

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

**O OVO DA SERPENTE, O MITO DO GOLPE DE ESTADO POSITIVO E A QUEDA:  
do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira**

Dissertação de mestrado

Danilo Fantinel

Porto Alegre, dezembro de 2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO**

**O OVO DA SERPENTE, O MITO DO GOLPE DE ESTADO POSITIVO E A QUEDA:**  
**Do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira**

Dissertação para a obtenção do título de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Linha de pesquisa Cultura e Significação.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros

Danilo Fantinel

Porto Alegre, dezembro de 2015

CIP

Catálogo na Publicação

Danilo Fantinel

**O OVO DA SERPENTE, O MITO DO GOLPE DE ESTADO POSITIVO E A QUEDA:**

**Do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros (Presidente/Orientadora)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Luiza Carvalho da Rocha (PPGAS/UFRGS, Feevale)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Christa Berger (Unisinos)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Alexandre Rocha da Silva (PPGCOM/UFRGS)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rudimar Baldissera (PPGCOM/UFRGS) – suplente

## **Agradecimentos**

A realização de um trabalho científico sempre será mais tranquila quando temos a segurança e o conforto das pessoas que nos cercam. Neste caso minha família, meu eterno ponto de saída e de chegada, cumpre papel essencial. Com beijos e abraços agradeço ao Fê, ao Mauro e à Pat pela convivência fraterna e pela parceria constante. Agradeço especialmente à minha mãe, Vera Potthoff, quem mais me estimulou a voltar aos estudos acadêmicos após anos de afastamento. Mal sabíamos que alguns dos mitos e dos simbolismos sobre os quais líamos juntos na minha infância, em livros de artes visuais e teatro, seriam as grandes imagens que iriam orientar minha pesquisa sobre cinema, comunicação e imaginário. Em memória agradeço ao meu pai, Rubens Fantinel, por todas as nossas discussões sobre o tema deste trabalho.

Entre os amigos, destaco o apoio amável de Gabriela Albandes, Dirceu Alves Jr, Fernanda Scur, Juliana Corbari e Rafael Silva. A Flávio Vargas, Edison Saturnino, Ana Acker, Felipe Diniz, Vitor Necchi, Eduardo Portanova Barros e Adriana Coca sou grato pelos diversos nortes apontados, todos certos em seus devidos momentos. Aos amigos do grupo de pesquisa Imaginalis sou devedor dos ensinamentos coletivos e das trocas multilaterais.

Com muita gratidão e alegria dirijo à Prof<sup>a</sup>. Ana Taís Martins Portanova Barros, minha orientadora, todos os agradecimentos possíveis. Se os amigos acima citados foram tão importantes neste recente caminho, Ana Taís foi fundamental desde o início deste processo, ainda em 2013, quando aceitou meu pedido de matrícula especial em uma disciplina sobre as relações entre imaginário e comunicação. Com Ana não aprendemos apenas teorias explicativas ou perspectivas analíticas, aprendemos a amar o que estudamos.

Sou igualmente grato ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul por proporcionar estudo público de excelência, e à Capes por oferecer subsídios para a realização desta pesquisa.

**Esta pesquisa acadêmica é dedicada a todos aqueles que  
falaram, lutaram e caíram defendendo a democracia no Brasil.**

*Quanto mais a matéria é, em aparência,  
positiva e sólida, mais sutil e laborioso é o  
trabalho da imaginação.*

***Charles Baudelaire***

## RESUMO

Com a aproximação dos 50 anos do golpe civil-militar que instaurou a ditadura no Brasil, em 1º de abril 1964, o país passou a acompanhar movimentos estatais, sociais, culturais e comunicacionais pela revisão do regime autoritário que se estendeu até 1985. Entre algumas destas ações, é marcante o aumento do número de documentários sobre o tema lançados a partir dos anos 2000. Inspirada pelos Estudos do Imaginário na vertente da Escola de Grenoble, esta dissertação de mestrado busca revelar o imaginário antropológico do regime militar brasileiro que movimenta seis filmes sobre este importante momento histórico nacional. Seguindo Durand, entendemos o imaginário como um antigo e complexo sistema de imagens pregnantes que se coloca como base da simbolização humana, enraizando socioculturalmente o indivíduo em seu percurso no mundo. De uma forma geral, o imaginário atua como um repositório de conteúdos simbólicos que possibilitam ao sujeito lidar com suas angústias essenciais, propondo assim explicações e sentidos sobre sua experiência de vida. Em retroalimentação constante devido ao que Bachelard classifica como imaginação criadora do homem, o imaginário tanto se expressa nas condutas pessoais quanto é espelhado por produtos culturais – como são as obras cinematográficas. A partir de dados textuais, visuais e sonoros apresentados pelos longas-metragens, os quais registram o trajeto do homem em seu meio e as narrativas históricas das quais são protagonistas, realizamos a mitocrítica das obras para evidenciar as imagens arquetípicas e simbólicas, os simbolismos, os mitos e as metáforas existentes sob camadas fílmicas documentais. A leitura simbólica realizada aponta para um imaginário polarizado entre duas estruturas ligadas ao regime durandiano das imagens. A Estrutura Heroica, de perfil cortante e virilizado, curiosamente volta-se tanto ao período do pré-golpe civil-militar quanto ao momento entre o recrudescimento do governo ditatorial e seu fim – quando há, por um lado, a edição do Ato Institucional nº 5 e o aumento da repressão social, e por outro seus movimentos contrários, como a luta armada e a campanha pela redemocratização do Brasil. Assim, a Estrutura Heroica emite imagens e sentidos de ascensão contra a queda provocada pela ditadura, de luz contra as trevas que a envolvem e de mobilização bélica contra inquietações e medos decorrentes do autoritarismo. Já os conteúdos da Estrutura Mística, basicamente acolhedora e uterina, transitam no ínterim da narrativa histórica detalhada anteriormente, ou seja, entre fins do governo João Goulart e os primeiros anos do regime militar, propondo sentidos de intimidade e interioridade ativados pela inserção norte-americana no Brasil. Seus reflexos simbólicos projetam mitos de infiltração, golpe e tomada de poder sobre o governo Jango e também sobre políticos, civis e militares nacionais e estrangeiros. Nesta pesquisa, por um lado estabelecemos como as constelações simbólicas motivadas por indivíduos e por processos históricos registrados em película vêm a constituir o imaginário da ditadura militar brasileira. Por outro lado, procuramos tornar nítidos os sentidos propostos por estes mesmos conteúdos simbólicos ligando-os justamente às narrativas históricas documentadas e aos homens que delas fazem parte. Assim, procuramos observar o trânsito de componentes simbólicos no processo comunicacional.

**Palavras-chave:** Regime militar. Ditadura. Brasil. Imaginário. Cinema documentário.

## ABSTRACT

The 50<sup>th</sup> anniversary of the military *coup* that resulted in the Brazilian dictatorship, which took place in April 1<sup>st</sup>, 1964, was marked by a vivid will of social, cultural, historical and communicational review of the authoritarian regime that lasted until 1985. Thus, is remarkable the increasing number of documentary films on that subject released after the year 2000. Inspired by the Imaginary Studies, this research aims to reveal the anthropological imaginary moved by six documentary films on the Brazilian dictatorship. According to Durand, the human imaginary is a complex system of polysemic images that holds the human symbolisation. It is able to establish oneself in the world and also to promote cultural development. The imaginary is a symbolic content repository that allows mankind to deal with its essential anguish, so that individuals are able to propose senses and explanations over life. In a constant act of bringing itself up to date by what Bachelard has called the human creative imagination, the imaginary is both expressed by personal behaviour and reflected by cultural products – including documentaries. Taking textual, visual and audio data collected from the movies, which document the human journey and also the historical narratives, we propose a *myth criticism* of the chosen titles in order to offer evidence of archetypal and symbolic images, symbolisms, myths and metaphors that are hidden under documental filmic layers. The result points to a polarized imaginary, each part connected to the *durandian* images regime. The Heroic Structure, mostly virile and sharpened, dominates the historical period before the *coup d'Etat* and also during the first decade of the Brazilian dictatorship. At that historical moment, there was an increasing social repression in Brazil, which moves the fall symbolism provoked by the regime as much as the ascensional symbolism against it moved by the left-wing guerrilla and the re-democratization campaign. On the other hand, the Mystical Structure, basically uterine and protective, arranges symbolic contents in between those two moments. It proposes intimacy and interiority senses ruled both by the presence and the agenda of the United States in Brazil. This research aims to unveil the imaginary that moves six films on the Brazilian dictatorship and the circulation of symbolic elements in the communicational process.

**Key words:** Military regime. Dictatorship. Brazil. Imaginary. Documentary.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: João Goulart com Getúlio Vargas.....	64
Figura 2: João Goulart em viagens à China e à Rússia.....	67
Figura 3: Campanha da Legalidade.....	68
Figura 4: João Goulart durante a cerimônia de posse em Brasília.....	69
Figura 5: Projetos agrícolas e reformas de base.....	71
Figura 6: Comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1964.....	73
Figura 7: João Goulart em visita aos Estados Unidos.....	78
Figura 8: John Kennedy e a Força Aérea norte-americana.....	79
Figura 9: John Kennedy e Lincoln Gordon na Casa Branca.....	81
Figura 10: John Kennedy com Ademar de Barros e Carlos Lacerda.....	83
Figura 11: Vernon Walters e a cúpula das Forças Armadas brasileiras.....	86
Figura 12: João Goulart e Lincoln Gordon.....	87
Figura 13: Armamento de guerra norte-americano.....	90
Figura 14: Costa e Silva, Castelo Branco, Lincoln Gordon e Vernon Walters.....	91
Figura 15: Repressão social.....	92
Figura 16: Repressão social.....	93
Figura 17: Posses de Castelo Branco e de Costa e Silva; AI-1.....	96
Figura 18: Repressão social.....	98
Figura 19: Repressão social.....	99
Figura 20: Repressão social.....	100
Figura 21: Costa e Silva em visita a Washington.....	101
Figura 22: Repressão social.....	105
Figura 23: Repressão social.....	106
Figura 24: Brasileiros persergidos pelo regime militar.....	109
Figura 25: Repressão social.....	110
Figura 26: O empresário Henning Boilesen.....	111
Figura 27: O sequestro de Charles Burke Elbrick.....	112
Figura 28: O guerrilheiro Carlos Marighella.....	113

Figura 29: Manoel Raimundo Soares e o Caso das Mãos Amarradas.....	116
Figura 30: O guerrilheiro Carlos Lamarca.....	117
Figura 31: Os presidentes do regime militar brasileiro.....	120
Figura 32: Morte de João Goulart.....	121
Figura 33: Vítimas da ditadura.....	122
Figura 34: Redemocratização.....	123

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Diagrama 1: Regimes do imaginário.....	56
Diagrama 2: O imaginário do regime militar brasileiro.....	128

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>NO INÍCIO DO CAMINHO, O QUE VEMOS EM FRENTE.....</b>	<b>14</b>
1.1	O QUE QUEREMOS E POR QUÊ.....	17
1.2	UM PROBLEMA PARA O IMAGINÁRIO.....	19
1.3	MITOCRÍTICA: BASE DE PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS .....	20
1.4	PELA REVELAÇÃO DO IMAGINÁRIO DA DITADURA BRASILEIRA.....	24
<b>2</b>	<b>DOCUMENTÁRIO: ENTRE A REPRESENTAÇÃO DE REALIDADE E A FONTE DE ANÁLISE HISTÓRICA.....</b>	<b>26</b>
2.1	DO DOCUMENTO À DOCUMENTAÇÃO .....	26
2.2	DOCUMENTÁRIO COMO REPRESENTAÇÃO DE REALIDADE.....	28
2.3	DOCUMENTÁRIO E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES.....	32
<b>3</b>	<b>IMAGINÁRIO: O GRANDE REPERTÓRIO DE IMAGENS .....</b>	<b>36</b>
3.1	IMAGENS: ENTRE A TÉCNICA E O SÍMBOLO.....	36
3.1.1	Imagens técnicas .....	37
3.1.2	Imagens simbólicas.....	41
3.2	POÉTICA DO DEVANEIO: UM CAMINHO AOS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO.....	48
3.3	TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO .....	51
3.3.1	Regimes e estruturas do imaginário .....	53
3.4	IMAGINÁRIO: UMA OUTRA VISÃO SOBRE A HISTÓRIA.....	57
<b>4</b>	<b>IMAGENS, SIMBOLISMOS E MITOS: O IMAGINÁRIO DA DITADURA BRASILEIRA.....</b>	<b>61</b>
4.1	SIMBOLISMO DA TERRA, MITO DO PROGRESSO E DESLOCAMENTO DO CENTRO: O IMAGINÁRIO DO PRÉ-GOLPE.....	63
4.1.1	João Goulart e a herança getulista.....	63
4.1.2	A renúncia de Jânio Quadros e a Campanha pela Legalidade.....	65
4.1.3	Jango presidente e as reformas de base.....	70
4.1.4	O deslocamento do simbolismo do centro .....	74
4.2	DO MITO DO INFILTRADO AO MITO DO GOLPE DE ESTADO POSITIVO: A TOMADA DE PODER PELOS MILITARES .....	76
4.2.1	O Brasil sob vigilância norte-americana .....	76
4.2.2	A presença norte-americana e a conspiração política .....	79
4.2.3	O mito do infiltrado .....	84
4.2.4	O golpe civil-militar e a Operação Brother Sam.....	88
4.2.5	O simbolismo da arma e o simbolismo diairético .....	92
4.2.6	O mito do golpe de Estado positivo .....	94
4.3	O OVO DA SERPENTE, O ARQUÉTIPO DO HERÓI E O SIMBOLISMO CATAMÓRFICO: 21 ANOS DE CHUMBO.....	95
4.3.1	Do ovo mítico ao ovo da serpente.....	95

4.3.2	Bestiário ditatorial: a águia, a serpente e o cavalo .....	104
4.3.3	Tortura, luta armada e o arquétipo do herói .....	108
4.3.4	Simbolismo catamórfico: a queda, o medo, a dinâmica das trevas e a ditadura....	115
4.4	A ASCENSÃO CONTRA A QUEDA E O SIMBOLISMO ESPETACULAR: A REDEMOCRATIZAÇÃO DO BRASIL.....	119
4.4.1	Simbolismo ascensional: elevação contra a queda.....	120
4.4.2	Simbolismo espetacular: luz contra as trevas.....	125
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA RECONFIGURAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>126</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>133</b>
<b>7</b>	<b>ANEXO 1.....</b>	<b>140</b>
<b>8</b>	<b>ANEXO 2.....</b>	<b>143</b>

# 1 NO INÍCIO DO CAMINHO, O QUE VEMOS EM FRENTE

Em 2013, enquanto retomava meu caminho acadêmico após catorze anos graduado<sup>1</sup>, o Brasil acompanhava a reaproximação popular ao processo político por meio das Jornadas de Junho<sup>2</sup>, protestos motivados por urgências sociais e inquietações econômicas em geral. Ao mesmo tempo, o país via a consolidação de um movimento pela revisão do regime militar brasileiro, em vigor entre 1964 e 1985. No âmbito estatal, a Comissão Nacional da Verdade<sup>3</sup>, implementada em 2012, apurou crimes ocorridos na ditadura. Do ponto de vista histórico, sociológico e comunicacional, a instauração da ditadura completava 50 anos no dia 1º de abril de 2014. Já na esfera acadêmica e cultural, diversas obras passaram a abordar o tema – que, a bem da verdade, sempre teve forte impacto sobre pesquisadores do mundo científico. No caso do cinema, filmes de ficção e especialmente documentários há anos vêm dando atenção aos mais amplos aspectos que compõem este período histórico, especialmente após os anos 2000<sup>4</sup>.

Esta efervescente conjuntura sociopolítica nacional acabou inspirando minha retomada científica, marcada pelo contato com os Estudos do Imaginário preconizados pela Escola de Grenoble, fundada em 1966 por Gilbert Durand, Léon Cellier e Paul Deschamps. Neste núcleo da *Université de Grenoble*, áreas do conhecimento como Sociologia, Antropologia, Psicologia, Letras e Literatura convergiram para refletir sobre o imaginário humano e a imaginação simbólica do homem. A partir da observação das teorias e metodologias transdisciplinares que sustentam a Teoria Geral do Imaginário, elaborada por Durand, o imaginário antropológico se coloca então como heurística para esta pesquisa sobre processos comunicacionais relativos a documentários sobre a ditadura militar no Brasil.

---

<sup>1</sup> Em Jornalismo, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1999.

<sup>2</sup> O estopim das Jornadas de Junho, como ficaram conhecidas as grandes manifestações ocorridas no Brasil em junho de 2013, foi o aumento das tarifas de transporte público. Para o sociólogo Ruy Braga (2013, p. 53), o movimento "só teve similar na campanha pelas eleições diretas, em 1984, ainda sob a ditadura militar".

<sup>3</sup> A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012 para apurar as violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 05 de outubro de 1988 – período entre as duas últimas constituições democráticas brasileiras. A CNV atuou até dezembro de 2014, quando um relatório final foi entregue à presidente Dilma Rousseff apontando "graves violações de direitos humanos" como "as prisões sem base legal, a tortura e as mortes dela decorrentes, as violências sexuais, as execuções e as ocultações de cadáveres e desaparecimentos forçados" que "praticadas de forma massiva e sistemática contra a população tornam-se crime contra a Humanidade". Os três volumes do relatório estão disponíveis em <http://www.cnv.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>. Fonte: <http://www.cnv.gov.br/>

<sup>4</sup> Conforme o grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* foram lançados 17 filmes documentários entre 1964 e 1998 (um período de 34 anos) e 36 títulos entre 2000 e 2014. Fonte: <http://historiaaudiovisual.weebly.com/por-data1.html>

Em busca de uma interseção científica que instaure relações entre a solidez documental da narrativa fílmica, objeto desta dissertação, e a fluidez dos elementos constitutivos do imaginário antropológico, que vem a ser nosso ponto de vista, elegemos um escopo teórico e um procedimento metodológico que valorizam a imaginação como ferramenta criadora, propícia à leitura simbólica dos filmes que integram o corpus de pesquisa. Portanto, revelar as emanações simbólicas oriundas da narrativa histórica e da linguagem fílmica documental, duas endurecidas expressões humanas, foi um grande desafio. Por isso, concordamos com Baudelaire (2006, p. 128), destacado em nossa epígrafe, quando este diz ser sutil e laborioso o trabalho da imaginação sobre a matéria positiva e sólida.

Seis documentários foram escolhidos para estudo, de forma que as abordagens e temáticas sobre o período do regime militar fossem amplas e complementares. *Jango* (1984), de Silvio Tendler, uma das mais importantes obras do cinema documentário brasileiro, é também um dos filmes nacionais mais estudados academicamente. Remonta a trajetória política de João Goulart, o 24º presidente do Brasil, desde seu início como deputado estadual no Rio Grande do Sul, passando pela deposição no golpe civil-militar em 1º de abril de 1964 e chegando ao momento de sua morte, no exílio, em dezembro de 1976 – ano de meu nascimento. *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, retrata a vida de Henning Albert Boilesen, empresário dinamarquês radicado no Brasil apontado por presos políticos e pesquisadores como defensor do regime militar envolvido pessoalmente na repressão a movimentos clandestinos de esquerda e na tortura de militantes capturados. *Marighella* (2011), de Isa Grispum Ferraz, resgata os percursos de Carlos Marighella, ativo militante de esquerda e da luta armada no Brasil dos anos 1960. *O dia que durou 21 anos*<sup>5</sup> (2012), de Camilo Tavares, apresenta provas sobre a influência dos governos de John Kennedy (1961-1963) e de Lyndon Johnson (1963-1969) na preparação do golpe e na manutenção da ditadura em território brasileiro. *Dossiê Jango* (2013), de Paulo Henrique Fontenelle, recupera a figura do ex-presidente, destacando também os resultados da Operação Condor, coordenada entre os regimes militares de Brasil, Argentina, Uruguai e Chile para exterminar dissidentes políticos no Cone Sul, incluindo Jango, segunda a tese do filme. Já em *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO*<sup>6</sup> (2014), Silvio Tendler se debruça sobre as histórias dos homens de farda que se negaram a apoiar o golpe e a repressão político-social organizada pela alta cúpula das Forças Armadas. Os filmes citados apresentam importantes enunciados sobre a

---

<sup>5</sup> Por ser um título de filme muito longo, grafaremos a partir de agora apenas “*O dia que...*”.

