sucesso no circuito alternativo e de festivais, ganhando inúmeros prêmios e sendo consagrado até hoje como um documento vivo e histórico do período.

Conclusões

Conforme objetivado ao longo do texto, percebemos conforme análise que a classe artística sempre fora uma trincheira ativa na luta contra a ditadura militar, uma vez que fora uma das pontas que mais sofreu coação do arbítrio militar, justamente pela capacidade que tinham de comunicação e de mobilização. Num primeiro momento visualizamos um período muito robusto de resistência e de denúncia nos anos 70, muito fortemente capitaneado pelo teatro, justamente pelo alto teor autoral das suas obras, também, em virtude que o cinema estava extremamente torçionado pela mão firme da estatal EMBRAFILME, que além de financiar filmes ainda era responsável pela distribuição. Portanto, o papel do cinema nesse primeiro período foi esvanecido, quando comparado com o teatro, uma vez que nos palcos os grupos do período conseguiam construir uma articulação de mais resistência, muito nas brechas da legalidade, pois tentavam a todo momento burlar a sanha dos censores – que era implacável, mas não estava sempre em todas as apresentações. Conforme exposto, algumas vezes, conseguiam furar a barreira do terror do Estado e transformavam o palco numa trincheira em que as vítimas podiam bradar as suas dores, denunciando prisão indevidas, assassinatos e desaparecimento políticos

A situação irá modificar-se com o processo de distensão política e o afrouxamento do regime militar, justamente no crepúsculo da ditadura militar e a passagem ao regime civil com o primeiro Presidente civil eleito de forma indireta. Neste cenário político as gramáticas se modificaram, pois naquele momento as denúncias passaram a ser conjugadas com um possível ajuste de contas, melhor dito, singelo ajuste de contas possível, haja vista que a corporação militar voltou para a caserna, mas através da auto-anistia os crimes de lesa-humanidade não foram julgados. Ou seja, esse era um momento em que o protagonismo passavam a ser do cinema, uma vez que a classe artística muito mais associada ao teatro passava a ser drenada para a televisão, vindo este veículo a cumprir a sua função como indústria de massa hegemônica, absorvendo, portanto, o velho teatro de resistência.

O cinema, na viragem política década de 80, conseguiu capturar as agruras vividas durante o regime militar, principalmente, construindo o gênero cinematográfico denominado filme de ditadura militar, que tinha o seguinte argumento tripartite: o militante, o militar e a tortura. Houve ínfimas produções com a rubrica da EMBRAFILME nesse gênero, sendo a maioria filmes independentes que conseguiram fazer grande sucesso no circuito dos festivais e, conseqüentemente, construindo uma capilaridade de denúncia contra o regime militar. Alguns filmes foram destaques nacionais e internacionais, outros cumpriram o seu papel no circuito alternativo, mas, com certeza, foram filmes que não passaram inerte e conseguiram construir o repertório de luta do período.

Fechando a análise, se a ditadura tinha a pretensão de promover o esquecimento do período através de uma auto-anistia, promoveram justamente o contrário, haja vista que as críticas desferidas se mantiveram extremamente férteis. Nesse contexto, podemos asseverar que a classe artística e as suas representações, tanto no teatro quanto no cinema, foram extremamente ativas e cumpriram o seu papel com maestria, sendo instrumento de luta condizente com o período estudado. Pois, aproveitaram com muito acuro as brechas da legalidade consentida para furar o bloqueio e fazer reverberar denúncias, promoverem resistência e,

principalmente, sendo porta-voz das vítimas através das memórias do período, buscando, assim, um ajuste de contas possível através da arte.

Bibliografia

AYDOS, V. & FIGUEIREDO, C. A. S. A construção social das vítimas da ditadura militar e a sua ressignificação política. **Interseções**. Vol. 15 N. 2, p. 392-416, dez. 2013.

CARVALHO, L. M. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.

FIGUEIREDO, C. A. S. **A relação dos PC's com o MDB-PMDB no cenário da transição e as eleições de 1982 no RS**. Dissertação de Mestrado em Ciência Política, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

_____, C. A. S. **O Impacto da crise do socialismo nos partidos comunistas no Brasil**. Tese de Doutorado em Ciências Políticas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

GORENDER, J. **Combate nas Trevas. A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas à Luta Armada**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

KINZO, M. D. G. **Oposição e Autoritarismo: gênese e trajetória do MDB – 1966/1979**. São Paulo: Editora Vértice, 1988

_____, M. D. G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, Vol.14 (4), p.3-12, 2001.

PATRIOTA, R. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo, Hucitec, 1999.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000

SADER, E. **Quando Novos personagens entram em cena**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SHARE, D. & MAINWARING, S. Transição pela transação: a democratização no Brasil e na Espanha. **Revista Dados**, Rio de Janeiro, V. 29, N 2, p. 207-236, 1986.

SILVA, M. M. **Os Escritores da Guerrilha Urbana: Literatura de Testemunho, Ambivalência e Transição Política (1977-1984)**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2008.

STIGGER, H. M. A. **A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros em longa-metragem de ficção de 1964 a 2010**. Tese Doutorado em Comunicação Social. PUCRS:Porto Alegre, 2011.

ZAVERUCHA, J. Prerrogativas militares nas transições brasileiras, argentinas e espanholas. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, N. 19, pp. 56-65, 1992.

Filmes analisados

Independência ou morte (1972). Direção: Carlos Coimbra.

Paula, história de uma subversiva (1979). Direção: Francisco Ramalho Jr

Pra frente Brasil (1983). Direção: Roberto Farias.

O beijo da Mulher Aranha (1985). Direção: Hector Babenco

Que bom te ver viva (1989). Direção Lúcia Murat.

Peças teatrais analisadas

Gota D'água. (1975). Direção: Direção Oduvaldo Viana Filho.

Trate-me Leão, (1977). Direção: Hamilton Vaz Pereira.

A ópera do Malandro (1978). Direção: Luiz Antônio Martínez Correa.

Brasil, da censura a abertura (1980). Direção Jô Soares.

Submetido em: 27.09.2019

Aceito em: 20.04.2020