

SILÊNCIOS E A DITADURA MILITAR NO BRASIL: SINTOMAS NA PROPAGANDA E NA ARTE

Ana Lucia Oliveira Vilela¹

Duas das características fundamentais do trauma na perspectiva psicanalítica são a repetição e o silenciamento. O traumatizado é aquele que repete angustiadamente e de maneira inconsciente o sofrimento que o evento traumático lhe impôs. Sem conseguir dar forma simbólica, impedido de expressar sua angústia, não lhe resta nada a não ser repetir o evento, seja na forma do sonho, dos sintomas físicos e psíquicos, seja nas formas das práticas sociais. O trauma não é necessariamente individual², ele pode ser deixado, tal qual uma estranha herança, às gerações seguintes sob a forma de cultura³.

Se a anistia aos crimes da ditadura brasileira fora adjetivada como "ampla, geral e irrestrita", assim podemos também adjetivar o silenciamento sobre estes mesmos crimes. A despeito do empenho das vítimas, de seus parentes e amigos de denunciar as violências sofridas num esforço dolorido de elaboração do trauma, parte significativa da sociedade brasileira não conhece nem reconhece os crimes. É patente que aqueles que cometeram tais violências em nome do estado e da sociedade não foram punidos e tampouco se retrataram, seja individualmente, seja institucionalmente. A ditadura que se iniciou em 1964, findou formalmente em 1985 mas continua presente de maneira inconsciente, em determinadas práticas que insistem a se apresentar na sociedade brasileira, perpetuando-se na forma de uma herança maldita deixada às gerações seguintes. Assim a ditadura "não pára de não se escrever"⁴ porque continua presente nas práticas sociais como repetição em decorrência de ser uma inscrição ausente, rasurada, portanto, não elaborada na cultura.

Maria Rita Kehl, ao tratar do assunto do trauma social que a sociedade brasileira carrega em razão da ditadura, afirma que a elaboração social ampla deste mesmo trauma seria capaz de curar não apenas as vítimas, mas também os algozes individuais e coletivos ou institucionais⁵.

¹ Professora da Universidade Federal de Goiás. Doutora em História.

² KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. O que resta da ditadura. São Paulo: Boitempo, 2010. P. 124.

Sobre este assunto Maria Rita Kehl discute a possibilidade de uma trauma social: "O sintoma social se manifesta por meio de práticas e discursos que se automatizam, independente das estruturas psíquicas singulares de cada um de seus agentes."

³ Não poucas publicações recentes destacam as permanências da ditadura na cultura brasileira. Em ao menos dois livros, esta questão aparece já no título:

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. O que resta da ditadura. Op.Cit.

PINTO, Antônio Costa. *O passado que não passa. A sombra das ditaduras na Europa do Sul e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

⁴ Lacan aborda o tema da relação entre o gozo e o que constituímos por realidade. O Real aparece aí como "o que não pára de não se escrever".

LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 81.

⁵ KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In:TELES. Op. Cit.

As interrogações sobre este período não são escassas. Nosso interesse dirige-se, sobretudo, à produção imagética e audiovisual do período examinada sob a perspectiva das formas traumáticas⁶ e sua expressão sintomática.

Fazia parte do processo sempre tortuoso da pesquisa histórica com a qual ora me defronto e que tinha, inicialmente, por objeto o Cinema Marginal brasileiro, assistir a uma grande quantidade da produção audiovisual das décadas de 1960 e 1970, realizadas no Brasil.

Eu estava particularmente interessada, em determinado momento, em tudo o que fora produzido entre os anos de 1966 e 1968, justamente para tentar apreender os acontecimentos no campo da visualidade que precederam o Ato Institucional número 5. Sabe-se que estes momentos anteriores ao AI-5 foram de grande intensidade no que diz respeito à resistência à ditadura na qual questão cultural teve um papel central. Deter o golpe e extinguir a ditadura não eram questões restritas ao campo dos direitos, da economia e da política, mas diziam respeito a uma arena ampliada das relações intersubjetivas e suas formas simbólicas. A pesquisa dirigia-se à configuração ou figuração dessas ideias no campo da visualidade.

Em uma das errâncias entre estes filmes deparei-me com um cinejornal sobre a posse do general Artur Costa e Silva produzido pela Agência Nacional em 1967. O audiovisual tem por título “Posse do Presidente Costa e Silva – Unidos povo, congresso e classe armada”⁷ e é bastante tradicional em sua forma e em seu conteúdo.