<sup>6</sup> O mesmo ocorre com este título, o qual grafaremos como “*Militares da Democracia...*”.

ditadura com base em documentos textuais, sonoros e visuais. Por outro lado, também despertam inquietações relativas aos conteúdos simbólicos movimentados por sua carga documental.

Nestes filmes, documentos e discursos registram realidades de uma época significativa na História do Brasil, atualizando memórias sobre pessoas, grupos sociais, fatos, governos, instituições e movimentos que tiveram papel determinante durante a ditadura. Ao mesmo tempo, esta carga documental audiovisual ativa também outra ordem de imagens, provenientes de campos simbólicos ancestrais cuja riqueza tem origem na experiência do homem no mundo. Em seus percursos psicológico, antropológico, sociológico, linguístico, artístico e comunicacional, o homem passa a criar imagens, símbolos e narrativas para dar sentido a sua existência. Como veremos, os elementos simbólicos estimulados pelas narrativas fílmicas documentárias estudadas neste trabalho vêm justamente a constituir *um* imaginário da ditadura militar brasileira que, por sua vez, liga-se ao grande imaginário antropológico. É importante frisar *um imaginário da ditadura militar brasileira* tendo em vista que um corpus diferente, o trabalho de outro pesquisador ou uma fundamentação teórica modificada poderiam propor *um outro imaginário da ditadura militar brasileira*. Assim, é preciso termos em mente que o imaginário movimentado por um fato histórico, um artista, uma obra, um político, um momento cultural ou estético, seja o que ou quem for, não é, nunca foi e nunca será algo fechado em si. O imaginário, como destacaremos constantemente neste trabalho, seguindo Durand (1996, 2000, 2012), não é estanque, mas sim um sistema simbólico fluído, polissêmico, alógico, permeável, compartilhado, mutante, em constante reformulação.

Paralelamente, é importante lembrar que este não é um estudo historiográfico, não se colocando na obrigatoriedade de apresentar absolutamente todos os documentos e todas as informações sobre todo o período histórico em questão. Sendo uma pesquisa em comunicação, com foco no cinema documentário sobre o regime militar brasileiro, utilizamos os filmes selecionados como fonte primeira de material de análise, recorrendo à pesquisa histórica científica e à produção jornalística apenas para esclarecer questões pontuais quando necessário.

## 1.1 O QUE QUEREMOS E POR QUÊ

O cinema brasileiro segue seu caminho de consolidação e encontra no modelo documental um de seus pilares de sustentação. Entendidos como narrativas destinadas a representações do real e asserções sobre o mundo (RAMOS, 2013), documentários são capazes de abarcar um imenso corpo temático, podendo ter enfoques histórico e político, como é o caso dos 53 títulos relativos ao regime militar brasileiro lançados a partir de 1964<sup>7</sup>.

Com interessante diversidade estética, discursiva e contextual, os seis filmes selecionados destacados nesta pesquisa formam uma espécie de mosaico documental cinematográfico sobre os Anos de Chumbo. Ao registrarem as ações dos sujeitos e o percurso dos fatos em seus amplos aspectos, como político, militar, social, policial, econômico, cultural, histórico, nacional ou internacional, os documentários exibem representações polifônicas e amplificadas sobre a ditadura no Brasil. Composto por imagens técnicas (FLUSSER, 2011) como fotografias, reproduções de jornais, trechos de filmes e fragmentos de reportagens de televisão, os longas-metragens capturam todo o período do regime militar brasileiro, sem esquecer-se de importantes momentos anteriores à ditadura, relativos aos governos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros, bem como de alguns posteriores, marcados especialmente por Fernando Collor de Mello, Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff.

Em seu intuito de fazer representações e asserções sobre o mundo, os filmes registram pessoas, fatos e momentos que estimulam imagens arquetípicas, simbolismos, mitos e metáforas impregnadas de afetos e de sentidos plurais profundamente ligados às raízes do ser humano no mundo. Nestes documentários, as imagens e narrativas simbólicas encontram-se encobertas por conteúdos documentais imagéticos de valor histórico. Em um processo de retroalimentação constante, o imaginário se nutre dos dois tipos de imagens (técnica e simbólica) ao mesmo tempo em que alimenta e é alimentado por objetos da cultura. Ou seja, o imaginário interage com a produção cultural, originando-a, abastecendo-a e resultando dela em um movimento contínuo e recíproco.

---

<sup>7</sup> O levantamento *Filmografia Sobre o Regime Militar*, realizado pelo grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*, aponta o lançamento de 53 documentários sobre a ditadura entre 1964 e 2014. Fonte: <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/regime-militar.html>

Nesse sentido, buscamos revelar o imaginário que movimenta documentários históricos compostos por material imagético, sonoro e textual de arquivo cuja carga documental estimula justamente os conteúdos simbólicos que o compõem. Como era de se esperar, os audiovisuais do corpus certamente motivam um imaginário em pequena escala. Entretanto, os próprios filmes também são movimentados pelo imaginário antropológico em maior dimensão, que atua sobre as equipes realizadoras dos filmes, sobre a mente, a imaginação simbólica (DURAND, 2000), a memória e a razão destes criadores de cinema. Portanto, a importância de diagnosticarmos o imaginário que movimenta os documentários está no fato de que ele os extrapola, ou seja, os filmes são objetos culturais que nos permitem aceder a um imaginário mais amplo do que aqueles imaginários imediatos que eles movimentam. Dessa forma, cada um dos seis documentários articulam conteúdos imaginários alternadamente próprios e compartilhados que dialogam entre si e se complementam, delineando assim o imaginário movimentador destes próprios filmes. Quer dizer, este imaginário tende a apresentar um perfil próprio por apresentar imagens e narrativas estimuladas pelas ações dos sujeitos e pelos percursos sociopolíticos registrados em película que marcam um contexto histórico definido. É este imaginário relativo à ditadura, de certa forma exclusivo por ter sido revelado por certo corpus de pesquisa, por um determinado pesquisador e segundo uma fundamentação teórica específica, que pode enriquecer a pesquisa sobre processos comunicacionais e fornecer pistas relevantes sobre como a sociedade sente, vive e pensa as questões que os filmes apresentam.

Entendido como um complexo sistema de imagens resultantes do que Durand (2012) definiu como trajeto antropológico, um processo articulado entre as condutas inerentes à condição humana, pulsionais, e as coerções oriundas do contexto social, o imaginário configura-se como um campo simbólico transpessoal e transcultural, fundante do homem, da sociedade e da história. Promotor de enraizamento antropológico ao fixar o indivíduo em seu meio sociocultural, o imaginário é, ao mesmo tempo, simbolização e composição de profundas camadas de sentidos relacionados a arquétipos, símbolos e mitos.

Articulador de estratégias humanas de enfrentamento do mundo, possibilitando ao sujeito lidar com suas angústias essenciais, como a passagem do tempo e a consciência da morte, o imaginário se expressa na conduta do homem e é espelhado em produtos culturais como obras literárias e cinematográficas. Ter o imaginário não como objeto, mas como heurística, significa adotar práticas constantes de desvendamento de sentidos relativos ao indivíduo e ao meio cultural, social, histórico e político.

Ao estudarmos os filmes selecionados na pesquisa a partir da Teoria Geral do Imaginário poderemos fazer a leitura dos elementos simbólicos que emanam da carga documental apresentada pelos longas, observando tanto o contexto político, histórico e social registrado quanto a narrativa fílmica adotada como elementos complementares de análise. Dessa forma, poderemos entender os documentários como produtos culturais e midiáticos resultantes de um imaginário ativado por certa constante antropológica que lhes permite, em seu processo comunicacional, carregar e compartilhar imagens, simbolismos, narrativas e valores universais.

Acreditamos que a revelação do imaginário que movimenta os seis audiovisuais sobre a ditadura poderá ser capaz de dar sentido simbólico e mítico a uma realidade representada pelos filmes que diz respeito à cultura e à história recentes do Brasil. Com isso, esperamos proporcionar uma complementação ao entendimento sobre um dos períodos mais obscuros da sociedade brasileira, bem como uma abordagem alternativa sobre documentários históricos estudados no campo de pesquisa em Comunicação.

## 1.2 UM PROBLEMA PARA O IMAGINÁRIO

Se por um lado o imaginário constituído por imagens simbólicas tem esse caráter transpessoal e transcultural, transitando entre sociedades e gerações, alimentando e sendo alimentado por homens e objetos da cultura, conectando indivíduos e fixando-os em seu meio sociocultural, e se por outro lado documentários se destinam a representações sobre realidades e a asserções sobre o mundo que sustenta sujeitos conectados entre si, que imaginário é este que movimenta narrativas documentais sobre a ditadura militar brasileira? Seria ele potencializador de sentidos míticos relativos à história recente do Brasil e da sociedade representada pelos filmes? Se sim, quais sentidos são esses e quais suas relações com as representações audiovisuais?

No momento em que estabelecemos como objetivo geral deste estudo a revelação do imaginário que movimenta os filmes *Jango* (1984), *Cidadão Boilesen* (2009), *Marighella* (2011), *O dia que durou 21 anos* (2012), *Dossiê Jango* (2013) e *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO* (2014), bem como seu possível sentido mítico, relacionando-os à

representação de realidade pela narrativa documentária, entendemos os seguintes pontos como nossos objetivos específicos: estabelecer uma arqueologia da documentação visual, textual e sonora presente nos filmes, bem como o mapeamento dos conteúdos simbólicos (imagens, simbolismos, mitos, metáforas) estimulados por este material; estabelecer as constelações dos conteúdos simbólicos e suas possíveis conexões com os regimes e as estruturas do imaginário definidos por Durand; verificar como as constelações simbólicas se relacionam com os processos históricos documentados; e, finalmente, revelar o imaginário da ditadura militar brasileira que movimenta documentários históricos observando seus paralelos com as realidades representadas pelos filmes.

De uma forma geral, buscaremos por um lado estabelecer como as constelações simbólicas motivadas por indivíduos e por processos históricos registrados em película vêm a constituir o imaginário da ditadura militar brasileira. Por outro, procuramos tornar nítidos os sentidos propostos por estes mesmos conteúdos simbólicos, ligando-os justamente à narrativa histórica documentada.

### 1.3 MITOCRÍTICA: BASE DE PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os Estudos do Imaginário observam as imagens simbólicas como polissêmicas, livres em sua pluralidade antropológica, capazes de convergir por homologia<sup>8</sup> para formar simbolismos e constelações, ou seja, agrupamentos de imagens que virão a constituir os regimes do imaginário tal como delineados por Durand. Como explica Ana Taís Martins Portanova Barros (2010, p. 216), determinar o pertencimento das imagens a constelações simbólicas, estruturas e regimes do imaginário permite compreender sua lógica operativa.

A investigação destas imagens e dos agrupamentos decorrentes delas é feita através da mitocrítica, procedimento metodológico elaborado por Durand (1996, 1998, 2012) pelo qual se verificam as imagens arquetípicas e os símbolos, temas, mitos ou metáforas presentes em obras da cultura. Pela mitocrítica, propõe-se uma leitura simbólica das imagens que

---

<sup>8</sup> A convergência é uma homologia (correspondência ou reiteração de forma) mais do que uma analogia (semelhança entre coisas, fatos, palavras, construções sintáticas, conceitos ou significados). Nos Estudos do Imaginário, a homologia é uma equivalência morfológica (aparência da forma) ou estrutural mais do que equivalência funcional. Conforme Durand, “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo” (DURAND, 2012, p. 43).

emanam de produtos culturais, sempre dando atenção ao trajeto antropológico<sup>9</sup> das mesmas, para que então sejam estabelecidas possíveis constelações. Como visto rapidamente, e conforme veremos com mais atenção posteriormente, o trajeto antropológico das imagens se organiza entre as pulsões do homem e as coerções provenientes do meio histórico-social. Esta gênese dual das imagens reafirma a necessidade das leituras simbólicas relativas aos documentários do corpus observarem as dimensões individuais dos sujeitos retratados e os contextos históricos registrados pelos audiovisuais. Além disso, a atenção ao discurso e à narrativa audiovisual colocam a análise fílmica como procedimento metodológico complementar.

Entendemos que os registros factuais de ordem histórica proporcionados pelos filmes atualizam as intimações sociais oriundas do regime militar, que por sua vez integram um dos polos do trajeto do sentido, sendo o outro polo articulado pelos reflexos inerentes aos sujeitos atuantes nos contextos representados pelos longas – e extensamente documentados pela grande variedade de documentos e imagens técnicas exibidas pelas obras. É na confluência entre estes dois domínios que encontraremos as imagens simbólicas ativadas pela documentação dos audiovisuais. Tendo em vista a retroalimentação simbólica, veremos que as imagens reveladas integram o imaginário que motiva os filmes e dos quais este é expressão – evidenciando assim a análise fílmica como método complementar à mitocrítica.

Durand (1998) explica que, pela mitocrítica, busca-se ultrapassar a exclusiva explicação das obras da cultura por meio de genealogias literárias e heranças estéticas em nome de uma avidez por seus conteúdos simbólicos e imaginários. Cita Gaston Bachelard como pioneiro incontestável dessa “nova crítica” tendo em vista seus estudos sobre a imaginação material relativa aos quatro elementos da cosmologia grega (terra, água, ar e fogo), observados a partir de suas relações com o indivíduo e a cultura, especialmente folclore, mitos, lendas, ritos e literatura.

Será ao redor das imagens poéticas e literárias dos quatro elementos clássicos que, ainda antes da II Guerra Mundial (*A Psicanálise do Fogo*), Bachelard construirá uma análise literária na qual a imagem surge para iluminar a própria imagem, criando assim uma espécie de determinismo transversal na história e na biografia (DURAND, 1998, p. 57 e 58).

Durand (1998, p. 58) comenta que, apesar da aproximação destes trabalhos fundadores à crítica psicanalítica de Charles Mauron, “[...] com Bachelard ocorre uma liberação da imagem realmente criadora, poética, da obra, do seu autor e seu tempo”,

---

<sup>9</sup> Também conhecido como *trajeto do sentido*.

liberdade enraizada no próprio pensamento de Bachelard sobre o poder criador da imaginação, distante do estruturalismo e das vias positivistas comuns às “[...] ciências da literatura (gramatologia, semiótica, fonologia, etc.) onde os poderes ‘poéticos’ da imagem se perdem de novo nos mistérios de um sistema que esvazia a pluralidade antropológica em prol deste novo ‘monoteísmo’ que é a ‘estrutura’ abstrata e onipotente” (DURAND, 1998, p. 58-59). Ainda assim, é preciso lembrar que a semiótica crítica pós-estruturalista ressalta o ímpeto criativo que há no estruturalismo ao pensar o mundo como mediado pela linguagem - expressão humana definitivamente criativa.

Ao contrário, segundo Durand a pregnância da imagem e a recorrência do mito são elementos de um “paradigma antropológico específico” (1996, p. 146) diretamente ligado à “solução heurística do arquétipo” (1996, p. 150), pela qual este conteúdo do inconsciente coletivo se coloca como raiz de todas as imagens. Levando em conta as noções fundadoras de Carl Gustav Jung sobre os arquétipos, as quais daremos atenção mais à frente, o autor comenta:

Os arquétipos não são formas abstratas e estáticas, mas dinamismos figurativos, “concavidades” (ou “moldes”) específicos que, necessariamente, se realizam e se preenchem [...] pelo meio ambiente imediato, o “nicho ecológico”. Surgem então as “grandes imagens”, ou “imagens arquétipos”, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo incontornável “meio” sociofamiliar (a mãe alimentadora, os “outros”: irmãos, pai, os chefes, etc.) (DURAND, 1996, p. 153).

Durand (1996, p. 154) ressalta que se o arquétipo se coloca como “entidade constitutiva e formadora, numa espécie de firmamento antropológico, tal como os genes da espécie *sapiens*”, o mito é uma derivação. “Dito de outro modo, se todo arquétipo é uma ‘concavidade’ inicial, qualquer mito não é mais do que o ‘enchimento’ das suas diversas e concretas lições” (DURAND, 1996, 155).

Portanto, torna-se importante delinear aqui algum esboço conceitual de mito que, de uma forma geral poderiam ser entendidos como antigas e recorrentes narrativas explicadoras da condição humana, propositivas de sentidos que variam conforme os contextos históricos em que se manifestam. Assim, Durand (2012, p. 62) não toma o termo na concepção geral de etnólogos, “[...] que fazem dele apenas o reverso representativo de um ato

ritual", pois para ele o mito se apresenta como um sistema dinâmico de arquétipos, símbolos e esquemas<sup>10</sup> que “tende a compor-se em narrativa”.

O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas (...), promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como bem viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária (DURAND, 2012, p. 63).

De fato, diz Durand, o mito é uma linguagem, uma narrativa simbólica, um conjunto discursivo de símbolos, porém no qual o símbolo é mais importante que os processos narrativos. Para o autor (1996, p. 42), "a consciência mítica dá a primazia à intuição semântica, à materialidade do símbolo, e visa à compreensão fideísta do mundo das coisas e dos homens". Assim, explica que a matéria-prima do mito é existencial:

É a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar. O mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação. É, aliás, esta última característica que distingue o conhecimento mítico do conhecimento científico que é, no seu caso, técnica de transformação. É nas situações cosmológicas, escatológicas, teológicas, etc., que o mito vai encontrar o seu ponto de aplicação preferido (DURAND, 1996, p. 44).

Durand entende que o mito organiza homologicamente um sistema de pensamentos e de sentimentos, sendo cosmologia, teologia e filosofia *pré-lógicas*, cuja redundância incide sobre a semanticidade e cujo limite extremo é o rito (1996, p. 45 e 46). Conforme o autor, o mito, ao qual daremos mais atenção adiante, confere um sentido autêntico ao acontecimento humano, por isso ele é fundamental para a mitocrítica.

Por este procedimento metodológico, acadêmicos da Escola de Grenoble já pesquisaram obras de importantes autores da literatura como "[...] Júlio Verne (Simone Vierne, 1972), Shelley (John Perrin, 1973), Proust (Chantalle Robin, 1977), Baudelaire (Paul Mathias, 1977), Blake, (Danielle Chauvin, 1981)" (DURAND, 1998, p. 61). No Brasil, como veremos, há uma incipiente aproximação entre o cinema e os Estudos do Imaginário. Nesta dissertação, como dito, propomos revelar o imaginário que movimenta documentários históricos sobre o regime militar exercido no Brasil entre 1964 e 1985. Verificar o pertencimento do conteúdo simbólico de seis filmes sobre a ditadura às estruturas e regimes

---

<sup>10</sup> Durand recorre a Sartre, Burloud e Revault d'Allonnes, estes inspirados em Kant, para definir esquema (*schème*) como uma generalização dinâmica e afetiva de imagem, que constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. Conforme o antropólogo, o esquema aparenta-se ao que Piaget chama "símbolo funcional" e ao que Bachelard chama "símbolo motor". Porém, para Durand, o esquema não liga imagem e conceito, como em Kant, mas sim promove uma junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, as dominantes reflexas e as representações. "São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação" (DURAND, 2012, p. 60).

sistematizados pela Teoria Geral do Imaginário será fundamental para se compreender o sentido mítico do filme, bem como evidenciar de qual imaginário os audiovisuais são expressão.

#### 1.4 PELA REVELAÇÃO DO IMAGINÁRIO DA DITADURA BRASILEIRA

O número de teses e dissertações já publicadas sobre a ditadura brasileira é considerável, como mostra o repositório oficial da Capes. Uma busca online pela termo expressão "regime militar" resultou em 163 pesquisas, a maior parte delas produzida nas áreas de História, Educação, Sociologia, Ciência Política, Letras, Direito e Comunicação Social – neste caso, há predomínio de trabalhos sobre jornalismo impresso.

Para concentrar o levantamento em pesquisas mais próximas à nossa, buscamos o termo “documentário”, resultando em 157 registros, sendo que 52 destes são teses e dissertações exclusivamente relativas a documentários brasileiros, ou seja, que não avaliam produções estrangeiras. Dentre eles, quatro analisam diretamente filmes que tratam sobre o regime militar no Brasil.

Em “*Jango*, de Silvio Tendler: o cinema documentário e a memória como bandeira política”, Fabio Osmar de Oliveira Maciel discute o papel do cinema na construção de memórias, dando atenção ao uso de imagens de arquivo para ressignificar à trajetória de João Goulart no cenário político nacional. A problemática sobre a apropriação de imagens técnicas produzidas por terceiros, capaz de propor múltiplas narrativas históricas, também é tema de Gabriel Filgueira Marinho na dissertação “A migração das imagens: o uso de imagens de arquivo no cinema documentário brasileiro (1961 - 1984)”, em que analisa como fotografias, fonogramas e filmes de origens diversas foram reutilizados em filmes do Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipes), pró-regime militar, com um sentido e em *Jango*, de Tendler, pró-democracia, com outro.

A produção cinematográfica desta instituição fundamental no processo político que levou ao regime militar, fundada em 1961 por empresários brasileiros com apoio do governo dos Estados Unidos, presidido por John Kennedy, foi o tema da dissertação “Os documentários do Ipes e a campanha ideológica: as práticas audiovisuais e a preparação do golpe de 1964”, de Danielle Morais Gaspar Yasaka. A autora reflete sobre o processo de

mediação dos filmes na campanha ideológica contra a esquerda trabalhista e a favor de valores atuantes na sociedade da época, que reduziram as instâncias da cultura ao *imprinting* (Morin) institucional e ideológico. Para tanto, trabalha com conceitos como semiosfera (Lotman), mediação (Martín-Barbero) e semiopragmática (Odin).

O uso da mídia, especialmente o audiovisual, como arma de mobilização ideológica é o tema de Rose Mara Vidal de Souza na dissertação “A propaganda política na construção do imaginário coletivo no cinema de resistência: estudo de caso do filme *Jango* de Silvio Tendler”, outro trabalho sobre o longa-metragem do cineasta carioca, porém desta vez problematizando o papel do cinema na construção do imaginário político sobre João Goulart. Para isso, recorre a duas especificações de imaginário: a de Castoriadis, que, conforme a autora, o vê como a imagem que indivíduos e grupos sociais têm do mundo, dos objetos, dos seres e dos valores que o compõem; e a concepção de Durand, para quem o imaginário é um conjunto de imagens constitutivas do capital pensado do homem. Com método qualitativo, pesquisa histórica e estudo de caso, a autora conclui que o longa-metragem reconstrói a figura de Jango ressaltando seu papel na luta pelas reformas de base.

Conforme o resultado da busca no site da Capes realizada em janeiro de 2015, apenas Souza apresenta teóricos dos Estudos do Imaginário na produção de conhecimento científico acerca de documentários políticos sobre a ditadura brasileira. Partilhamos de sua atenção a Durand, e ressaltaremos também fragmentos teóricos complementares de seus principais interlocutores, como Jung, Bachelard e Mircea Eliade para estipular a fundamentação teórica que a pesquisa exige.

Entendemos que a revelação do imaginário da ditadura brasileira, decorrente de uma mitocrítica que exponha os teores simbólicos que movimentam e que são movimentados pelos documentários, apresente as raízes arquetípicas e os sentidos míticos que movem o homem, a sociedade e as narrativas históricas. As representações das realidades históricas do período ditatorial, portanto, têm como contexto um imaginário que, por ser coletivo, está de algum modo ativo, mesmo que não esteja diretamente *visível (sensível)* à maior parte das pessoas. Acreditamos que, se revelado, este imaginário pode direcionar-nos para outros entendimentos sobre, por exemplo, como filmes colocam em trânsito, durante seu processo comunicacional, imagens, símbolos e narrativas míticas muito antigas e pregnantes, ou ainda sobre como a sociedade brasileira se relaciona afetivamente com as questões que os audiovisuais abordam.

## 2 DOCUMENTÁRIO: ENTRE A REPRESENTAÇÃO DE REALIDADE E A FONTE DE ANÁLISE HISTÓRICA

Teóricos do cinema elaboram há décadas perspectivas prolíficas acerca de documentários (inventários de documentos sobre algo) tamanha a importância deste formato audiovisual. Diversas abordagens centram atenção em suas características dominantes, explicitadas por Fernão Pessoa Ramos (2012) como “depoimento, entrevista, roteiro, pesquisa e uso de filmes de arquivo”. Além disso, elas também podem analisar outros itens estruturantes deste modelo fílmico, como a narrativa empregada, a estética adotada, o recorte histórico feito e a representação de realidade proposta. Porém, antes de levantarmos alguns pontos sobre o extenso debate acerca do documentário, de forma a delimitar minimamente este campo de estudo, é importante estabelecermos certos posicionamentos sobre duas de suas raízes: o documento e a documentação.

### 2.1 DO DOCUMENTO À DOCUMENTAÇÃO

Para remontar à época sobre a qual articulam suas narrativas, os filmes destacados neste corpus lançam mão de dados registrados nos mais variados suportes, como fotografias, trechos de filmes antigos e de reportagens de TV produzidas entre as décadas de 1950 e 2010, além de ofícios, cartas, telegramas e gravações em áudio obtidos nos mais diversos acervos e bancos de dados. No caso do longa-metragem *O dia que durou 21 anos*, que apresenta extensa documentação obtida durante cinco anos de pesquisa nas bibliotecas dos ex-presidentes norte-americanos John Kennedy e de Lyndon Johnson, em Washington, há também registros oriundos de arquivos secretos dos Estados Unidos liberados pelo *Freedom of Information Act*, que permite consulta pública a dossiês confidenciais passados 40 anos de seu registro. É por meio da política de acesso à informação estatal, governamental e histórica desenvolvida pelo

país do Norte, e também devido à tradição de resguardo e à atual valorização de documentos em seus diversos formatos, instaurada no Brasil pela Ciência da Informação, que documentários como os selecionados para esta pesquisa podem ser produzidos.

Semelhante ao campo da Comunicação, o objeto de estudo da Ciência da Informação é, como aponta Lena Vania Ribeiro Pinheiro (2002), um campo vasto e complexo de pesquisas, tradicionalmente relacionado a documentos impressos e a bibliotecas, muito embora a informação a que se dedica esta área do conhecimento possa estar em uma fotografia ou em um registro digital inserido em uma base de dados online. Pinheiro esclarece que o debate sobre documentação remete a alguns de seus teóricos fundadores:

O termo Bibliografia, e não Biblioteconomia, foi substituído pelo de Documentação, por sugestão de Paul Otlet e Henri La Fontaine, durante a X Conferência Internacional de Bibliografia, de 1931, por considerarem Bibliografia muito relacionada a livro, não correspondendo mais à amplitude de documentos, entre os quais, fotografias, filmes, microfilmes, rádio, cinema e televisão (PINHEIRO, 2002, p. 64).

Pinheiro também resgata o posicionamento de Suzanne Briet (1951), expressa no livro *Qu'est-ce la Documentation?*, por permitir englobar os diversos documentos de museus, bibliotecas e arquivos na atividade conhecida como documentação, para assim preservar ou registrar materiais destinados a representar ou comprovar fenômenos físicos ou intelectuais. Já Armando Malheiro da Silva afirma que o advento da Era da Informação diversificou as atividades profissionais de arquivos e bibliotecas em função do desenvolvimento de outras instituições, como centros documentais e serviços de informação, possibilitando um maior acesso à informação de documentos em seus mais variados suportes por parte da população, “pois só o acesso público justifica e legitima a custódia e a preservação” (SILVA, s/d).

No entanto, há pensadores que alertam sobre os valores de ordem pessoal que perpassam muitos, senão todos os tipos de documentos, incluindo aqueles de caráter histórico. Consuelo Lins (2011) nos remete a Michel Foucault para explicitar as relações que o filósofo estabeleceu entre a Nova História<sup>11</sup> e o documento, que, não sendo inócuo ou neutro, mas sim efeito de esforços das sociedades históricas de conservar ou impor certas imagens do passado – e não outras – deixa de ser uma “[...] massa inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros” (LINS, 2011, p. 08). Conforme a autora, Foucault entende documento...

---

<sup>11</sup> De acordo com Lins, a Nova História substitui a historiografia tradicional por uma "história da História", sujeita a rupturas e descontinuidades (contrária à evolução perene e contínua) e atenta a objetos antes ignorados pela História tradicional.

Não mais como algo que 'representa' uma segunda coisa, e que por isso deve ser interpretado e determinado como autêntico ou não, algo a que cabe de maneira fundamental a indagação sobre sua autenticidade. O documento passa a ser pensado como o que precisa ser trabalhado segundo um campo de relações estabelecido pela própria História e como o que estabelece sentidos e valores diferentes de acordo com a perspectiva que o insere neste campo de relações (LINS, 2011, p. 8).

Alinhada com Jacques Le Goff, a autora explica que o documento histórico se apresenta como “documento de análise” e não como “objeto inocente” justamente por conter a intencionalidade de seu produtor (LINS, 2011, p. 10).

Como visto, teóricos estabelecem como documentos uma ampla gama de materiais dedicados ao registro de fenômenos, dados e conhecimentos. Além disso, ressaltam que os mesmos são produtos de sujeitos interessados em registrar algo no tempo e no espaço. Sejam eles textuais, sonoros ou imagéticos, todos os tipos documentos são essenciais à realização de filmes documentários. Entretanto, há um debate crítico entre pesquisadores acerca da efetiva capacidade de documentos e de documentários fazerem representações de realidade – ou pelo menos de serem fiéis a ela.

## 2.2 DOCUMENTÁRIO COMO REPRESENTAÇÃO DE REALIDADE

A discussão a respeito da potência representativa de documentos e documentários destaca o posicionamento de autores não apenas sobre a natureza do formato audiovisual, mas também quanto às relações entre este modelo narrativo e a ficção cinematográfica – o que por si só problematiza o processo de compreensão deste gênero fílmico.

Enquanto alguns autores utilizam a expressão “cinema de não-ficção” para se referir ao formato documental, um dos grandes teóricos do campo, Bill Nichols, afirma que “todo filme é um documentário”, pois “[...] mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que o produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). Já Ismail Xavier, que por uma questão metodológica preferiu ater-se a filmes do cinema ficcional para fazer suas análises em *O discurso cinematográfico*, tem outra visão sobre documentários. Para ele o cinema, sendo um discurso composto por imagens e sons, é “[...] sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um

discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p. 14).

A própria conceituação do termo documentário é ainda hoje complexa, girando em torno de critérios sobre verdade, realidade e questões vinculadas ao regime da representação. Fernão Pessoa Ramos admite que, apesar de ter como pressuposto o fato de que documentários fazem asserções sobre o mundo histórico, estas podem ser falaciosas ou tendenciosas conforme o ponto de vista de quem as analisa. Porém, afirma que a qualidade das asserções de um documentário não incide sobre a definição do campo como um todo:

Um documentário pode ou não mostrar a *verdade* (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz [...] estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. [...] A definição do campo documentário passa ao largo da existência de narrativas documentárias que arditosamente se revelam ficções, e ao largo de narrativas documentárias que possuem asserções não verdadeiras. O mesmo raciocínio pode ser aplicado a conceitos como *realidade* ou *objetividade* (RAMOS, 2013, p. 29 e 30).

Paralelamente a questões ontológicas, o debate sobre documentários também tensiona questões a respeito do uso e da importância das imagens técnicas, especialmente as de arquivo. Mônica Almeida Kornis aponta para a dificuldade de se estudar e problematizar o trabalho de pesquisa com imagens de documentários no campo da História devido à particularidade e natureza de seu registro. Conforme Kornis, a indagação sobre como analisá-las recai sobre dois pontos críticos: além de fotografias e imagens em movimento não serem a expressão direta da realidade, as mesmas assumem novos significados quando deslocadas para outros contextos históricos e inseridas em novas narrativas. Kornis ressalta a “[...] dimensão ilusória da imagem como fiel reprodução do real”, o que a leva concluir que “[...] imagens podem ser utilizadas para qualquer fim, não são por si só provas de verdade, embora não possamos desconhecer a existência de um registro do real na imagem documental” (MORETTIN, NAPOLITANO, KORNIS, 2012, p. 69).

A autora aponta para a complexidade das relações entre imagem, História e representação de realidade devido às intenções e objetivos de sua utilização – e apesar da suposta relação direta entre as partes, ou seja, entre o evento propriamente dito e sua representação. Porém, Sandra Pesavento ressalta a importância do “momento de feitura” da imagem técnica e afirma que ela “[...] enquanto registro de algo no tempo é testemunho de época, mas também testemunho de si própria” (PESAVENTO, 2003, p. 87), apontando não apenas o poder da fotografia, do filme ou do vídeo no registro de um momento, de uma

realidade específica a ser representada, mas também seu poder documental intrínseco, seja qual for o fato que venha a documentar.

A importância da representação também é destacada por Beatriz Jaguaribe (2007), para quem somente teríamos contato com realidades socialmente construídas a partir de relações entre pessoas e destas com a mídia. Assim, estas representações nunca são únicas, pois dependem das interpretações dos sujeitos. Daremos mais atenção a este ponto no próximo capítulo teórico. Enfim, Jaguaribe considera que meios de comunicação fazem com que a imagem técnica e a narrativa midiática (e, por consequência, a documentária) tenham em si mais realismo do que a realidade individual. Para a autora, a tessitura de imagens e de narrativas sobre a realidade pela mídia é absorvida pelas pessoas, transformando-se em códigos pelos quais elas interpretam o mundo e elaboram suas próprias narrativas pessoais:

A câmera fotográfica, o cinema e posteriormente, no final do século XX e (início do século) XXI, a realidade virtual potencializaram o ‘efeito de real’. A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade (JAGUARIBE, 2007, p. 30; *grifo nosso*).

Jaguaribe (2007, p. 16 e 28) aponta que, assim como as narrativas, as estéticas são socialmente estruturadas e codificadas, constituindo “[...] interpretações da realidade e não a realidade”. Como diz, “[...] o paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” e que atuam sobre elas de forma interpretativa.

Para mensurar o grau de realismo que era atribuído à fotografia já em 1922, Susan Sontag retoma um pensamento de Walter Lippmann: “As fotos têm hoje o tipo de autoridade sobre a imaginação que a palavra impressa tinha no passado e que, antes dela, a palavra falada tivera. Parecem absolutamente reais” (SONTAG, 2003, p. 26). De fato, fotografias não são exatamente o que representam. São por um lado um testemunho pessoal, resultado de uma subjetividade, e, por outro, materiais passíveis de serem encenados, alterados, editados e manipulados das mais variadas formas. Se Lippmann foi cuidadoso ao empregar o verbo “parecer” em sua frase, Sontag ressalta a parcialidade das fotografias e seu caráter interpretativo da realidade ao lembrar que “[...] fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir” (SONTAG, 2003, p. 42).

Disso, depreende-se que o enquadramento não apenas indica um traço estético, mas também uma intenção resultante da subjetividade de um sujeito que interpreta o mundo e procura representá-lo conforme sua própria experiência e vontade. Ao mesmo tempo, o

recorte feito pela fotografia, pelo fotograma cinematográfico ou pela câmera digital que registra imagens audiovisuais gera espaços dentro e fora do frame que dialogam com as percepções e interpretações do espectador. Assim, este completa as lacunas que se formam pelo enquadramento fílmico ou fotográfico conforme suas experiências. Portanto, como aponta Jaguaribe, tendo acesso a representações de realidades, imagens visuais e narrativas mediadas o espectador constrói sua subjetividade e estabelece interpretações de mundo em parceria com os produtores destes materiais midiáticos.

Neste processo comunicacional, o cinema documentário desempenha papel de destaque ao verticalizar a abordagem temática e amplificar o espectro polifônico discursivo, mas não sem percalços. Ao argumentar sobre as dificuldades técnicas e teóricas do formato, João Moreira Salles (2005) lembra que desde o início o documentário permitiu diferentes construções narrativas, lançando mão de fabulação e inventividade para propor representações de realidade. Comentando a produção cinematográfica de Robert Flaherty, Salles afirma que este “pioneiro do documentário não descreve; constrói” e que desde então todo documentário encerra duas naturezas distintas:

De um lado é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. [...] Essa oscilação entre documento e representação constitui o verdadeiro problema do documentário. [...] Há mais de sessenta anos, John Grierson forneceu uma das definições mais clássicas de documentário. Segundo ele, documentário era “o tratamento criativo da realidade” (SALLES, 2005, p. 63 e 64)

Fernão Ramos (2013) complementa o debate sobre o registro de realidade e também sobre a narrativa acerca deste registro ao afirmar que um documentário pode mostrar algo que não é real e fazer afirmações sobre inverdades. Mesmo assim, não deixará de ser um documentário, muito embora sua conduta ética possa vir ser contestada – o que o diferencia da ficção. Segundo o autor, a questão ética do documentário possui uma premência que não existe no campo da ficção, o que permite ao pesquisador e ao público “cobrar e analisar a dimensão ética dentro de um horizonte próprio ao documentário” (RAMOS, 2013, p. 34).

Longe de propor asserções sobre inverdades, os filmes *Jango* (1984), *Cidadão Boilesen* (2009), *Marighella* (2011), *O dia que durou 21 anos* (2012), *Dossiê Jango* (2013) e *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO* (2014) fazem afirmações sobre o mundo conforme extensa documentação coletada em arquivos oficiais, bibliotecas e centros de documentação, apresentando grande variedade de dados para operar representações sobre o

passado político brasileiro. Com isto, chegamos a um breve debate sobre as aproximações entre cinema e história, o que reforça as discussões sobre a potência representativa dos documentários.

### 2.3 DOCUMENTÁRIO E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES

As relações entre cinema documentário e história remetem ao surgimento da sétima arte, no final do século XIX. Para certos pesquisadores, o cinema nasceu documentário, registrando em película o cotidiano das pessoas no mundo histórico, como é o caso de *L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*, de Louis e Auguste Lumière, exibido naquela que seria a primeira sessão de cinema realizada para um grupo de pessoas, em 28 de dezembro de 1895, em Paris<sup>12</sup>.

Nestes 120 anos de cinema, acontecimentos ocorridos no passado serviram de inspiração para muitas obras, sejam documentários ou ficções. E, mesmo quando não representa fatos históricos específicos do passado, o cinema acaba tornando-se documento de sua época, registrando o modo de ser e de pensar da sociedade ao filmar tramas que se desenrolam no mesmo momento de realização do longa. De alguma forma, a obra dirá algo sobre o tempo e o grupo social que a produziu.

Seja como for, filmes passaram a ser observados como “documento de discussão de uma época” e como “objeto da cultura que encena o passado e expressa o presente” (CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO e SALIBA, 2011, p. 10), configurando-se como objeto de estudo para diversos pesquisadores atentos à recorrente aproximação entre cinema e história. Sem a pretensão de apresentar a completa evolução do pensamento sobre essa questão, vemos como importante a retomada de alguns pontos relativos ao tema.

Em 1973, Marc Ferro publicou o artigo *O Filme – uma contra-análise da sociedade?*, demonstrando que o cinema é um testemunho singular do seu tempo e um elemento essencial ao trabalho do historiador por ser capaz de revelar traços sociais e

---

<sup>12</sup> Conforme Mark Cousins (2013), o primeiro filme teria sido exibido em Leeds, no Reino Unido, em 1888, porém em uma máquina em que apenas uma pessoa por vez podia assistir à obra – o documentário *Leeds Bridge*, de Louis Le Prince, sobre o movimento de pessoas e carruagens em uma rua da cidade britânica.

políticos de um determinado período. Conforme o historiador, o cinema, estando fora do controle de qualquer instância de produção, incluindo o Estado, gera as imagens que constituem a matéria de uma história que não é *a História*, promovendo então uma contra-análise da sociedade. Esta nova área de conhecimento foi denominada socio-história cinematográfica. Para Ferro, além de produto, o filme é um agente da história, pois a imagem cinematográfica expressa igualmente a ideologia dos realizadores e da sociedade.

Marcus Freire lembra que já no final do século XIX, Boleslaw Matuszewski apontava o valor histórico dos filmes em sua obra *Une nouvelle source de l'histoire*. Além disso, Freire comenta a importância dos filmes para os estudos antropológicos e etnológicos, como atestaram Nichols e Flaherty, além de Jean Rouch, Jay Ruby, Chris Marker, John Marshall, Robert Gardner, Timothy Asch ou Kiko Goifman.