Uma leitura apressada deste audiovisual nos ofereceria esta perspectiva: o filme expressa e propaga o poder que o produziu; ou seja, sustenta a função ideológica por excelência. Tendo sido realizado pela Agência Nacional, o órgão que veio a substituir o antigo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda, criado no primeiro governo Vargas), o cinejornal reafirmaria a legitimidade do presidente que tomava posse e dos poderes que o sustentavam. Assim, o presidente que toma posse, um militar, divide sua presença na tela com as forças armadas; o primeiro personifica o poder e as segundas, seu resguardo e sua fonte, e figuram como presença constante, anônima e vigilante. A frágil aparição popular é instância de somenos importância e apenas referenda o poder.

No Cinejornal da posse de Juscelino Kubitschek e João Goulart⁸ em 1956, entretanto, a aparição popular é bastante maior e significativamente mais receptiva e festiva em relação ao presidente e vice

⁶ Este texto é um dos resultados preliminares de pesquisa em curso intitulada “Poéticas do Silenciamento: Experiências de Interdito à linguagem nas Ditaduras Latino-Americanas”.

⁷ Cinejornal disponível em:

http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgiIrlhcYtS3kNefqs_T6UUorUR02qU_HYsqQRwz9HfHDI.&idRepositorio=0&modelo=0 Acessado em 10/12/2016.

⁸ Cinejornal disponível em:

http://www.zappiens.br/portal/VisualizarVideo.do?_InstanceId=0&_EntityIdentifier=cgi7p_ZMbKHMsy-M9vbWaokyfOiU_Erav2ywpklii7Lgvs.&idRepositorio=0&modelo=0 Acessado em 10/12/2016

eleitos. O título do Cinejornal era *Novo Governo Geral: Cerimônia de posse do presidente Juscelino Kubitschek e do Vice-Presidente João Goulart*, e anunciava tão simplesmente o evento. Ambas diferenças em relação ao cinejornal da posse de Costa e Silva podem ser atribuídas ao fato de que JK e Jango foram eleitos através de eleições diretas e Costa e Silva não. Assim, o Cinejornal precisa apregoar uma união e é o próprio anúncio que indica que a união é, senão falsa, ao menos claudicante.

No cinejornal da posse de Costa e Silva, as imagens ganham sentido alinhavadas pelo texto recitado de uma voz em off que, em sua superioridade quase divina, em seu domínio totalitário do contado, não cede espaço a nenhum outro personagem, nem mesmo à voz do presidente empossado. O texto que a voz recita ambiciona conferir às imagens uma significação que deve ser também consolidada pela música. Unidas, a audição e a visão amalgamam-se com a finalidade de construção de uma percepção e de um sentido, ambos coesos e sem resto, e buscam referendar outra suposta união, aquela para a qual aponta o título do cinejornal, entre o povo, o congresso e “as classes armadas”. A voz em off dita o que deve ser compreendido das imagens, fornece uma legenda, *legendum*, que “faz ver qualquer coisa” (BOURDIEU, 1997, p. 26), que produz a lenda da união em torno de um presidente não eleito pelo povo, mas supostamente por ele legitimado, e dos poderes que o sustentam.

Entretanto, isso não é tudo, e alguma coisa que não é apenas referendo ao poder instituído acaba por se expressar no cinejornal. Um sintoma escapa ao discurso do poder como um ato falho. Se está presente no título, o povo escapa à apreensão. Os personagens que figuram no filme vão sendo, sucessivamente, nomeados. A cidade de Brasília, apreendida em vista panorâmica é descrita como “centro nervoso da administração brasileira (e) um dos pontos convergentes das atenções no mundo”. A imagem do edifício do Congresso Nacional é acompanhada pela afirmativa “Aqui se levantam os três poderes da república, entre larguezas internas e arranjos arquitetônicos.” As frases pomposas e o tom grandiloquente do narrador tratam de garantir que nenhuma interrogação em relação à legitimidade do novo governo seja sugerida ao espectador. O terceiro personagem é o próprio presidente a ser empossado que desce de um carro oficial e “é recebido por autoridades”. A quase ausência do povo no registro visual e a exacerbada presença dos próprios aparelhos de registro fílmico e fotográfico é notável. A palavra povo é pronunciada apenas duas vezes. As aparições do povo nas imagens podem ser contadas em quatro vezes. Em contraste, são 5 as aparições das imponentes câmeras de filmagem e seus operadores bem como os fotógrafos no exercício do ofício. Este cinejornal parece recusar as formas clássicas de representação do povo sob totalitarismo tais como as nazistas e stalinistas, onde a multidão feita massa é apreendida de um patamar superior enfatizando uniformidade e unidade, sua posição subalterna e sua individualidade solapada. Aqui o povo pouco comparece às imagens. Sua figura é inteiramente marginal à história que tampouco parece ser conduzida pelo presidente empossado que, se lidera, não se sabe, ao certo, a quem.