Porém, Freire explica que Ferro sistematizou métodos e procedimentos a fim de estabelecer o cinema como fonte de estudo em História, ressaltando o valor etnológico e a importância historiográfica das imagens em movimento. Para Ferro, tanto filmes de ficção quanto documentários se configuram como objetos de estudo. Conforme Freire (2011, p. 109), trabalhando isoladamente cada elemento constitutivo da imagem cinematográfica e analisando suas relações internas e externas, “[...] Ferro procura extrair do documento fílmico uma maior compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela retrata”.

Entretanto, aos que utilizam filmes documentais como parte do trabalho de análise histórica, Marcos Napolitano (2012) lembra que “documentário histórico não é um túnel do tempo, mas um gênero cinematográfico”. Ele completa:

Um documento histórico, sim, mas na medida em que for abordado como documento fílmico. A questão é descobrir como ele nos convence (ou não) da “verdade histórica” por meio de uma narrativa lógica e ideológica, mas, acima de tudo, cinematográfica (MORETTIN, NAPOLITANO, KORNIS, 2012, p.176).

Dessa forma, é importante lembrarmos que, antes de ser uma possível fonte de análise histórica, documentário é cinema. Ao representar realidades e fazer afirmações sobre o mundo, um filme deste formato instaura uma forma narrativa fundamentada em subjetividade, intenção, pesquisa, roteiro, discurso, depoimentos e material de arquivo produzido por terceiros, entre outros elementos estruturantes e traços estilísticos que levam o espectador a buscar em documentários certas asserções sobre a realidade histórica na qual vive (RAMOS, 2013, p. 55).

No Brasil, a relação do cinema com a história é marcada tanto pelos cinejornais, muitas vezes direcionados à construção do perfil de líderes políticos como Getúlio Vargas, quanto pela ficção, pelo docudrama e pelo documentário, cuja produção cresceu a partir dos anos 2000. A partir da década de 1990, o cinema passou a integrar o universo de estudo dos historiadores brasileiros, que vêm a publicar livros, teses, dissertações e artigos sobre o tema (CAPELATO, MORETTIN, NAPOLITANO e SALIBA, 2011, p. 09) paralelamente aos trabalhos efetivados por pesquisadores do campo da Comunicação.

Se a profusão e a diversidade temática de documentários brasileiros lançados a partir de 1995<sup>13</sup>, pós-retomada do cinema nacional, configuram um fenômeno importante na instrumentalização do debate acerca de questões sociais, culturais, políticas, históricas e econômicas, a contínua realização de filmes sobre o regime militar brasileiro remonta uma tradição mais antiga, iniciada durante a própria ditadura e ativa ainda hoje<sup>14</sup>.

Ao recuperar o período ditatorial brasileiro, os seis filmes selecionados apresentam uma dupla temporalidade histórica: uma relativa ao regime militar em si e outra conectada ao momento em que os filmes foram realizados e lançados. Tal peculiaridade pede atenção. Conforme Cássio dos Santos Tomaim (2010, p. 61), "a narração do passado sempre exige um alerta, pois é escrito no presente e para o presente, portanto, o documentarista é responsável por articular um passado sempre ameaçado pelos interesses do presente". Para o autor, entre os interesses que movem o documentarista está o apreço por imagens que produzem uma ilusão da realidade, ou seja, aquelas que fornecem o máximo de informação sobre ela, bem como sua "intencionalidade histórica" (TOMAIM, 2013, p. 36), ligada ao ponto de vista do cineasta e à vontade de produção de memória.

O pequeno resgate sobre a teoria e a pesquisa científica em documentário apresentado acima indica o quanto o formato narrativo engendra uma ampla rede de elementos e temas de interesse, mantendo-o no centro do debate acadêmico. Ainda hoje, busca-se uma definição adequada para o termo documentário, tendo em vista que os vários posicionamentos sobre sua origem, prática e função seguem levantando questões acerca de sua capacidade de representação de fatos ocorridos no mundo e de sua relação com acontecimentos históricos.

---

<sup>13</sup> Entre 1995 e 2013 foram lançados 340 documentários de temas diversos no Brasil. Os anos de maior produção foram 2013 (com 50 filmes), 2011 (41), 2009 (38) e 2012 (34). Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Agência Nacional do Cinema (Ancine) <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2104.pdf>

<sup>14</sup> Como mostra o levantamento *Filmografia Sobre o Regime Militar* (p. 15 desta dissertação).

No trajeto entre representar o real e fazer asserções sobre o mundo a partir de discurso e documentação, documentários se mostram como resultado das intencionalidades de seus realizadores, ou seja, produtos culturais e midiáticos que exigem interpretação, especialmente quando entendidos como fonte de análise histórica. Desprovidos da objetividade que supostamente pressupõem, documentários são visões de mundo que unem documentação multimídia, informação, discurso e narrativa para representar fatos ocorridos no mundo. São obras culturais motivadas pelo imaginário antropológico, cujos conteúdos simbólicos transitam no processo comunicacional.

Nesse sentido, recai sobre a leitura simbólica proposta pela mitocrítica o desafio de revelar de qual imaginário os filmes selecionados são expressão – abrindo, conseqüentemente, um novo leque de interpretações possíveis conforme a teoria durandiana, sobre a qual passaremos a pensar agora.

### **3 IMAGINÁRIO: O GRANDE REPERTÓRIO DE IMAGENS**

O campo de estudos em Comunicação reúne problemas científicos que são analisados segundo perspectivas e abordagens oriundas de áreas do conhecimento como Sociologia, Antropologia, Linguística, Semiótica, História e Psicologia. Assim, evidencia uma postura interdisciplinar compartilhada pelos Estudos do Imaginário. Com isso, buscamos produzir pesquisas científicas calcadas em interações e hibridismos, convergindo saberes complementares para a resolução de problemas que, já na origem, combinam inquietações conectadas a diversos campos e raízes teóricas. É o caso desta pesquisa, na qual o imaginário se apresenta não como objeto, mas como heurística que faz emergir os conteúdos simbólicos que movimentam documentários históricos que registram o percurso do homem no mundo.

Como veremos, a Teoria Geral do Imaginário, de Durand, estimulada pela poética do devaneio e pela imaginação criadora, trabalhadas por Bachelard, tende a resultar em estudos com abordagens mais livres, delineados por um traço subjetivo acentuado, unindo o rigor teórico a um ímpeto criativo próprio para expressar pelo menos minimamente a riqueza dos conteúdos simbólicos de raiz arquetípica com os quais trabalha. Porém, para a realização da pesquisa, é preciso estipular posicionamentos a respeito da imagem estabelecendo como a mesma é pensada tanto pelos teóricos da fotografia e do cinema quanto pelos estudiosos do imaginário antropológico. Com isso, buscamos possíveis relações entre estes entendimentos.

#### **3.1 IMAGENS: ENTRE A TÉCNICA E O SÍMBOLO**

Um dos grandes desafios da pesquisa em imagens é sua própria definição, tarefa que se mostra ainda mais complexa quando são contrapostas duas ordens distintas sobre as quais buscamos estabelecer possíveis conexões – caso da interação entre as imagens técnicas,

materiais, produzidas pelo homem com o auxílio de aparelhos, e as imagens simbólicas, imateriais, intrínsecas ao sujeito por terem sido criadas diretamente por ele.

Se nascemos e morremos inseridos em um fluxo praticamente ininterrupto de imagens instaurado pela civilização mediatizada, observando a *materialidade volátil* de imagens técnicas que nos consomem cotidianamente (BAITELLO, 2014) ao exigir significação, percebemos estar na *concretude etérea* das imagens simbólicas constitutivas de sonhos, devaneios, do inconsciente e do imaginário a efetiva proposição de sentidos pelos quais o homem busca sua fixação no mundo. Nos Estudos do Imaginário, as imagens são simbólicas por serem conteúdos elaborados, vividos e sentidos pelo homem em sua experiência no meio social, diferentemente das imagens técnicas, caracterizadas por Durand (2000, p. 15) como cópias inertes do sensível, empobrecidas e enclausuradas em si mesmas.

Neste percurso do homem no mundo, o sujeito se coloca como testemunha das possíveis trocas entre os dois polos de imagem que se fazem presentes tanto no cotidiano de cada um quanto em obras da cultura – como documentários. Entretanto, para que este movimento seja compreendido a ponto de possibilitar o melhor entendimento sobre a leitura simbólica dos filmes desta pesquisa, é necessário estipular distanciamentos e aproximações entre imagens técnicas e simbólicas<sup>15</sup>.

### 3.1.1 Imagens técnicas

Certos teóricos apontam a inovação tecnológica como causa da ruptura que afastou as imagens de seu antigo poder simbólico, situando-as em um campo mais próximo da significação racionalista. André Bazin lembra que a paralela evolução da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas ancestrais, relativas, por exemplo, ao desejo de defesa contra o tempo e de superação da morte pela forma estética. Segundo Bazin (1983, p. 122 e 123), no século XV a técnica da perspectiva deu à arte a ilusão de um espaço de três dimensões no qual objetos podiam se situar de forma semelhante à nossa percepção direta, afastando o pintor ocidental da “[...] preocupação primordial de tão só exprimir a

---

<sup>15</sup> Ainda que a mitocrítica realizada nesta pesquisa leve em conta, além da documentação visual, os registros textuais e sonoros apresentados pelos filmes que compõem o corpus.

realidade espiritual por meios autônomos para combinar a sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior”.

Já na contemporaneidade, Bazin sugere que a fotografia, a partir de 1826, e o cinema, após 1895, explicariam a crise espiritual e técnica da pintura moderna originada em meados do século XIX. Conforme o autor (1983, p. 124), as “imagens mecânicas” provocaram um novo movimento, liberando as artes plásticas de seu apego à semelhança ao se estabelecerem como “[...] descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão pelo realismo”. Bazin explica que, apesar da habilidade do pintor na tentativa de representar fielmente a realidade, sua obra era permeada por subjetividade, diferentemente da reprodução automática feita por câmeras, que excluiria o indivíduo da prática de representação realista do mundo. Para o autor, fotografias apontavam objetividade:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem (...). A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência (BAZIN, 1983, p. 125).

Bazin destitui do fotógrafo a subjetividade que direciona a criação de artistas visuais ligados à pintura, reduzindo a atuação do sujeito a um plano inferior na produção de imagens relativas ao mundo em função de uma prática protagonizada pelo automatismo. Na verdade, denuncia sua quase abstenção no processo. Ao mesmo tempo, destaca que o mecanismo “subverteu radicalmente” a psicologia da imagem, conferindo pela suposta objetividade da fotografia um “poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (BAZIN, 1983, p. 125).

Vilém Flusser (2011) concorda com Bazin até certo ponto, pois também para ele as imagens técnicas, produzidas por aparelhos manuseados por indivíduos, como a máquina fotográfica, são obsessivas em sua predisposição em representar o mundo. Porém, o autor ressalta que estas imagens do mundo não são nítidas nem especulares, muito menos absolutamente objetivas em função de uma suposta ausência da ação do homem. Ao contrário, tais imagens seriam visões de mundo sobre as quais recai tanto a intencionalidade de quem as produziu quanto a subjetividade de quem as observa – muito embora, afirma Flusser, o papel do fotógrafo seja reduzido em função das possibilidades pré-programadas do aparelho.

Para o autor, imagens são superfícies materiais que pretendem representar algo e que devem sua origem à habilidade de abstração a qual denomina imaginação. Em Flusser, a imaginação é a capacidade de codificar fenômenos ocorridos no espaço-tempo em planos e, posteriormente, decodificar suas mensagens. A decifração das imagens exige que o olho vague pela sua superfície, promovendo um *scanning* que segue não apenas a estrutura da imagem gravada no plano, mas também impulsos próprios do observador. “O significado decifrado por este método será, pois, resultado da síntese entre duas ‘intencionalidades’: a do emissor e a do receptor” (FLUSSER, 2011, p. 22).

Ao admitir que o receptor tem papel fundamental na interpretação dos códigos impressos em superfícies materiais, Flusser entende imagens como mediações entre o indivíduo e o mundo, cujo papel principal é “lhe representar o mundo” (2011, p. 23), orientando o sujeito no meio em que vive. Porém, o autor ressalta que as imagens técnicas tendem a ser vistas erroneamente como representações puramente objetivas do mundo. Aparentemente, para o observador comum o significado das imagens técnicas seria impresso de forma automática sobre suas superfícies, levando-o a crer que “[...] imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real” (FLUSSER, 2011, p. 30). Assim, o caráter pretensamente objetivo das imagens técnicas ilude o observador, que as toma por janelas para o mundo, e não como representações subjetivas deste. Flusser elucida:

O que vemos ao contemplar imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2011, p. 31).

O autor conclui que imagens técnicas, como fotografias ou imagens em movimento, não são um espelho do real, pois carregam significados que transitam entre a intencionalidade de quem as produz (fotógrafos, cinegrafistas e cineastas) e a interpretação de quem as observa (espectador). Imagens técnicas exigem decifração por quem deseja captar-lhes o significado.

Jacques Aumont (2011) não fala em imagens técnicas, mas em imagens visuais para se referir àquelas que “possuem forma visível”, a exemplo de imagens pictóricas, fotográficas e cinematográficas, sendo as duas últimas identificadas também como imagens automáticas ou analógicas. O autor vê a todas como resultado da criação humana ou de máquinas operadas por humanos.

Conforme Aumont, a produção, a circulação e a apreciação deste tipo de imagem se dão em contextos múltiplos, como o social, o institucional, o técnico ou o ideológico. Tais fatores regulam a relação do espectador com a imagem, estabelecendo assim o dispositivo

fotográfico, integrado por elementos como *moldura*, que instaura as dimensões da imagem enquanto objeto com suporte material, separando-a assim do que não é a imagem, e *enquadramento*, resultado do posicionamento estético tomado pelo criador da imagem visual com relação ao ângulo preferido e à composição de objetos presentes no campo da imagem.

O problema da representação também ganha espaço no dispositivo das imagens visuais, especialmente devido à automatização produzida por máquinas, configurando então a natureza indicial da fotografia, ou seja, “[...] o fato de ser uma espécie de *registro* ou de *impressão* da realidade visível” (AUMONT, 2011, p. 186). Entretanto, o autor contrapõe duas acepções diferentes presentes na teoria fotográfica, sendo uma sobre as possibilidades de a fotografia “[...] revelar o mundo de um modo até agora não conseguido pelo olho”, conforme Siegfried Kracauer (1960), para quem fotos têm por essência revelar coisas normalmente não vistas, e outra relativa à ideia de fotografia como “[...] arma suprema da representação, que completa e aperfeiçoa o que havia sido empreendido por toda a história anterior das artes figurativas, a saber, a imitação das aparências” (AUMONT, 2011, p. 187) – algo próximo ao pensamento de Bazin, que vê na fotografia o cumprimento da vocação mimética da arte.

Aproximando-se novamente de Flusser, Aumont destaca a noção de analogia na relação entre a imagem visual e a realidade que ela representa, sendo essa “semelhança perfeita” entre ambas um engano tradicional de todo sujeito que “identifica [...] a imagem vista como a realidade documentária” e de todo “fotógrafo amador que considera suas chapas um fragmento do real” (AUMONT, 2011, p. 206).

O autor aponta que o desligamento teórico da noção de imagem da de analogia teve apoio importante em estudos semiológicos desenvolvidos por Christian Metz e por Roland Barthes. Em *Au-delà de l'analogie, l'image*, publicado em 1970, Metz estipula que a imagem provavelmente contém analogia, porém esta apenas serviria para veicular uma mensagem que nada tem de analógica nem mesmo de visual. Barthes já assumia uma posição semelhante em seu estudo sobre uma marca de massas alimentícias publicado em *Rhetorique de l'image*, de 1964. Ele acreditava não existir imagem puramente denotada que se contente em representar desinteressadamente uma realidade desinteressada. Pelo contrário, toda imagem veicularia conotações provenientes do mecanismo de certos códigos submetidos a uma ideologia. Mais contundente, Metz afirma que a própria analogia é codificada e que “[...] toda imagem, por mais perfeitamente analógica que seja, é utilizada e compreendida em virtude de convenções

sociais que se baseiam [...] na existência de uma linguagem” (METZ apud AUMONT, 2011, p. 213).

Paralelamente à questão da analogia, Aumont admite que capacidade representativa da imagem visual destina-se, também, à narrativa (especialmente a audiovisual) e à produção de sentido. O autor argumenta que a representação do espaço e do tempo na imagem é determinada pelo fato de que, na maioria das vezes, esta representa um acontecimento também situado no espaço e no tempo. Assim, a imagem representativa costuma ser uma imagem narrativa – sendo narrativa entendida pela narratologia como conjunto organizado de significantes cujos significados constituem uma história (AUMONT, 2011, p. 254 e 255).

Porém, Aumont explica que o que se trata de representar é espaço e tempo diegéticos de um mundo fictício que tem leis próprias mais ou menos parecidas com as leis do mundo natural. Para o autor, “[...] toda representação é relacionada por seu espectador a enunciados ideológicos, culturais [...] sem os quais ela não tem sentido” (AUMONT, 2011, p. 259). Assim, o problema do sentido da imagem seria o da relação entre imagens e palavras, entre imagem e linguagem. Seguindo uma perspectiva semiótica, para a qual a linguagem é o modelo e a base de qualquer fenômeno de comunicação e de significação, Aumont duvida da imagem puramente icônica, pois esta dependeria da linguagem verbal para ser plenamente compreendida. Conforme Aumont, a semiótica atua sobre o problema da interpretação das imagens pelos destinatários.

A abordagem semiológica, com sua distinção entre diferentes níveis de codificação da imagem, fornece uma primeira resposta a essa questão: em nossa relação com a imagem, diversos códigos são mobilizados, alguns quase universais (os que resultam da percepção), outros relativamente naturais, porém jamais estruturados socialmente (os códigos da analogia, por exemplo), e outros ainda, totalmente determinados pelo contexto social. O domínio destes diferentes níveis de códigos será desigual segundo os sujeitos e sua situação histórica, e as interpretações resultantes serão proporcionalmente diferentes (AUMONT, 2011, p. 261).

### 3.1.2 Imagens simbólicas

Diferentemente das imagens técnicas e visuais, que exigem decodificação e significação de suas representações, as imagens simbólicas dispensam qualquer tipo de análise arbitrária que busque sua explicação definitiva. Ao contrário, são próprias a uma

leitura multifocal que dê atenção a sua polissemia e a sua aderência. As imagens simbólicas são pregnantes justamente porque não *representam*, elas *apresentam*, elas efetivamente *são* – ou, em outras palavras, não significam algo, pois não ligam dois elementos distintos, ainda que conservem sentidos por serem símbolos hermenêuticos. Este *ser* guarda em si uma multiplicidade semântica ligada à carga afetiva das imagens simbólicas – *afeto* entendido aqui na amplitude do termo, indo de *ternura* à *turbulência* em uma miríade de relações sensíveis e complementares que se dá entre o sujeito e a imagem.

As imagens simbólicas são produzidas e deformadas pela imaginação criadora do homem (BACHELARD, 1990, p. 07-09) em seu constante embate com o mundo. Vivenciadas pelo sujeito imaginante, afetam-no e transformam-no ao harmonizar a essência do ser e as intimações do mundo histórico-social, residindo neste ponto uma de suas principais diferenças com relação às imagens técnicas. Paralelamente, problematizam a existência e propõem sentidos que procuram contextualizar e fixar o homem no tecido sociocultural – sentidos que conforme Durand (2012, p. 29) “não devem ser procurados fora da significação imaginária” e que, de acordo com Norval Baitello Jr. (2014, p. 105), não são construções arbitrárias do espírito, “[...] mas um conjunto de vínculos maiores que levam em conta o homem na sua dimensão histórica, política e social, mas também psicológica e antropológica, ou seja, em sua inteira complexidade”.

Ao contrário das imagens técnicas, as imagens simbólicas não têm molduras nem passam por enquadramentos, não têm formato físico ou suporte material. São imagens imateriais elaboradas pelo corpo humano, intrínsecas a ele, integrantes do imaginário antropológico ao lado de imagens arquetípicas, símbolos, mitos e metáforas. Este imaginário é “[...] o grande denominador fundamental aonde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 2012, p. 18), base sobre a qual atuam, conforme Carl Gustav Jung, os arquétipos, estes “[...] esquemas ou potencialidades funcionais” que “[...] determinam inconscientemente o pensamento” (DURAND, 2012, p. 30).

Conforme Jung (2002), o inconsciente é formado por uma camada superficial, o *inconsciente pessoal*, que repousa sobre uma camada mais profunda, desvinculada de experiências ou aquisições pessoais, inata, cuja denominação *inconsciente coletivo* remete à natureza universal, e não estritamente individual, do inconsciente como um todo. Contrariamente à psique pessoal, o inconsciente possui conteúdos e modos de comportamento “[...] idênticos em todos os seres humanos, constituindo um substrato psíquico comum de

natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG, 2002, p. 15) – cujos elementos são espelhados pelo imaginário antropológico.

Enquanto os conteúdos do inconsciente pessoal apresentam complexos de tonalidade emocional, os elementos do inconsciente coletivo são chamados arquétipos, ou tipos primordiais, isto é, “[...] imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2002, p. 16), explicitadas como componentes impessoais, socioculturalmente herdadas. São imagens coletivas, “[...] cuja existência étnica há muito é conhecida”, ou seja, imagens ancestrais que se propagaram universalmente e “irrompem na existência através de uma função psíquica natural” (JUNG, 1978, p. 13). Apesar de serem classificados por Jung como imagens, devemos lembrar que arquétipos não possuem forma definida, guardando em si uma quase impossibilidade de materialização – e que esta, quando se dá, faz com que este conteúdo psíquico se transforme em outra coisa que não um arquétipo. Em outras palavras, arquétipos poderiam ser entendidos menos como imagens do que como potencialidades mobilizadoras universais da psique humana que transitam entre gerações e que podem proporcionar, então, imagens arquetípicas – essas sim mais próximas às sensações e às emoções pessoais, dotadas de energia psíquica substancial.

Modelos conhecidos de expressão dos arquétipos são encontrados nos mitos, narrativas explicadoras da conduta humana transmitidas através das gerações, e também em sonhos e visões, muito embora essas manifestações mais imediatas dos arquétipos sejam muito mais individuais e incompreensíveis. Jung (2002, p. 17) comenta que “o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta”. Nesse ponto, os arquétipos tendem a se transformar em imagens arquetípicas ou simbólicas, cujos sentidos estão impregnados pela experiência do homem, acarretando assim a pluralidade semântica própria deste tipo de imagem. Apesar da manifestação dos arquétipos serem diferentes no âmbito pessoal, sua expressão nos mitos também aponta o caráter universal do inconsciente coletivo.

Assim é que se explica o fato de que os processos inconscientes dos povos, separados no tempo e no espaço, apresentem uma correspondência impressionante, que se manifesta, entre outras coisas, pela semelhança fartamente confirmada de temas e formas mitológicas autóctones. A semelhança universal dos cérebros determina a possibilidade universal de uma função mental similar. Esta função é a psique coletiva. Na medida em que há diferenciações correspondentes à raça, tribo ou mesmo à família, também há uma psique coletiva que pertence à raça, tribo e família, além de uma psique coletiva universal (JUNG, 1978, p. 22).

Jung estabelece que o inconsciente jamais se acha em repouso, inativo, mas está sempre produzindo, agrupando e reagrupando seus conteúdos, sendo eles pessoais ou extrapessoais, revelando “[...] uma atividade psíquica alheia à nossa vontade” (JUNG, 1978, p. 07). Porém, não podemos atribuir ao inconsciente uma psicologia consciente. Sua mentalidade é instintiva, sem funções diferenciadas nem pensamento segundo os moldes daquilo que entendemos por "pensar". O inconsciente apenas criaria uma imagem que responde à situação da consciência. Conforme Jung (1978), esta imagem é tão impregnada de ideia como de sentimento e poderá ser tudo, menos o produto de uma reflexão racionalista.

O caráter criador do inconsciente, a presença dos arquétipos no inconsciente coletivo e as narrativas míticas nas quais estas imagens primordiais se articulam ganham expressão em crenças e culturas de diferentes povos em diferentes épocas. Estes agrupamentos sociais frequentemente recorrem ao simbolismo para fundamentar o pensamento e o conhecimento não formal. De acordo com Mircea Eliade, a evolução do entendimento sobre o símbolo faz parte da reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX durante a primeira metade do século XX. O mundo moderno, ao restaurar o símbolo como instrumento de conhecimento, retoma uma orientação que foi geral na Europa até ao século XVIII e natural às culturas extraeuropeias (sejam elas históricas, arcaicas ou primitivas).

Segundo Eliade (2002), o pensamento simbólico é domínio de todos os seres humanos, precedendo a linguagem e a razão discursiva, chegando a desvendar os mais profundos aspectos da realidade. Assim, “[...] as imagens, os símbolos, os mitos não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 2002, p. 09). Para o autor, o estudo do símbolo permite-nos conhecer melhor o homem que ainda não se compôs com as condições da história, pois cada ser histórico transporta consigo uma grande parte da humanidade anterior à história. Esta parte a-histórica do ser humano traz uma memória de existência rica e completa. Por isso, Eliade alega que o inconsciente estudado por Jung é habitado por deuses, heróis, fadas e monstros que desempenham as mesmas funções que lhes pertenceram em todas as mitologias: ajudar o indivíduo a libertar-se e a aperfeiçoar-se.

Eliade (2002) não contesta a importância da História, mas explica que não é situando um símbolo na sua própria história que se resolverá o problema de se entender o que revela não uma *versão particular* de um símbolo, mas a *totalidade* de um simbolismo. Dessa forma, o autor ressalta que a história não consegue modificar radicalmente a estrutura de um

simbolismo imanente, apesar de acrescentar continuamente novos sentidos a ele sem destruir completamente sua estrutura original. Segundo o autor, os mitos se degradam e os símbolos se secularizam, mas nunca desapareceram, nem na mais positivista das civilizações, a do século XIX, nem durante as maiores crises da humanidade, como as grandes guerras. Os símbolos e os mitos trilharam um longo percurso como parte essencial do ser humano, sendo impossível não os reencontrar em qualquer situação existencial do homem no cosmos. Nesse sentido, “[...] as imagens constituem ‘aberturas’ para um mundo trans-histórico”, pelas quais “[...] as diversas ‘histórias’ podem se comunicar” (ELIADE, 2002, p. 174). Se a evolução das formações históricas tornam as culturas bastante diversas, constituídas nos seus próprios estilos, Eliade entende que as mesmas permanecem comparáveis ao nível das imagens e dos símbolos, pois estes seguem vivos e universalmente acessíveis.

A vivacidade das imagens é observada com propriedade por Gaston Bachelard, para quem o real entendimento sobre a imagem simbólica depende ou de uma vivência mútua com a mesma, no âmago do ser, ou de uma entrega incondicional a sua transcendência, deixando-se o sujeito afetar ou ser tocado pela imagem – sem a necessidade do domínio da linguagem verbal para sua compreensão<sup>16</sup>, como afirma Aumont (2011). De uma forma ou de outra, a pregnância das imagens estaria conectada à força imaginante do homem, oriunda dos constantes embates do seu corpo com o mundo.

Ao dar importância aos poderes criativos da imaginação, que atravessam o sujeito conectando sua história pessoal à rede de significação de imagens transindividuais composta por mitos e imagens simbólicas que o colocam em sintonia com o mundo, Bachelard (1990) percebe a esfera imaginativa como efetivamente criadora de imagens. Sua dialética das imagens simbólicas, propícia à dinamização e à deformação produtiva das mesmas, reforça seu pluralismo semântico. O autor valoriza a imaginação criadora – especialmente a imaginação material, erigida sobre os quatro elementos da cosmologia grega (terra, água, ar e fogo), motivadores deste perfil criador – ao dar atenção ao onirismo dos arquétipos que povoam o inconsciente humano. Assim, afirma o caráter psicologicamente primitivo, ou fundamental, da imaginação na elaboração constante de imagens simbólicas eminentemente

---

<sup>16</sup> Ainda assim, a linguagem verbal é ferramenta essencial para se discutir imagens simbólicas em estudos como a presente pesquisa acadêmica, o que por si só já provoca sua degradação (ou diluição de sentido), pois ao serem examinadas tais imagens deixam o âmbito do sensível (onde sua pregnância é máxima) para adentrarem a dimensão racional própria de trabalhos científicos (causando uma natural redução de sua potência original). Este movimento relativo às imagens simbólicas se apresenta como um grande desafio ao procedimento metodológico adotado pelo pesquisador.

ativas, sendo estas muito diferentes das imagens simplesmente percebidas pela imaginação reprodutora (BACHELARD, 2001, p. 02).

Para nós, o debate que queremos encetar sobre a primitividade da imagem é imediatamente decisivo, pois vinculamos a vida própria das imagens aos arquétipos cuja atividade foi mostrada pela psicanálise. As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. E como a sublimação é o dinamismo mais normal do psiquismo, poderemos mostrar que as imagens saem do próprio fundo humano (BACHELARD, 2001, p. 03)

Estando as imagens ligadas a uma das dimensões mais profundas do indivíduo, ou seja, a sua imaginação, o sentido simbólico da imagem só será comunicável ao sujeito que não a experimenta diretamente se ele "[...] se entregar à dinâmica afetiva da experiência" (BARROS, 2013, p. 28). Conforme Ana Taís Martins Portanova Barros (2014), se imagem é antes de tudo produto da imaginação, a fotografia (imagem técnica, conforme Flusser) seria então "[...] plasma icônico da imagem", sem a urgência da dinâmica afetiva promotora de sentido simbólico. "No entanto, parece-nos que é enquanto catalisadora simbólica que a fotografia se insere na dinâmica dos imaginários" (BARROS, 2014, p. 10), observa a autora.

Esta ponte-catálise que une as imagens técnicas às imagens simbólicas ganhou alicerces concretos com Hans Belting, que apesar de estabelecer outra terminologia para ambas, coloca-as em relação. Belting (2005) classifica como endógenas as imagens mentais, interiores ao corpo humano, e como exógenas as imagens físicas presentes no mundo visível, exteriores ao sujeito. Ambas se colocam em movimento de ação e reação constante, pois o homem está inserido no mundo, criando imagens mentais e industrializando imagens técnicas em níveis diversos, estabelecendo assim simbioses cotidianas.

Certamente nosso cérebro é local de representação interna, mesmo no processo que simplificamos ao chamar simplesmente de percepção. Tais imagens endógenas, porém, também reagem a imagens exógenas que tendem a assumir o encargo de parte dominante nessa cooperação. As imagens não existem só na parede (ou na tevê) nem somente em nossas cabeças. Elas não podem ser desembaraçadas de um exercício contínuo de interação que deixou tantos vestígios na história dos artefatos. [...] Em outras palavras, as imagens mentais são inscritas nas externas e vice-versa (BELTING, 2005, p. 73).

Para separar o meio físico e a dimensão imaterial das imagens, distinção necessária para que a imagem seja "[...] identificada com uma entidade simbólica [...] e distinta do fluxo permanente em nossos ambientes visuais" (BELTING, 2005, p. 67), o autor analisa a ideia de imagem concebida pela cultura grega antiga. Recorrendo aos estudos de Jean-Pierre Vernant para estipular as relações contíguas entre a história dos artefatos visuais e a evolução do pensamento grego que discutiu as imagens no que diz respeito a símbolo, semelhança,

imitação e aparência, Belting aborda os significados de *eidolon* (imagem de um sonho, aparição de um deus, fantasma de ancestrais) e *kolossos* (artefato de pedra ou metal que hoje chamaríamos de meio ou *medium*, no qual as imagens se materializam).

Tanto *eidolon* quanto *kolossos* remontam ao ser humano como um terceiro parâmetro nesta configuração: uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o *eidolon* e fabricou o *kolossos*, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores (BELTING, 2005, p. 68).

No entanto, Belting lembra que a compreensão do conceito de imagem se torna possível apenas após uma ruptura no pensamento grego, por volta de 500 d.C., quando a língua grega usou, pela primeira vez, o termo *eikon*, que desvalorizou *eidolon* ao ponto deste passar a ter uma significação negativa: no sentido de cópia ou imitação inerte. Conforme Belting, Vernant supõe a definição da imagem somente após essa ruptura, enquanto reserva os termos “duplo” ou “substituto” para os artefatos precedentes a essa divisão. Para Vernant, a distinção filosófica entre *aparência* e *ser* era necessária antes de as imagens tornarem-se possíveis e pensáveis.

Com base em Vernant, Belting (2005) propôs uma “inter-relação triangular” em que imagem, corpo e meio (ou *medium*) poderiam conjugar-se – com o detalhe de que o corpo, sendo lócus de criação ou representação de imagens, poderia ser também considerado “*medium* vivo” (2005, p. 74). Segundo o autor, a interação entre imagens endógenas e exógenas inclui *medium* no sentido de vetor, agente, suporte, anfitrião e ferramenta de imagens. Seria com essa capacidade inata (a do corpo que representa) que o sujeito facilmente distingue as imagens externas das imagens inerentes.

Partilhando das ideias de Belting, Baitello também vê o corpo como criador de imagens em uma prática antropológica de defesa contra a inevitabilidade da morte. As imagens, portanto, teriam origem na morte e na ausência dos mortos:

Elas evocam e atualizam o medo primordial da morte, uma vez que elas originariamente foram feitas para vencer a morte. O medo da morte é que nos conduz a emprestar a vida e a longa vida aos símbolos. Pois é em sua longa vida que prorrogamos e prolongamos a nossa própria vida, simbolicamente. As imagens não apenas evocam arqueologicamente as representações da finitude, como também trazem à tona as figuras associadas ao obscuro universo da sombra, resgatando suas personagens e sua arqueologia. É também no processo de resgate das profundezas arqueológicas que se manifesta a riqueza das imagens (BAITELLO, 2014, p. 24).

Para o autor, os subterrâneos das imagens que mantêm estreitos laços ancestrais com as zonas profundas do nosso corpo e mente, com as quais temos ter contato, são mais

amplos e profundos que sua face visível. A pregnância incontornável das imagens, que nos atraem e capturam, surge então de seu lado invisível, de seu passado de sombra e de seu teor de medo. Porém, se por medo da morte passamos a produzir imagens dos mortos, por medo das imagens da morte passamos a acelerar a produção de imagens no intuito de afastar ou recalcar a vivência da própria morte. Ainda assim, conclui o autor, tal profusão de imagens apenas ativa nossas recordações sobre o morrer. “Para fugir deste destino, as imagens passaram a se superficializar de tal forma que recordam tão somente outras imagens” (BAITELLO, 2014, p. 73), instaurando o circuito imagético industrial em que corpos consomem imagens e vice-versa segundo diferentes movimentos iconofágicos.

Novamente, após Bachelard e Durand, vemos o corpo como pivô das relações entre o homem e as imagens, porém, segundo Belting e Baitello, imagens essas tanto simbólicas quanto técnicas. E é neste âmbito que pretendemos desenvolver a presente pesquisa. Visto que as imagens com suporte físico das quais falam Bazin, Flusser e Aumont se destinam a representações de mundo e das ações dos indivíduos neste espaço, registrando efusivamente traços antropológicos e momentos histórico-sociais em diferentes épocas, como no caso das imagens de arquivo presentes em documentários, percebemos que destes mesmos documentos visuais emanam as imagens simbólicas universais observadas por Jung e Eliade (além de Bachelard e Durand), cuja pregnância remete justamente ao longo percurso antropológico do homem e a toda sua experiência assimilada sob forma de símbolos de origem arquetípica ora articulados em narrativas míticas ora constelados em grandes estruturas imaginárias.

### 3.2 POÉTICA DO DEVANEIO: UM CAMINHO AOS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO

Para o efetivo estudo do imaginário que movimenta os documentários selecionados nesta pesquisa vemos como teoricamente adequada uma aproximação à poética do devaneio de Gaston Bachelard, configurando-se assim um movimento de abertura epistemológica que dê acesso à teoria de Durand.

Defensor de pesquisas resultantes de abordagens antropológicas e interpretações simbólicas, bem como partidário da valorização do devaneio consciente do homem desperto – desvinculado da dimensão onírica – Bachelard (2008) propõe uma percepção ampliada sobre

a produção do conhecimento científico, aliando as experimentações empíricas sobre o objeto a uma liberdade criativa de ordem poética.

Sem recusar totalmente o cientificismo positivista, Bachelard (2008, p. 05 e 06) alega que “[...] as condições antigas do devaneio não são eliminadas pela formação científica contemporânea”. Pelo contrário, aponta que “o devaneio não cessa de retomar os temas primitivos [...], a despeito do pensamento elaborado, contra a própria instrução das experiências científicas”. O autor entende que o devaneio consciente é uma das ferramentas da capacidade criadora do homem.

Em seu método para operar uma psicanálise do conhecimento objetivo, o filósofo com formação em matemática, física e química aposta na união entre cientificismo e subjetividade, o que para muitos pesquisadores seria imponderável. Sua meta é encontrar a ação dos valores inconscientes na própria base do conhecimento empírico e científico. Esse movimento constante dos conhecimentos objetivos e sociais em direção aos saberes subjetivos e pessoais, e vice-versa, é destacado por Jean-Jacques Wunenburger em sua análise sobre a obra de Bachelard. Wunenburger (2012, p. 21 e 22) explica que a poética do devaneio imprime uma dualidade antropológica na elaboração do conhecimento que opõe e congrega ciência e devaneio, objetividade e subjetividade, conceito e imagem.

Após Bachelard aproximar-se da psicanálise freudiana, pela qual se entregou a um procedimento de decifração simbólica, o filósofo passou a dar atenção a Jung, cuja obra lhe permitiu explorar os caminhos de uma hermenêutica simbólica na qual a imaginação, os devaneios e os sonhos não mais travestem somente as determinações empíricas e inconscientes do sujeito, mas sugerem uma criação permanente de sentidos e significações ambivalentes que correspondem a valores simbólicos universais, como atestam imagens simbólicas e mitos (WUNENBURGER, 2012, p. 28 e 29). Bachelard percebe a esfera imaginativa não apenas como uma faculdade psicológica, mas também uma fonte criadora de ser e pensar.

O filósofo observa na poética do devaneio e na dialética da negatividade a possibilidade de elaboração do conhecimento a partir da oposição de conceitos, sendo esta dimensão antinômica, contraditória, de tensionamento constante, um fator importante para um conhecimento evolutivo, em devir. Conforme Wunenburger, Bachelard adota a dialética como método particular para ratificar um conceito ou dinamizar a simbólica de uma imagem a partir de movimentos de deformação de seus conteúdos e de descentração de um ponto de vista

imediatos, nos quais as objeções e as diferenças entre sujeito e objeto também são meios para se obter acesso à objetividade e atingir o conhecimento racional.

Assim, a dialética das imagens simbólicas não segue apenas uma ordem lógica ou discursiva, mas também uma de essência afetiva<sup>17</sup>, justamente porque, para Bachelard, a imaginação não é um retrato estático do indivíduo, mas uma experiência de enfrentamento dele com o mundo em tentativas constantes de tradução e interpretação do mesmo. Esse dinamismo poético realça valores positivos e negativos das imagens, bipolaridade caracterizada por movimentos de atração e repulsa recíprocos denominada *coincidentia oppositorum* (WUNENBURGER, 2012, p. 51 e 52), identificada como uma coincidência de opostos que não se excluem nem se anulam, mas que tendem a se complementar sem com isso estabelecer necessariamente uma relação de causa e efeito. A conciliação dos contrários é própria do devaneio consciente e poético, e um elemento importante nos Estudos do Imaginário tendo em vista que “[...] todas as imagens se desenvolvem entre os dois polos, vivem dialeticamente seduções do universo e certezas da intimidade” (BACHELARD, 2001, p. 07).

A bipolaridade das imagens simbólicas (ou poéticas) se coloca como fator essencial não apenas para a imaginação material<sup>18</sup> elaborada por Bachelard, ligada aos quatro elementos da cosmologia grega, como também para a imaginação criadora do homem, promovendo composições, complementações e agrupamentos enriquecedores de imagens duais.

Veremos que certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo elemento busca um casamento ou um combate, aventuras que o apaziguem ou o excitem (BACHELARD, 2013, p. 14).