Neste cinejornal, curiosamente, ninguém conduz a história. Nem mesmo o presidente que toma posse parece ser uma personalidade central como seria próprio a um personagem da tradicional história política que conduz a história a partir de seus atos. A voz em off não tem nome nem figura, não se inscreve no texto nem na imagem, ou seja, não se inscreve na história e nem tampouco parece conduzi-la, embora pareça reconhecer seus desígnios.

Que poderia nos dizer este vídeo institucional, redundante e chato de todas as maneiras acerca do contexto histórico em que se inscreve? Se ele apenas reafirma o que já se sabe, da tentativa de hegemonia da coalizão capital / forças armadas, porque ele nos interessaria? A questão também é que este filme é ligeiramente incômodo, algo articulado na própria visualidade impede que a mensagem seja expressa com a veemência necessária ao poder ditatorial que representa. É precisamente a escassa e peculiar representação popular que, em um primeiro momento, pode ser vista como um sintoma, ou seja, um recalcado que retorna, e toma seu lugar como que de assalto, sem a aquiescência do consciente. Que o recalcado seja o povo, que se mostra ali, não em sua grandeza subalterna e obediente como no fascismo, mas em uma espécie de flagrante indiferença, eis a questão.

A primeira imagem do povo expressa uma linha divisória. O povo acumula-se à esquerda, contido por um policial. As expressões dos rostos não são perceptíveis. Tampouco o povo aparece como massa. A voz em off anuncia: “Apesar do mau tempo o povo esteve presente manifestando seu entusiasmo à chegada do novo presidente ao Palácio do Planalto para a cerimônia de transmissão do poder.” A aparição popular é tão fugaz que se apaga antes mesmo que a frase que a anuncia termine de ser recitada. E o mau tempo anunciava-se ao povo que, ao contrário do que diz a voz em off, apresenta-se apático aos acontecimentos.

Nossa hipótese inicial, ainda a ser mais completamente testada, é a de que a ditadura brasileira não conseguia forjar, mesmo que de maneira frágil, a identidade popular que nazismo e fascismo lograram. O povo brasileiro, sujeito ao mau tempo, carece de identidade. É apenas uma aparição fantasmagórica, apática e afásica, destituída de caráter positivo e de identidade. A rarefeita aparição popular tem por efeito sublinhar sua ausência, o que Rafael Gatti denomina de catástrofe identitária na qual o sujeito figura como "uma identidade sem corpo, um corpo sem identidade"⁹.

Emergiu destas observações iniciais, uma questão subjacente de caráter epistemológico: haveria possibilidade de ler nos documentos, discursos e figuras do poder, sua fratura intrínseca, ou seja, o lugar onde o discurso recalitra, a imagem perde nitidez e deixa escapar da sua lógica totalitária a singularidade

⁹ GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce. SD. P. 50.

que a interroga? Em outras palavras: haveria, no discurso do poder, um ato falho, um sintoma¹⁰ que revelaria uma verdade (ainda que não “a verdade”) que a máscara ideológica não fosse capaz de recobrir?

Em 1967, o cinejornal da posse de Costa e Silva ocupa as mesmas telas que *Terra em transe* de Glauber Rocha. Nesse filme, o poeta e jornalista Paulo, narra, em *flashback*, a história de um governo populista de esquerda que é golpeado por uma articulação entre o capital nacional, a mídia, as forças armadas e o capital internacional. No comício para eleição de Vieira, o candidato populista de esquerda, o povo carrega cartazes em branco, sem dizeres, silenciosos. Evoluindo como numa escola de samba, o povo canta e dança, enquanto ouvimos a voz do poeta em *off*, acompanhado por uma música clássica que o retira da cena popular: "Dizem que é prudente observar a história sem sofrer. Até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder. Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático e abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor." Na mesma seqüência, uma professora, também de esquerda, que acompanha o comício, depois de dizer que "o povo não tem culpa", pede a um sindicalista, que fale: "Fala, Jerônimo, fala!". Um outro personagem diz: "Não tenha medo, meu filho. Você é o povo. Fale!" O popular responde, depois de uma prolongada pausa: "Eu sou um homem pobre, um operário. Sou o presidente do meu sindicato. Estou na luta das classes. Acho que está tudo errado. Eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente." Neste momento, o poeta, que avança por trás de Jerônimo, coloca a mão em sua boca, calando-o e olhando para a câmera, e portanto, para a platéia, diz: "Estão vendo o que é o povo? Um imbecil! Uma analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram? Jerônimo no poder?". O povo mais uma vez silencia e cede a voz ao jornalista revolucionário. Logo depois, um outro homem nega, em sua fala, que o sindicalista seja "o povo". Diz ele: "Um momento, minha gente! Um momento! Eu vou falar agora! Eu vou falar! Com a licença dos doutores, Seu Jerônimo faz a política da gente mas Seu Jerônimo não é o povo! O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!".¹¹ Para este personagem, os populares em seu redor começam a gritar: "Extremista! Extremista!" Logo depois ele é novamente silenciado; desta vez, pela morte.