Esta ambivalência das imagens estimula uma movimentação semântica plural, criativa e dinâmica, diferente do “levantamento estático das imagens” (BACHELARD, 2013, p. 20) feito pela crítica literária afastada da imaginação criadora. Conforme o filósofo, a imaginação é:

---

<sup>17</sup> Afeto aqui deve ser entendido mais no sentido de *incômodo* ou de *turbulência*, e não no de *ternura* ou *afeição*.

<sup>18</sup> Gaston Bachelard abriu uma nova perspectiva de estudos sobre a imagem ao publicar seus ensaios sobre a imaginação material, entre 1938 e 1948. Em *A Psicanálise do Fogo* (1938), *A Água e os Sonhos* (1941), *O Ar e os Sonhos* (1943), *A Terra e os Devaneios do Repouso* (1946) e *A Terra e os Devaneios da Vontade* (1948), o autor desvenda as imagens poéticas estimuladas pelos quatro elementos da cosmologia grega. Para Bachelard, a simbologia ativada pelos elementos surge como resultado da ação do homem sobre a matéria do mundo. Para revelá-las, bem como seus sentidos e valorizações, o autor recorre às referências míticas e literárias destas substâncias na cultura humana.

A faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade [...] A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver “visões”. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios (BACHELARD, 2013, p. 18).

O poder criador da imaginação, o devaneio consciente e a dialética das imagens simbólicas, cuja ambivalência permite sua multiplicidade semântica e o conseqüente enriquecimento do imaginário, são ferramentas forjadas por Bachelard que serviram a Durand e que agora auxiliam este estudo científico. Antes disso, no entanto, convém observar o pensamento durandiano com mais atenção.

### 3.3 TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO

Inspirados pela poética do devaneio de Bachelard, buscaremos a leitura do conteúdo simbólico constitutivo do imaginário motivado por seis documentários sobre o regime militar brasileiro. Transcendendo indivíduos, gerações e culturas, esta dimensão de imagens pregnantes obteve sistematização pela teoria de seu discípulo, Gilbert Durand.

Durand (2000, p. 99 e 100) entende o imaginário como um sistema complexo de imagens, símbolos, mitos e arquétipos que possibilita ao homem lidar com suas angústias essenciais, como a passagem do tempo e a consciência da morte. Assim, o imaginário permite tentativas de equilíbrio psicossocial entre o ser e o mundo – oferecendo ao sujeito táticas de enfrentamento deste mundo. Compartilhado pela humanidade, o imaginário seria para o autor um tecido conjuntivo, uma camada marcada pela anterioridade às demais produções civilizatórias, como o próprio pensamento racional, visto que “[...] todo pensamento humano é representação, isto é, passa pelas articulações simbólicas”, sendo o imaginário, então, um “[...] conector necessário pelo qual se constitui toda representação humana” (DURAND, 1994, p. 12). Sobre essa precedência, o autor afirma:

O imaginário – ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano (DURAND, 2012, p. 18).

Promotor de enraizamento antropológico, o imaginário estabelece uma correspondência com estruturas simbólicas antepassadas, pois o homem contemporâneo

repete mitos antigos em seu comportamento, havendo continuidade da mitologia ancestral na cultura atual. Mitos, assim como imagens simbólicas e arquétipos, são elementos recorrentes e estruturantes do imaginário capazes de propor sentidos.

Conforme Durand (2012, p. 41), imagens simbólicas são resultantes de um trajeto antropológico de ordem dual e recíproca: “uma incessante troca [...] entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”. Ou seja, uma articulação em permanente alternância entre as condutas inerentes à condição humana, pulsionais, constantes, em nível biopsíquico, e as coerções estabelecidas pelo contexto histórico-social, variáveis, em nível cultural.

Neste acordo entre opostos semânticos que dá origem ao imaginário, o polo das pulsões subjetivas é a raiz de gestos primordiais do corpo humano definidos por Durand como *dominantes reflexas*, seguindo a reflexologia de Vladimir Betcherev. Elas, por sua vez, são divididas em postural (tendência do ser humano pôr-se de pé), digestiva (ingestão, deglutição) e rítmica (cíclica, sexual). Tais dominantes se manifestam paralelamente às intimações sociais para compor imagens simbólicas constitutivas do imaginário.

Em sua teoria, além da tripartição reflexológica, Durand estabeleceu “uma vasta bipartição entre dois Regimes do simbolismo, um diurno e outro noturno” (2012, p. 58). Resumidamente, ressalta que o Regime Diurno, de forma geral cortante e virilizado, definido como regime da antítese (2012, p. 67), liga-se à dominante postural, à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais da elevação e da purificação. Já o Regime Noturno, basicamente acolhedor e uterino, destacado como o regime do eufemismo (2012, p. 194) e da antífrase (2012, p. 198), subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica: a primeira articulando as técnicas de continente e hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, e a segunda agrupando as técnicas do ciclo, como o agrícola, bem como os símbolos do retorno e dos dramas astrobiológicos.

Avaliaremos as particularidades dos dois regimes de imagens a seguir. Antes, é importante esclarecer que as três dominantes reflexas não entram em contradição com a dualidade simbólica, pois conforme Durand a tripartição reflexológica é funcionalmente reduzida pela psicanálise clássica a uma bipartição:

Com efeito, a libido na sua evolução genética valoriza e liga afetivamente, de modo sucessivo, mas contínuo, as pulsões digestivas e sexuais. Portanto, pode-se admitir, pelo menos metodologicamente, que existe um parentesco, senão uma filiação, entre dominante digestiva e dominante sexual. Ora, é

tradição no Ocidente [...] dar aos “prazeres do ventre” uma conotação mais ou menos tenebrosa ou, pelo menos, noturna. Por consequência, propomos que se oponha este *Regime Noturno* do simbolismo ao *Regime Diurno* estruturado pela dominante postural com as suas implicações manuais e visuais, e talvez com suas implicações adlerianas de agressividade (DURAND, 2012, p. 58).

Aos dois regimes simbólicos, Durand liga três estruturas do imaginário atreladas não apenas às dominantes reflexas como também a verbos correlativos, “pois é o verbo que contém a energética simbólica da ação, nascedouro do imaginário” (BARROS, 2013, p. 26). Cada núcleo desta tripla estruturação do imaginário articula grandes constelações simbólicas conforme convergência isomórfica e motivacional. Esta estruturação, no entanto, não é estanque, mas sim fluida, tendo em vista que imagens, por serem polissêmicas, recorrentes e ambivalentes, raramente constelam de forma pura ou única. Elas transitam não apenas entre povos, culturas e processos comunicacionais, mas também entre as três estruturas do imaginário, podendo se manifestar em diversas constelações simbólicas, sendo esta uma das características da universalidade do imaginário (DURAND, 2012, p. 383).

### 3.3.1 Regimes e estruturas do imaginário

No Regime Diurno, a Estrutura Esquizomórfica (ou Heroica) está ligada ao reflexo postural, ou seja, à tendência ou motivação natural do homem de se levantar, de colocar-se em pé, e ao esquema verbal *distinguir*, motivador das energéticas simbólicas duais e complementares separar/misturar e subir/cair. Esta estrutura de imagens é uma resposta antitética aos símbolos do universo da angústia diante da temporalidade – que reúnem em si imagens e sentidos nefastos de trevas, escuridão, queda, medo, catástrofe, mal-estar, além de inquietação e luta contra o tempo e a morte. Portanto, a Estrutura Heroica tende a se opor à simbologia da angústia, convergindo:

. Simbolismo ascensional: motivador de movimentos de ascensão contra a queda, como elevação, verticalização, subida, impulso, voo, sobrevoos, asas, angelismo, purificação, além de derivados como o próprio olhar em direção ao céu, visão, conhecimento, autoafirmação e soberania, entre outros;

. Simbolismo espetacular: estimulado pela imagem arquetípica da luz e pelas imagens de iluminação, luminescência, translucidez, bem como a imagem do sol e os círculos

e discos solares míticos, além dos sentidos de luminosidade contra as trevas e de iluminação como saber, conhecimento, transcendência, clarividência e olhar soberano;

. Simbolismo diairético: marcado pela virilidade contra a inquietação e o medo, pela separação cortante e decisiva entre o bem e o mal, por sentidos de distinção e discernimento, bem como pelas imagens arquetípicas das armas (cortantes, pontiagudas, erguidas), pelo senso militar e pelas condutas bélicas de combate, batalha, enfrentamento.

No Regime Noturno, a Estrutura Mística (ou Antifrásica) também responde ao universo da angústia, porém de forma eufemizada, transformando, por exemplo, queda em descida e trevas em noite benfazeja (DURAND, 2012, p. 235). Nesta estrutura, há um apaziguamento do sujeito (criador de imagens e sentidos) com a morte e com o tempo. Assim, tornam-se amainados os movimentos de luta e combate com as angústias essenciais do homem. Esta estrutura liga-se ao reflexo digestivo e ao esquema verbal *confundir* (descer, possuir, penetrar). Com seus movimentos de descida e acocoramento, remete ao:

. Simbolismo de inversão: descida digestiva, deglutição, gesto alimentar, comunhão alimentar, remetendo ao que é úmido, morno, calmo, quente, escuro, bem como às entranhas, às vísceras e ao ventre. É ativado pelas imagens arquetípicas de mãe, mulher, feminilidade, bem como pelas imagens simbólicas de fruta, terra, água e noite, e pelos movimentos de enterramento, penetração, encaixe, escavação, profundidade.

. Simbolismo da intimidade: movimentam valorizações positivas da morte através de imagens de intimidade, retorno, repouso e quietude. Regido pelos arquétipos de interioridade, faz circular imagens de sepulcro, claustro, morada, casa, templo, palácio, cabana, cave, gruta. Assim, chega aos símbolos continentais de cálice, taça, vaso, receptáculo e articula imagens de concha, do ovo mítico e alquímico, que levam aos sentidos de criação, fundação e renovação. Ao mesmo tempo, ativa imagens de centro, círculo, lugar sagrado e proteção, além de, novamente, imagens do ventre, da intimidade materna e de seus decorrentes – o leite como arquétipo alimentar íntimo, os alimentos e sucos míticos, a fertilidade e a fecundidade.

A Estrutura Mística compreende também símbolos relacionados à introspecção, aos mistérios, aos segredos e aos devaneios, além daqueles que remetem à fusão, união, mistura e concentração.

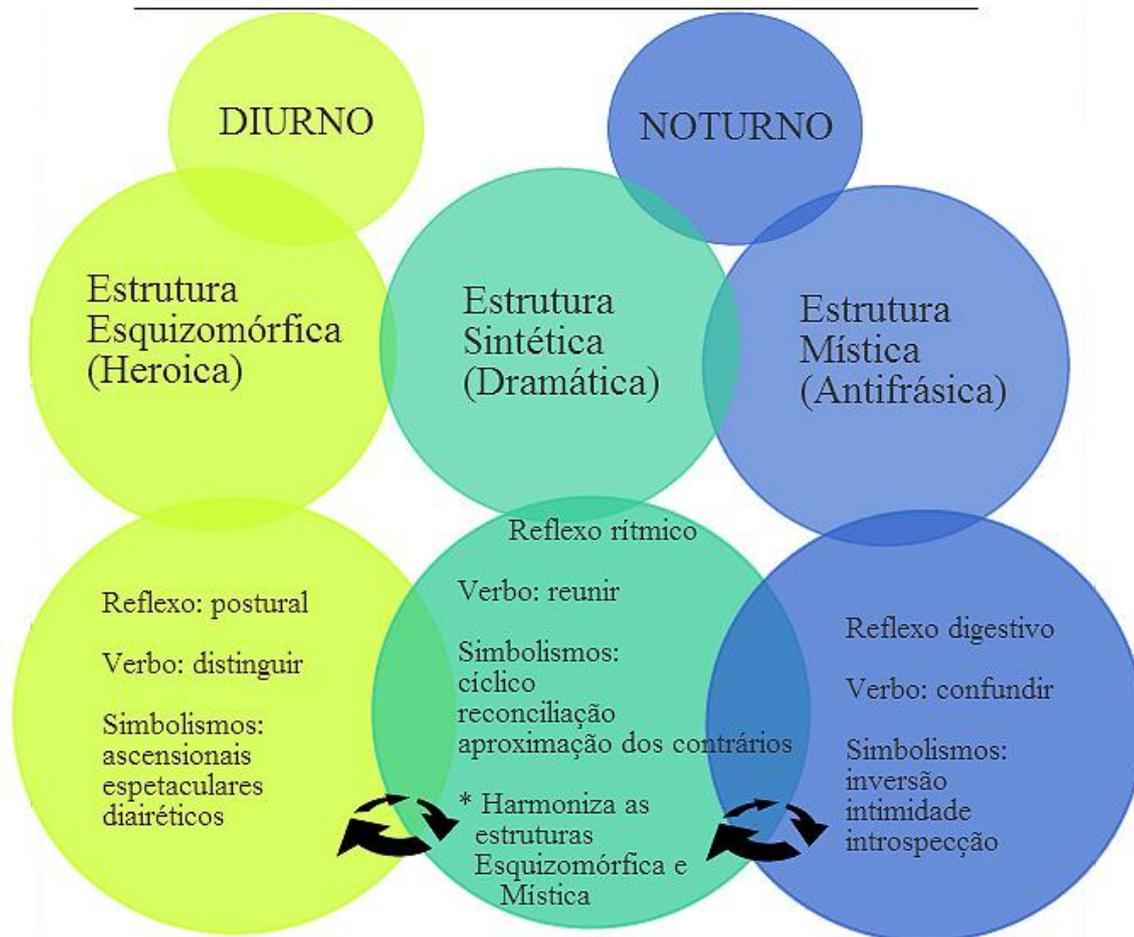
Também presente no Regime Noturno, a Estrutura Sintética (ou Dramática), ligada ao reflexo rítmico (ou cíclico) e ao esquema verbal *reunir* (ligar, amadurecer, progredir,

voltar, renascer), se coloca como um acordo entre as outras duas estruturas. Dessa forma, equilibra as ações de apaziguamento e de luta contra a morte e o tempo, pois aqui “[...] as constelações de símbolos gravitam em torno do domínio do próprio tempo” (DURAND, 2012, p. 282). Suas imagens e sentidos buscam a harmonização, a reconciliação, a ligação, a síntese, a aproximação dos contrários (*coincidentia oppositorum*) e levam ao:

. Simbolismo cíclico ou sazonal: motivador das imagens do ciclo, das divisões circulares do tempo, e das tentativas de controle do tempo por progressão e repetição;

. Símbolismo do retorno: movimentado pelas imagens, metáforas e sentidos oriundos da rítmica da astrobiologia, dos sistemas cosmológicos, dos esquemas e mitos narrativos históricos (que não querem esquecer o tempo) ou progressistas (ávidos em acelerar a história e o tempo a fim de dominá-los); estimulado também pelo esquema rítmico do gesto sexual “[...] que subentende e ordena subjetivamente qualquer fantasia e qualquer meditação sobre o ciclo”, explica Durand (2012, p. 329 e 330).

## REGIMES DO IMAGINÁRIO



**Diagrama 1: Representação gráfica dos Regimes e Estruturas do Imaginário conforme a teoria de Gilbert Durand. Mesmo sistematizado, o imaginário antropológico não é estanque, mas sim fluido. O trânsito das imagens é garantido pela sua natural polissemia e também pela recorrência dos conteúdos simbólicos.**

Os Estudos do Imaginário entendem as imagens como polissêmicas, livres em sua diversidade antropológica, capazes de convergir por homologia para formar constelações simbólicas, ou seja, agrupamentos de imagens que virão a constituir as estruturas definidas por Durand. Como visto, utilizamos a mitocrítica para observar imagens, símbolos, temas, mitos ou metáforas presentes em obras culturais. Assim, Durand destaca os estudos de Claude Lévi-Strauss acerca do mito, pelos quais o antropólogo ressaltou as características de redundância e recorrência mítica em seu movimento contínuo de transmissão e partilha social:

Não sendo um discurso para demonstrar, nem um relato para mostrar, o mito se vale de uma insistência persuasiva, que as variações simbólicas sobre um tema denotam. Esses “enxames”, “pacotes”, “constelações” de imagens podem ser reagrupados além do fio temporal do discurso (diacrônico) em séries coerentes ou “sincrônicas” daquilo a que Lévi-Strauss chama de “mitemas” (a menor unidade semântica num discurso e que é marcado pela redundância) (DURAND, 1994, p. 17).

Existe no mito um núcleo de sentido que reconstitui narrativas ancestrais, cíclicas, estruturantes do homem, e que elaboram problemáticas da existência, da simbolização e da significação durante sua partilha recorrente. Seu código interno não se modifica conforme contextos históricos, mas propõe sentidos que variam de acordo com os momentos em que o mito se manifesta. Assim, há uma significação do mundo e do ser atrelada ao mito, que assume determinado sentido conforme o momento histórico-social.

Embora possa ser difícil perceber, ao mesmo tempo em que mitos articulam imagens e símbolos para compor narrativas explicadoras do homem nas mais diversas culturas, os sujeitos agentes dos processos sociais criam e narram tais mitos utilizando-os como ferramentas que auxiliam a própria tessitura do mundo histórico desde os mais remotos tempos. As grandes imagens arquetípicas, os grandes símbolos arcaicos e as grandes metáforas da humanidade se colocam como balizadores que por gerações atuaram diretamente no curso das civilizações, e ainda hoje produzem ecos norteadores da conduta do indivíduo em seu percurso, o que nos leva a uma aproximação entre os Estudos do Imaginário e a História.

### 3.4 IMAGINÁRIO: UMA OUTRA VISÃO SOBRE A HISTÓRIA

Conforme Sandra Pesavento (1995), as possibilidades de proposição de sentido para a experiência do homem e para os problemas da humanidade por meio do imaginário antropológico são fundamentais para o campo da História, exaurido pelas tradicionais correntes de pensamento associadas à área<sup>19</sup>. Pesavento afirma que o imaginário se apresenta como uma instigante tendência de exame no final do século XX devido à crise dos paradigmas de análise da realidade, ao fim da crença nas verdades absolutas legitimadoras da ordem social e em função da interdisciplinaridade no campo científico.

A autora cita Bronislaw Baczko para ressaltar que, paralelamente ao esvaziamento de teorias tradicionais de interpretação de fenômenos sociais, surge um movimento de associação multidisciplinar em busca de saídas. “Novos objetos, problemas e sentidos se ensaiam,

---

<sup>19</sup> Este posicionamento sobre o esvaziamento dos paradigmas de análise da realidade é compartilhado por Eliade no que diz respeito ao entendimento sobre o símbolo, elemento fundamental do imaginário. Como visto à p. 43, esta postura faz parte da reação contra o racionalismo, o positivismo e o cientificismo do século XIX durante a primeira metade do século XX.

marcados por um ecletismo teórico e um grande apelo em termos de fascínio temático”, assim “[...] os imaginários sociais, enquanto objeto de História, são saídos deste esvaziamento e desta sedução” (PESAVENTO, 1995, p. 09 e 10).

Pesavento destaca que, concomitantemente ao declínio dos esquemas teóricos explicativos sobre os quais a História se apoiava, sendo este um processo acompanhado do esgotamento de suas alianças tradicionais com a Economia e a Sociologia, o campo da pesquisa em História foi revitalizado pelo advento de uma postura cada vez mais relativista sobre o social. Esta possibilitava pesquisas históricas sustentadas por relações conjecturais nas quais se admitiam incertezas. Mais uma vez, encontramos em Pesavento paralelos com o pensamento de Eliade, pois como vimos, para o mitólogo o estudo do símbolo e da imagem permite-nos conhecer melhor os teores a-históricos do homem – justamente aqueles que, por serem anteriores à história, intrínsecos ao sujeito e relativos por natureza, se colocam como caminhos a um mundo “trans-histórico” pelos quais “as diversas ‘histórias’ podem se comunicar” (ELIADE, 2002, p. 174).

Este movimento de revitalização da pesquisa em História vai contra antigos modelos interpretativos da realidade que perduraram até a primeira metade do século XX, como o racionalismo cartesiano, o positivismo de Auguste Comte, o historicismo de Leopold Von Ranke e o marxismo, que relegaram a uma posição secundária o estudo do imaginário, ignoraram o conhecimento livre dos critérios da lógica formal e desprezaram o próprio poder criativo da imaginação. Para eles, a imaginação seria fantasiosa, nunca séria ou científica (PESAVENTO, 1995, p. 11).