¹⁰ Georges Didi-Huberman defende que a prática historiográfica não pode prescindir da psicanálise. Como o historiador e filósofo aponta, a psicologia não esteve distante do campo da História da Arte nem mesmo em Burckhardt que identificava nas obras, "resíduos vitais". Estava também em Nietzsche na forma dionisíaca, dentre outros autores que forma basilares na formação de Aby Warburg. Para Didi-Huberman, entretanto, o sintoma freudiano é não apenas uma fonte mas uma chave de leitura fundamental para a compreensão da obra e dos conceitos de Warburg tais como *Pathosformel* e *Nachleben*. Conforme cita Didi-Huberman, a biblioteca de Warburg seria, para ele, "...uma coleção de documentos sobre a psicologia dos modos de expressão humana." Neste sentido, não se busca uma leitura egóica do indivíduo como nas biografias psicológicas, mas "o retorno do recalcado na imagem". É nesta direção que pensamos aqui a noção de sintoma.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 243 - 251

¹¹ Interessa-nos fazer notar que a etimologia da palavra *proletário*, originária de prole. Segundo o Dicionário Houaiss, na Roma antiga o proletariado era a classe que não pagava impostos e que interessava apenas pelos filhos que gerava. (HOUAISS, 2001, p. 2309).

A incapacidade popular de articular suas vontades em ações é evidenciada e reiterada em "Terra em Transe", à diferença do filme anterior de Glauber Rocha, "Deus e o Diabo na Terra do Sol" no qual o sertanejo mata o coronel, desencadeando toda a espiral trágica dos acontecimentos. A bem da verdade, nenhum dos personagens de "Terra em Transe" é capaz produzir ações com repercussões reais. Na narrativa do poeta Paulo, segundo Ismail Xavier: "Há uma convivência estranha entre o moralismo exacerbado e a observação dos processos segundo uma lógica cerrada que dá pouco espaço para a capacidade de decisão dos agentes."¹²

A fratura no discurso do filme da posse de Costa e Silva somente tornou-se, de algum modo, palpável ou visível para mim, a partir do filme de Glauber Rocha. Também os quadros de León Ferrari e de Mira Schendel, em seu discurso incompreensível, reverberam nos cartazes em branco, à espera de um discurso, que o povo empunha. Destarte, o Cinejornal filme não diz muita coisa além do que pretendia (conscientemente) dizer sem que estivesse inserido numa determinada série, para cumprir com a prática da História da Arte que Argan¹³ recomenda. Neste caso específico, entretanto, não se trata de elucidar ou apontar a evolução, aprofundamento ou ruptura com um modelo que se origina e desenvolve, mas antes de uma fricção entre ou de uma relação intersticial, de um acontecimento, concepção ou conceito que acontece no entre uma coisa e outra, entre um filme e outro. Pensar este interstício entre um audiovisual e outro significa também considerar que o cinema configura um pensamento e não tão somente uma expressão. Resulta também em considerar que a tessitura da significação não se produz a partir da decodificação de um significante em significado, mas da relação entre significantes e de sua interpretação possível. As observações sobre este cinejornal, tem por objetivo sublinhar a possibilidade de uma leitura psicanalítica, fundamentalmente, mas não exclusivamente, a partir da noção de sintoma, da produção audiovisual diretamente relacionada ao poder com a intenção de discernir as fraturas em seu discurso.

Três problemas se colocavam no audiovisual da posse e indicavam que algo corroía seu sentido, digamos assim, nominal. A que se deve tal subrepresentação popular na posse de Artur Costa e Silva? A que se deve a pouca centralidade do próprio presidente empossado? Qual o sentido da aparição insistente das câmeras e seus operadores? Nestes termos, pensamos estes aspectos como sintomas de uma ideologia que não consegue se constituir organicamente em linguagem audiovisual, de um povo que não se produz como e na imagem e de atores políticos cujas ações são impotentes. A impotência política, a impossibilidade de fazer-se representar no campo da luta da partilha do produto social, talvez seja a marca mais profunda e traumática da ditadura que já se revelava, não apenas na produção artística contemporânea e crítica ao regime ditatorial mas também em sua própria propaganda.

¹² XAVIER, Ismail. Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. P. 92.

¹³ ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão: seguido de a influência do jornalismo e os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- GATTI, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce. SD.
- LACAN, Jacques. *O Seminário. Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- PINTO, Antônio Costa. *O passado que não passa. A sombra das ditaduras na Europa do Sul e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SOUZA, José Inácio de. *Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência*. In: *HISTÓRIA: QUESTÕES & DEBATES*. Curitiba: Editora UFPR, n. 38. p. 43 - 62.
- KEHL, Maria Rita. *Tortura e sintoma social*. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.