Os historiadores esperariam a renovação vinda do próprio marxismo, com E.P. Thompson, Christopher Hill, Raymond Williams, ou pela escola francesa dos Annales, para se voltarem a uma história social, tornada cada vez mais cultural, paralela aos usuais paradigmas, valorizando não a verdade absoluta, mas visões variadas e complementares sobre as realidades e as tramas sociais.

Não é por acaso que o realce assumido pelo imaginário enquanto objeto de preocupação temática e investigação tenha crescido justamente no momento em que as razões cartesianas e as certezas do processo científico não se apresentam como capazes de dar conta da complexidade do real (PESAVENTO, 1995, p. 13).

Na história cultural, a transdisciplinaridade proporciona uma maior liberdade de análise e método. Porém, esta postura abre espaço a críticas epistemológicas direcionadas a problemas supostamente gerados por indefinição conceitual, imprecisão teórica e inadequação metodológica. Entretanto, ao contrário de esvaziamento teórico, a confluência disciplinar encaminha “[...] novos objetos e campos de análise, suscitando olhares até então inusitados sobre a realidade” (PESAVENTO, 1995, p. 15). Conforme a autora, neste contexto emergem os estudos sobre o imaginário, classificado como um sistema de imagens que dá sentido à realidade, participando efetivamente da sua existência.

Logo, o real é ao mesmo tempo concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real. Portanto, o imaginário enquanto representação revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e discurso (PESAVENTO, 1995, p. 16).

Retomando Bachelard para afirmar que a imaginação é percebida como um dinamismo organizador que se converte em fator de homogeneização da representação, a autora entende que dar à imaginação uma função criadora implica atribuir-lhe uma capacidade inventiva para criar a própria realidade, da qual o imaginário faz parte. Por isso, afirma que “[...] se o imaginário é o cerne da propriedade realmente humana – a capacidade de representar a si própria, a sua vida e o mundo – ele é, por excelência, o campo privilegiado da História” (PESAVENTO, 1995, p. 17), de forma que se torna preciso persegui-lo para desvendar segredos e significados ocultos.

Não será este o verdadeiro caminho da História? Desvendar um enredo, desmontar uma intriga, revelar o oculto, buscar a intenção? Fugindo a modelos, desprezando leis, opondo-se a ortodoxias metodológicas, o imaginário se abre como um novo campo de estudo [...] de uma História mais leve, distante das tabelas estatísticas, dos modelos políticos, das regras sociológicas, das cronologias. O que, porém, poderia ser mais objeto da História do que esta busca de sentido, este renovar incessante das tentativas de explicar alianças, enredos, desejos, intenções, do que este tecer e retercer da tessitura social? (PESAVENTO, 1995, p. 24 e 25).

No pensamento sobre História e imaginário, Durand vai além de Pesavento. Ele não vê apenas o imaginário como cerne da capacidade do homem de se representar, tornando-se assim de interesse do campo histórico, mas entende as grandes imagens e as grandes narrativas como estruturantes e orientadoras do processo histórico: “[...] é o mito que vivifica com a sua corrente a imaginação histórica (*historienne*) e estrutura as próprias concepções da história” (DURAND, 2012, p. 390). De fato, o autor identifica o mito como referencial necessário à compreensão histórica.

O mito vai ao encontro da história, atesta-a e legitima-a, tal como o Antigo Testamento e as suas “figuras” garantem a autenticidade histórica do Messias para um cristão. Sem as estruturas míticas, a inteligência histórica não é possível. Sem a expectativa messiânica – que é mítica – não há Jesus Cristo, sem o mito, a batalha de Philipps ou a de Waterloo não passariam de *faits divers* (DURAND, 1996, p. 87).

Ainda assim, Durand explica que o símbolo não se refere à História em si, ou puramente ao momento cronológico de algum fato ocorrido no meio social, mas sim àquilo que advém de suas significações. Ou seja, o símbolo e o mito estimulam a produção de sentido da perspectiva histórica.

Os Estudos do Imaginário, que utilizam a mitocrítica como procedimento metodológico, costumam se debruçar sobre obras da literatura para desenvolver suas pesquisas. Seguindo Bachelard, Durand e seus discípulos observam nas imagens primordiais do inconsciente e nas imagens simbólicas herdadas e vividas a fonte das fantásticas imagens que habitam narrativas míticas, lendas ancestrais e ficções literárias arcaicas ou contemporâneas. Tais textos são vistos como emanções vitais da pregnância simbólica destas figuras universais ricas em valor antropológico, que articulam e mimetizam a conduta humana ajudando o homem a entender sua experiência no mundo histórico.

Porém, nosso desafio nesta dissertação é utilizar as mesmas ferramentas forjadas por Durand para observar obras culturais audiovisuais – sendo nosso corpus composto por documentários políticos cujas narrativas são ilustradas por dados visuais, sonoros e textuais que registram um decisivo período histórico brasileiro. Com isso, buscamos revelar imagens, simbolismos, mitos, metáforas e constelações simbólicas que integram o imaginário da ditadura militar que movimenta os filmes selecionados.

## 4 IMAGENS, SIMBOLISMOS E MITOS: O IMAGINÁRIO DA DITADURA BRASILEIRA

Este trabalho de pesquisa se junta a outros estudos sobre as relações entre o cinema e o regime militar brasileiro ao observar as imagens participantes do imaginário acerca da ditadura. Buscamos revelar os teores simbólicos e o sentido mítico que são ativados pela carga documental dos audiovisuais. Para isso, reunimos seis documentários políticos realizados no século XXI e um filme lançado ainda durante o regime militar. Com pontos de vista diferentes sobre o mesmo período histórico, todos utilizam imagens técnicas de arquivo, documentos textuais, fragmentos sonoros e depoimentos colhidos em diversas épocas para compor suas narrativas.

Como visto, selecionamos filmes que formassem um grupo de obras complementares. Enquanto *Jango* (1984), de Silvio Tendler, percorre a trajetória política de João Goulart, *Dossiê Jango* (2013), de Paulo Henrique Fontenelle, recupera também a figura humana do ex-presidente, além de traçar ligações entre sua morte e as ações da Operação Condor na América do Sul. Propondo um retrospecto histórico, *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Tavares, apresenta registros oficiais que provam a influência dos Estados Unidos no golpe civil-militar e na manutenção da ditadura no Brasil em função do apoio dado às Forças Armadas nacionais. Por outro lado, *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO* (2014), Silvio Tendler, destaca os homens de farda que se voltaram contra o autoritarismo. Já se *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski, aborda as ligações de Henning Boilesen e do empresariado brasileiro com a repressão, em *Marighella* (2011) Isa Grispum Ferraz resgata os percursos impetuosos de seu tio revolucionário, Carlos Marighella.

A partir destes filmes, fizemos um resgate histórico dos momentos anteriores ao golpe civil-militar até a redemocratização do Brasil apoiados por uma arqueologia das imagens técnicas representativas de fatos políticos essenciais ao período – muitas delas reproduzidas nas páginas desta mitocrítica. Com isso, foi possível o mapeamento das imagens arquetípicas, dos simbolismos, das metáforas e dos traços míticos que emanam dos documentários. Entretanto, é importante ressaltar que a ampla documentação visual oferecida pelos filmes não foi a única nem a principal fonte de dados que ativou conteúdos simbólicos.

Ao contrário. A pesquisa histórica feita pelos filmes, a documentação textual e sonora<sup>20</sup> exibida, e as entrevistas com especialistas e com pessoas que atuaram ou testemunharam o processo político entre os anos de 1960 e 2013 foram igualmente essenciais para a revelação do imaginário relativo à ditadura militar brasileira. Atento ao trajeto antropológico, observamos a formação das imagens simbólicas na confluência entre as coerções contextuais e históricas, devidamente documentadas, e as pulsões universais do ser humano, aquelas que movem a todos e que transparecem em suas ações.

Apesar da diversidade narrativa e estética proposta pelo amplo espectro temático oferecido pelo período do regime militar brasileiro, os longas selecionados tendem a concentrar seus interesses fílmicos em certos eixos principais, bem marcados por momentos históricos significativos<sup>21</sup>. Esta prática fílmica orientou o processo de leitura simbólica e possibilitou a identificação de três importantes grupos de imagens técnicas que se relacionaram documentalmente e narrativamente de formas múltiplas. Um grupo reúne documentos imagéticos *recorrentes* nos filmes, outro agrega documentos *similares* a eles, enquanto um terceiro segmento compreende registros visuais considerados *únicos* entre os documentários do corpus. Os elementos *recorrentes* guardam em si o peso dos fatos que registram, e por isso são amplamente utilizados nos longas. Seu poder de documentação do passado histórico leva à edição e veiculação constante por parte dos filmes estudados, o que acaba por reforçar uma espécie de memória midiática sobre a ditadura, porém sem dar indícios sobre o imaginário subjacente a este material imagético. Em contrapartida, percebeu-se que imagens técnicas *similares* e *únicas*, por vezes, complementam o material *recorrente*, podendo mesmo enriquecer as constelações simbólicas que emanam dos filmes.

Ainda assim, devemos lembrar que as imagens simbólicas não são figuras nítidas, icônicas. Na verdade, são praticamente inapreensíveis, estando próximas de sentimentos, sensações, sentidos e sendo estimuladas mesmo por ações<sup>22</sup>. Seguindo o trajeto do sentido, as imagens simbólicas se formam e deformam no percurso entre as variações estabelecidas entre o que há dentro do sujeito (pulsões) e o que está fora dele (contexto). Por isso, entendemos as

---

<sup>20</sup> Os filmes apresentam um número considerável de áudios oriundos de programas de rádio brasileiros e de gravações oficiais consideradas *top secret* pelos governos dos norte-americanos John Kennedy (1961-1963) e de Lyndon Johnson (1963-1969).

<sup>21</sup> Sendo este um estudo em Comunicação, as leituras simbólicas foram realizadas utilizando os documentários como primeira fonte de informação, relativizando dados em processos comparativos entre os filmes e buscando na pesquisa já publicada o esclarecimento de dúvidas de ordem histórica, política, sociológica ou antropológica.

<sup>22</sup> Como afirma Ana Taís Martins Portanova Barros (2013, p. 26)., o verbo, tão importante nos Estados do Imaginário e nas sistematizações propostas por Durand, contém a energética simbólica da ação.

imagens como polissêmicas: guardam sentidos diversos que são apreendidos em maior ou menor grau conforme cada indivíduo.

Assim sendo, leituras simbólicas tendem a ser bastante pessoais e subjetivas, produto direto do devaneio poético sugerido por Bachelard. É por isso também que, diferentemente das imagens técnicas, as imagens simbólicas não podem ser impressas em papel ou em qualquer outra superfície, pois sabemos: elas são imateriais, estão dentro do sujeito, são vivenciadas por ele, são mais *sentido polissêmico* do que *forma definida*, embora possam ser compartilhadas em função da imaginação criadora do homem e da comunicação que conecta indivíduos. O desafio, então, é tentar traduzi-las em palavras, de forma que o leitor, de algum jeito, também as sinta.

#### 4.1 SIMBOLISMO DA TERRA, MITO DO PROGRESSO E DESLOCAMENTO DO CENTRO: O IMAGINÁRIO DO PRÉ-GOLPE

Na leitura simbólica que segue, o imaginário vai se revelando aos poucos. Passo a passo, a mitocrítica evidencia imagens, simbolismos e traços míticos integrantes de constelações e estruturas imaginárias. Os subtítulos abaixo pretendem organizar este conteúdo simbólico, colocando-o em perspectiva e propondo relações entre seus elementos.

##### 4.1.1 João Goulart e a herança getulista

Vistos 51 anos depois, os momentos anteriores ao golpe civil-militar que removeu João Belchior Marques Goulart da Presidência do Brasil, em 1964, solicitam um recuo ainda maior no percurso histórico, de modo que suas origens políticas e sociais possam ser observadas. Advogado, filho de fazendeiros gaúchos, Jango trilhou um percurso político ascendente, direcionado a questões sociais e trabalhistas. Com apoio de Getúlio Vargas, amigo de seu pai, obteve uma vaga na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul pelo

Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) em 1947. Em 1950, foi eleito para a Câmara dos Deputados com quase 40 mil votos. Após exercer o cargo de Secretário de Estado de Interior e Justiça, na gestão do governador Ernesto Dorneles, foi nomeado Ministro do Trabalho do governo Vargas em 1953. Enfrentando o lobby empresarial brasileiro, que barrava o reajuste do salário-mínimo desde o governo do presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Jango consegue aprovar junto a Getúlio um aumento de 100% para o mínimo. Porém, a forte reação negativa entre empresários e militares, que lançaram manifesto público de repúdio ao ato, forçou o desligamento do ministro em fevereiro de 1954. Presidente nacional do PTB, Jango tornou-se o principal nome trabalhista do país após o suicídio de Vargas em 24 de agosto de 1954.



Figura 1: Jango em cerimônias políticas com Getúlio Vargas e durante o velório do ex-presidente. Reprodução: *Jango* (1984).

#### 4.1.2 A renúncia de Jânio Quadros e a Campanha pela Legalidade

Em 1955, Jango foi eleito vice-presidente do Brasil na coligação PTB/PSD, obtendo mais votos que o presidente eleito, Juscelino Kubitschek. Naquela época, as votações para presidente e vice eram separadas. Na eleição de 1960, foi novamente eleito vice-presidente, concorrendo pela chapa de oposição ao candidato Jânio Quadros, do Partido Democrata Cristão (PDC) e apoiado pela União Democrática Nacional (UDN), que venceu o pleito. Jânio, no entanto, liderou um governo apático, que não completou os primeiros sete meses. Sua renúncia à Presidência se deu em um momento peculiar, quando Jango estava em viagem oficial à China. A cobertura midiática deste momento histórico gerou imagens técnicas *recorrentes* entre as narrativas documentais sobre o regime militar.

A renúncia de Jânio teve importantes consequências, e daremos atenção a elas em breve. Antes, é preciso lembrar que Jango seguiu o caminho do trabalhismo getulista como vice-presidente, tomando medidas de cunho social. Entretanto, seus direcionamentos políticos esquerdistas já mobilizavam parte da elite militar nacional desde seu mandato como ministro. Atentos à “luta ideológica” no Brasil, como afirma o ex-general do Exército Antonio Carlos Muricy em entrevista a *Jango* (1984), chefes militares observavam friamente o envolvimento do presidente com classes operárias, movimentos sindicais e ligas camponesas. Conforme Muricy, generais ligados à Escola Superior de Guerra e ao Estado Maior do Exército fizeram circular entre as Forças Armadas um manifesto alertando para o que o entrevistado chamou de “esquerdização” do Brasil.

Em um mundo ideologicamente polarizado pela Guerra Fria, no qual Estados Unidos e União Soviética ocupavam<sup>23</sup> posições diametralmente opostas, a identificação política era praticamente compulsória para qualquer autoridade ou nação. Em casos geopolíticos extremos, não ser capitalista significava necessariamente ser comunista, ou vice-versa. Portanto, medidas de caráter social, projetos político-administrativos de reestruturação nacional e uma agenda de política externa independente (TAVARES, 2014) mantiveram Jango no radar das Forças Armadas.

Dessa forma, a visita oficial do vice-presidente do Brasil à China, em agosto de 1961, chama muito a atenção por pelo menos dois motivos. Primeiramente, devido à

---

<sup>23</sup> De certa forma ainda ocupam em 2015, como indica a disputa entre Ucrânia e Rússia pela Crimeia, que afastou os dois países e colocou, novamente, os Estados Unidos e o Estado russo em lados opostos.

peculiaridade do fato, ou seja, a notória aproximação ao bloco comunista, que teve início com a visita de Jango à União Soviética no final de 1960. Naquele ano, ele tornou-se o primeiro dirigente latino-americano a ignorar a barreira ideológica imposta por Washington a Moscou. Após ser recebido por Alexei Kosygin e Leonid Brejnev, ambos integrantes do alto escalão soviético, Jango foi ao túmulo de Lênin e a Leningrado. Em Pequim, também manteve encontros com autoridades e fez pronunciamentos protocolares. As duas viagens de Jango apontam para o perfil inovador do político, disposto tanto a fortalecer as relações diplomáticas e comerciais com russos e chineses quanto a dar mais autonomia às relações externas do Brasil. Por outro lado, também direcionam a um sentido simbólico de incursão rumo ao desconhecido e ao mistério que ronda o *outro*, *este* que não sou *eu*, que não integra *minha* sociedade e que é potencialmente perigoso. Como lembra Eliade (2002), o inimigo tende a ser visto em sociedades arcaicas como assimilado às forças demoníacas, interessado apenas em lançar grupos estabelecidos em estados caóticos. Como simbolismos não desaparecem, embora sejam reformulados, não é de surpreender que certas manifestações públicas contra Jango, registradas pelos documentários, contaram com críticas ao modelo socialista do povo russo e cubano – o *outro* que não sou *eu*, o inimigo demoníaco.



Figura 2: Jango durante viagens à China e à Rússia. Reprodução: *Jango* (1984).

Porém, foi a renúncia de Jânio Quadros ao cargo de presidente do Brasil, anunciada em agosto de 1961 devido a pressão de “forças terríveis”, o fato que mais marcou a viagem de Jango à China. Neste momento, a elite militar descontente com o vice-presidente já articulava o bloqueio de seu retorno ao país e o impedimento de sua posse. Goulart, que tomou a rota mais longa de retorno ao Brasil, conectando Paris, Nova York, Buenos Aires, Montevidéo e Porto Alegre (*Jango*, 1984, 29:37<sup>24</sup>), dependeu da bem-sucedida Campanha da Legalidade, liderada pelo então governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, para assumir como presidente.

Com apoio do 3º Exército, da Região Sul, Brizola liderou uma resistência política armada desde a capital gaúcha, cuja reivindicação de posse do vice-presidente Jango se

<sup>24</sup> A numeração “29:37” refere-se à minutagem em que a informação é apresentada no filme em questão. A partir de agora, grafaremos neste modelo as referências a todos os dados fílmicos citados.

espalhou pelo Brasil via rádio. A União Nacional dos Estudantes (UNE) decretou greve nacional e deslocou sua sede para a cidade para participar ativamente do movimento. A pressão popular, mobilizada pela Legalidade, e a divisão interna nas Forças Armadas provocaram o recuo da junta militar que havia ocupado o governo federal após a renúncia de Jânio. Assim, o Congresso Nacional retomou o controle do processo político com uma solução de compromisso (Jango, 1984, 29:11), aprovando a emenda parlamentarista e possibilitando a posse de João Goulart.



Figura 3: Na Campanha da Legalidade, Brizola (acima) recebeu o apoio do 3º Exército e da sociedade para garantir a volta de Jango ao Brasil (abaixo). Reprodução: Jango (1984) e *O dia que...* (2012).

A Campanha pela Legalidade se coloca como um dos principais movimentos brasileiros de reação política, visto que evitou em 1961 a efetivação do golpe civil-militar que

viria a eclodir em abril de 1964. Assim, da Legalidade emana com nitidez o mito da resistência. Entendidos como narrativas explicadoras do mundo vinculadas à experiência do homem, mitos por vezes representam realidades em conflito "reforçando a legitimidade do poder ou questionando a dominação" (LIMA, 2010, p. 05). No mito da resistência articulado pela Legalidade, no qual constelam imagens de coletivismo, mobilização e simbolismos bélicos, um líder carismático isolado toma a direção contrária ao fluxo histórico imposto para garantir a manutenção do acordo constitucional representado pela efetivação da posse do vice-presidente. Concomitantemente, a resistência questionava a forma ilegal como o poder havia sido cooptado por militares em Brasília, atuando então pela manutenção do processo político. Como sabemos, mitos de resistência costumam reafirmar identidades simbólicas e culturais que são constantemente evocadas quando homens reagem a realidades conjunturais, atualizando novamente condutas míticas irrefreáveis legitimadoras ou questionadoras. O eterno retorno da resistência mítica viria a se confirmar anos mais tarde, em 1967, pelas ações da luta armada da dissidência política, visto que João Goulart opta pela não reação presidencial ao golpe civil-militar de 1º de abril de 1964, como veremos.

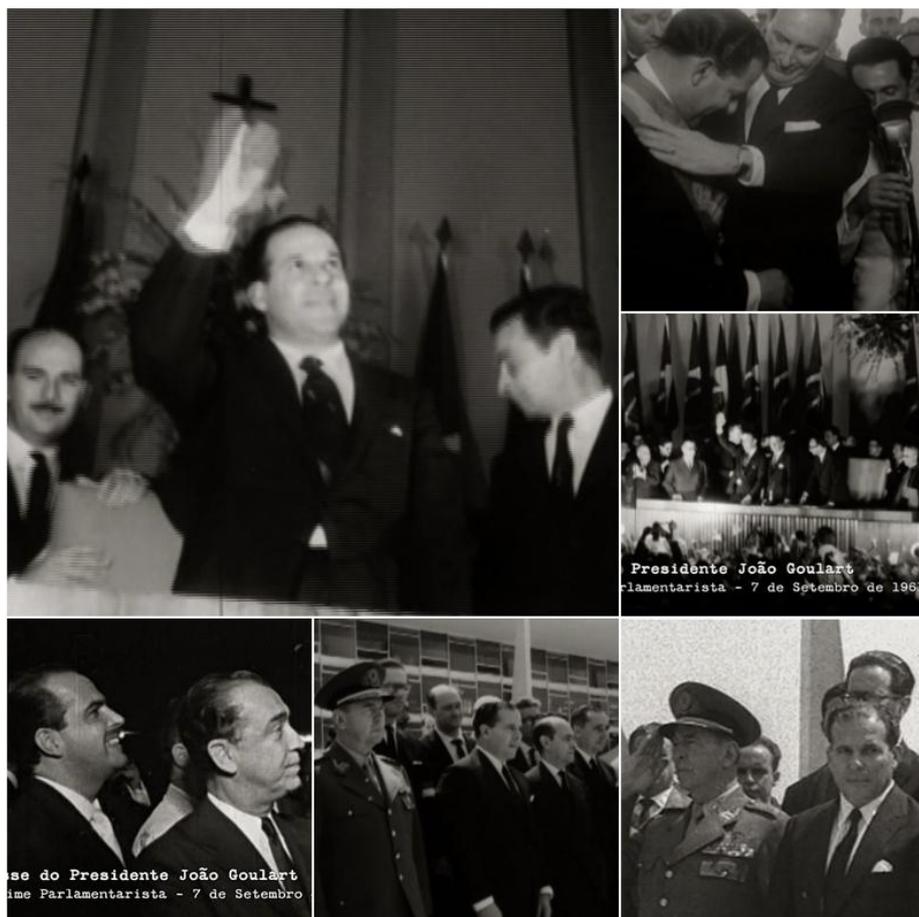


Figura 4: João Goulart durante a cerimônia de posse em Brasília em setembro de 1961. Reprodução: *O dia que...* (2012).

#### 4.1.3 Jango presidente e as reformas de base

De volta ao Brasil, Jango assume como presidente sob Regime Parlamentarista no dia 07 de setembro de 1961, com poderes atenuados, mas já anunciando que “seu governo pretendia marcar uma nova independência do Brasil” (*Jango*, 1984, 31:05). No discurso de posse, diz:

Sabem os partidos políticos, sabem os parlamentares, sabem todos que inclusive por temperamento inclino-me mais a unir do que dividir. Prefiro pacificar a acirrar ódios, prefiro harmonizar a estimular ressentimentos. Promoveremos a paz interna, paz com dignidade, paz que resulte da segurança das nossas instituições, da garantia dos direitos democráticos, do respeito permanente à vontade do povo e à inviolabilidade da soberania nacional (*Jango*, 1984).

O governo atendeu a demandas nacionalistas, cancelando o contrato da multinacional do minério Hanna Mining Corporation, assinando o estatuto rural e promovendo encontros de associações de trabalhadores agrícolas. Levando adiante seus projetos sociais, o presidente dedica-se às reformas de base na estrutura econômico-social do país, incluindo as reformas agrária, urbana e tributária. Para ilustrar o pacote político-administrativo de Jango, são *recorrentes* as fotografias e as imagens em movimento de pequenos agricultores ligados ao movimento agrário e de famílias trabalhando no campo. A carga imagética desperta a imaginação material teorizada por Bachelard, especialmente no que diz respeito aos simbolismos e imagens poéticas ligadas à terra<sup>25</sup> e aos devaneios da vontade que regem este elemento (BACHELARD, 2001).

A partir da imaginação material, Bachelard estuda a criação e deformação de imagens em função da transformação dos elementos cosmológicos gregos, ou seja, da matéria que compõe o mundo. Para o filósofo, as imagens poéticas surgem e se modificam como resultado da ação do homem sobre a matéria. A imaginação, portanto, é resultado da ação do homem sobre a matéria. Exigindo a ação do indivíduo, a matéria incentiva a imaginação, produzindo imagens e se configurando a partir delas. Ao exibir documentação visual sobre agricultores trabalhando na terra, os documentários estudados emitem imagens de ação e energia sobre o elemento duro, além de simbolismos do dinamismo agrário e do “vegetalismo terrestre” (BACHELARD, 2001, p. 53) que, estruturados em realidades, traduzem a pujança

---

<sup>25</sup> Os quatro elementos da cosmologia grega são terra, água, ar e fogo.

produtiva dos pequenos trabalhadores rurais<sup>26</sup>. As imagens técnicas *recorrentes* articulam, sobretudo, imagens de autodeterminação ao ecoar não apenas devaneios de vontade que objetivam a dominação da matéria (BACHELARD, 2001, p. 18), mas também os desejos pessoais, sociais e históricos de distribuição adequada do solo. Em última análise, a simbólica movimenta uma espécie de Éden mítico utópico, onde todos os homens e todas as mulheres poderiam comer todos os frutos de todas as árvores.

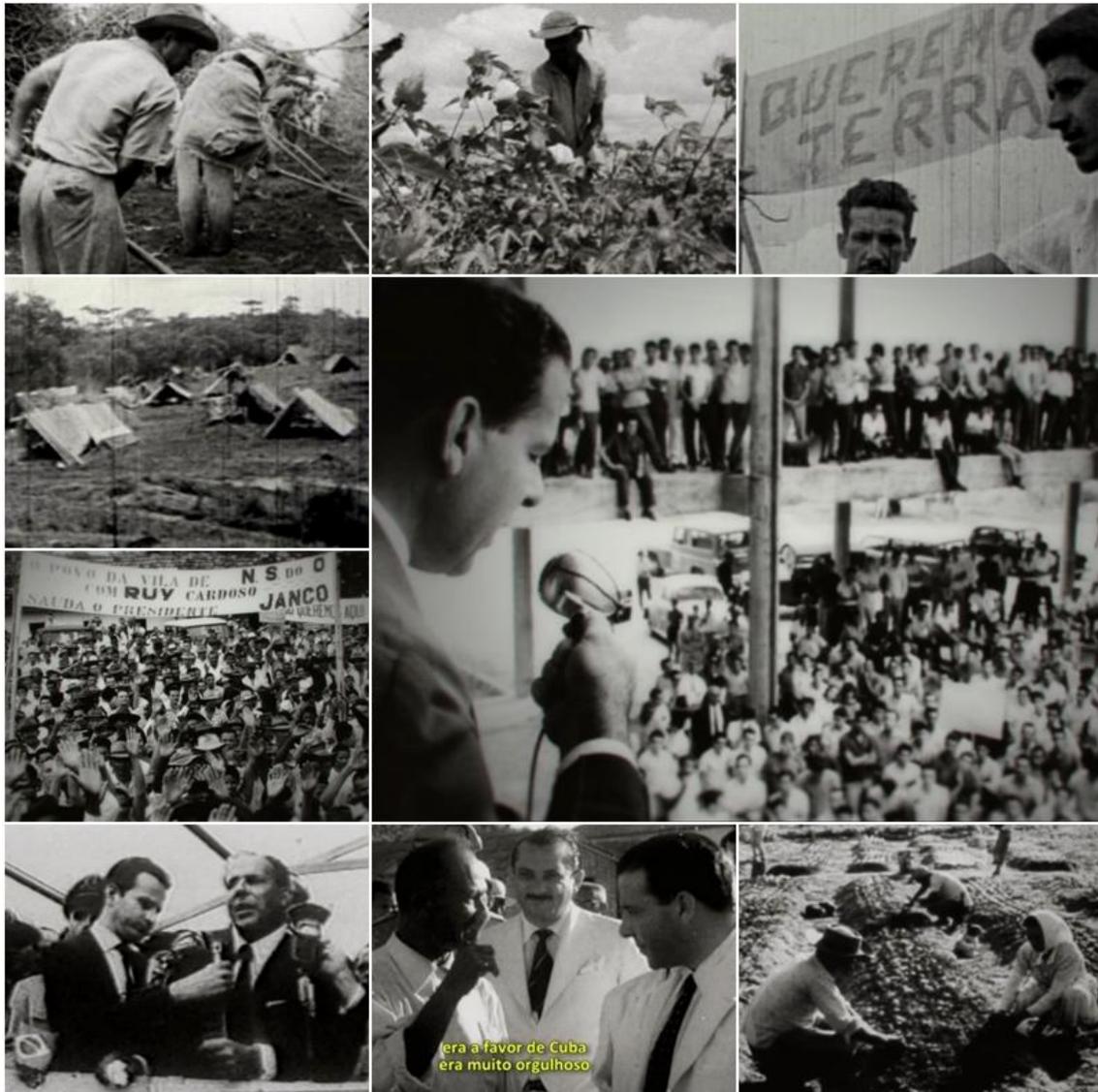


Figura 5: Jango em projetos agrícolas e em comícios sobre as reformas de base. Reprodução: *Jango* (1984), *O dia que...* (2012) e *Militares da Democracia* (2014).

As reformas de base foram um dos principais tópicos do famoso discurso de Jango no Comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Atuando novamente sob o regime

<sup>26</sup> Pequenos produtores são comprovadamente aqueles que fornecem mais alimentos aos consumidores urbanos, diferentemente do *agrobusiness*, destinado ao comércio exterior.

presidencialista, mas pressionado por uma base governista dividida, pela economia enfraquecida e por setores que exigiam a execução das reformas, como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e a UNE, Jango assina a desapropriação de terras improdutivas e regulamenta a lei de remessa de lucros. Depois disso, na sexta-feira, 13 de março de 1964, o presidente reúne cerca de 200 mil pessoas na capital fluminense para falar sobre seus planos de redução de desigualdades sociais, que incluíam temas como democratização do uso da terra, voto do analfabeto, regramento dos aluguéis e salário-mínimo. Para Raul Riff, então secretário de imprensa do governo federal entrevistado pelo filme *Jango*, Goulart teria confessado a ele que o comício era uma tentativa de acelerar o processo de reformas, projeto que o presidente sentia necessidade de realizar, mesmo que isso custasse seu cargo. O discurso do presidente estimula um imaginário repleto de imagens:

[...] trabalhadores do campo já poderão então ver concretizadas em várias partes a sua mais sentida e justa reivindicação. Aquela que lhe dará um pedaço de terra própria para ele trabalhar, um pedaço de terra para ele cultivar. Aí então, o trabalhador [...] irá trabalhar para ele, porque até aqui ele trabalha para o dono da terra que ele aluga (...). Hoje, com o alto testemunho da nação, com a solidariedade do povo reunido na praça, que só ao povo pertence, o governo, que é também o povo, e que também só ao povo pertence, reafirma seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. Não apenas pela reforma agrária, mas pela reforma tributária, pela reforma eleitoral ampla, pelo voto do analfabeto, pela elegibilidade de todos os brasileiros. Pela pureza da vida democrática, pela emancipação econômica, pela justiça social, e ao lado do povo pelo progresso do Brasil (*Jango*, 1984).

No trecho do discurso destacado pelo filme de Silvio Tendler, o presidente do Brasil insiste na soberania do povo em seu próprio solo, em sua praça, e na identificação desta população com o governo. Em seu compromisso político, evoca imagens de pertencimento, sentidos de enraizamento e devaneios da vontade ao se referir ao homem e à terra. O elemento, agora, emana imagens arquetípicas do feminino e sentidos de delicadeza, sendo a terra o elemento propício à germinação, à gênese, à origem, estimulando então imagens de enterramento, profundidade, semeadura e cuidado. Assim, em um movimento complementar propiciado pela dualidade simbólica, a terra volta a ativar imagens do trabalho sobre a matéria, bem como sentidos de solidez, fundamento, fundação e fortificação – do homem, da sociedade, da nação.

Na fala de Jango, porém, o sentido de empoderamento social não se estabelece apenas por meio das múltiplas imagens oferecidas pela terra e por sua distribuição. A semântica que envolve o simbolismo de poder, ativado pelas estruturas do mundo histórico como a economia, as finanças e o processo eleitoral, citados no discurso, constela imagens

simbólicas de soberania, independência, autonomia, capacitação, igualdade, paridade e compartilhamento. O mito do progresso encerra o discurso, trazendo aos planos das realidades imediatas um desejo de união entre o governo e o povo para o avanço socioeconômico, na direção “de um sentido único do tempo e da história” (DURAND, 2012, p. 345). Ao evocar o mito do progresso, a fala de Jango converge as imagens precedentes e as coloca em movimentos cíclicos que mantêm este ideal de progresso em andamento, e que proporcionam ao tempo, ao espaço, à história e ao homem valorizações positivas. O mito do progresso motiva então imagens e símbolos fundadores e mantenedores do esforço e da recompensa coletivos.



Figura 6: Comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1964. Reprodução: *Jango* (1984), *O dia que...* (2012) e *Militares da Democracia...* (2014).

#### 4.1.4 O deslocamento do simbolismo do centro

As tendências ideológicas de João Goulart, demonstradas durante seu percurso político como deputado e ministro, são representadas pelas imagens técnicas *recorrentes* das visitas à China e à Rússia, bem como por registros relativos a trabalhadores atuando no campo, nas indústrias, em assembleias e comícios. Com Jango, ideais políticos e sociais se moveram da periferia governamental e administrativa para o núcleo da Presidência da República, marcando o que poderia ser entendido como uma readequação ou um reposicionamento do simbolismo do centro (ELIADE, 2002) ativado pelo exercício de poder no Brasil. Neste tipo de simbolismo, comum a sociedades arcaicas e tradicionais, e ainda presente na contemporaneidade, o centro não é geométrico ou geográfico, mas simbólico, dotado de uma capacidade de convergência que coloca em relação os três níveis cósmicos: Terra, Céu e Mundo Inferior. Na verdade, a definição ou a projeção deste centro "equivale à Criação do Mundo" (ELIADE, 1992 b, p.17), tamanha sua importância. No simbolismo do centro, o "centro do mundo" (ELIADE, 2002) é um local divino por excelência, onde o cosmo se centraliza e o sagrado se manifesta de maneira total – quer sob a forma de hierofanias<sup>27</sup> quer sob a forma mais evoluída das epifanias<sup>28</sup> diretas. Ou seja, simbolicamente, "centros do mundo" (que podem ser mesmo múltiplos) proporcionam revelações, impulsionam a transcendência por imagens de certo grupo social ou população, e atualizam constantemente os sentidos que estas imagens propõem, oferecendo então formas de entendimento e valorização de mundo. Um grande número de mitos, ritos, crenças e condutas que estruturam realidades derivam do simbolismo do centro.

Os simbolismos e os mitos, como vimos, são recorrentes e reconfiguráveis. Renovados, seguem espelhando e explicando o mundo apesar das contínuas degradações e reformulações das imagens. No simbolismo do centro articulado pelo incipiente capitalismo brasileiro e compartilhado pelas elites civis e militares, o "centro do mundo" é lócus de revelações que colocam em jogo símbolos financeiros e ritos monetários, atualizando o simbolismo de poder e imagens de concentração muito próprias. Potência e propriedade se atualizam então como mitos contemporâneos, símbolos quase sagrados, modelos a serem seguidos cuja origem está em um sistema de produção e consumo em série do qual o Brasil do século XX não poderia escapar. São estas as elites brasileiras que perdem a referência de seu

---

<sup>27</sup> Manifestação reveladora do sagrado.

<sup>28</sup> Manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade.

próprio centro simbólico<sup>29</sup> quando Jango desloca o simbolismo do centro nacional de um extremo de imagens e esquemas verbais de individualismo e de concentração para um lado oposto, onde encontram-se os campos mais à esquerda do imaginário político, nos quais as imagens de coletividade e distribuição são muito pregnantes. No “centro do mundo” nacional proposto por Jango, a transcendência (ou mesmo a transfiguração das imagens em pensamento e ação) não se dá pelos símbolos mais corriqueiros do capitalismo exclusivista que favorece poucos em detrimento de muitos, mas por constelações estimuladas por imagens múltiplas de riqueza coletiva, de produção comunitária, de convívio, equiparação e compartilhamento.

Nestes simbolismos do centro antagônicos, que seguem a *coincidentia oppositorum* (WUNENBURGER, 2012, p. 51 e 52), os anseios e os desejos de governistas e militares não dialogam. O acúmulo de bens e riquezas não concorda com a distribuição dos mesmos, evidenciando algumas das principais raízes que levam ao golpe. Há um conflito simbólico entre os grupos que rondam o poder no Brasil no início dos anos 1960 que, em termos estruturais da realidade, se traduz em conspiração política pela tomada deste poder. Um cenário político delicado envolvendo novamente João Goulart e a alta cúpula das Forças Armadas, que se fez nítido na renúncia de Jânio Quadros, em 1961, quando os ministros Odílio Denys (Exército), Gabriel Grün Moss (Aeronáutica) e Sílvio Heck (Marinha) tentaram impedir sua posse, estava se configurando novamente. Agora, porém, os militares planejavam impedir a continuidade do governo Jango.

Conforme o ex-general do Exército Antonio Carlos Muricy, os militares brasileiros já estavam dispostos a revidar duramente a “subversão levada pelo governo” (*Jango*, 1984, 01:02:22) à época das medidas sociais adotadas por Jango e do subsequente comício da Central do Brasil, que vieram a confirmar a transição do simbolismo do centro no seio da Presidência. De acordo com o entrevistado, havia mesmo um grupo de oficiais que pretendia impedir a realização do comício do presidente da maneira mais violenta possível. Porém, o comando determinou que ninguém interviesse. Conforme Muricy, os generais sabiam que a revolta dentro do Exército contra “um governo que estava querendo desestabilizar a democracia no Brasil” (*Jango*, 1984, 01:04:04) seria ainda maior após a fala do presidente no Rio de Janeiro – algo que de fato ocorreu.

---

<sup>29</sup> Eliade explica que “nosso mundo”, o qual para nós – qualquer um de nós – seria o “verdadeiro mundo”, situa-se sempre no centro, “(...)”, pois é aí que há rotura de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas” (ELIADE, 1992 b, p. 27). O autor conclui que o “centro do mundo” para os grupos sociais que o simbolizam assemelha-se a um cosmo perfeito.

Aos poucos, a cúpula das Forças Armadas se movimentava em oposição a Jango como o apoio do governo norte-americano. A influência externa, ideológica e financeira, também se estendeu a políticos e civis, que se mobilizaram contra o governo federal.

## 4.2 DO MITO DO INFILTRADO AO MITO DO GOLPE DE ESTADO POSITIVO: A TOMADA DE PODER PELOS MILITARES

Durante os anos 1960, a presença dos Estados Unidos em território nacional se torna mais nítida, orientando a ação de grupos militares, políticos e civis.

### 4.2.1 O Brasil sob vigilância norte-americana

Cerca de dois anos antes do golpe no Brasil, quando o ápice da oposição a João Goulart ainda estava por vir, e em um momento em que os Estados Unidos já estavam acompanhando as movimentações abaixo do Equador, Jango fez uma visita oficial aos Estados Unidos. Kennedy o recebeu em abril de 1962 na base militar de Offutt, em Nebraska, por sugestão do então embaixador norte-americano em Brasília, Lincoln Gordon, para quem Goulart era uma ameaça comunista e um perigo crescente (*O dia que...*, 2012, 14:13). O objetivo era aproximar um líder sul-americano que tendia ao não alinhamento aos EUA, mantendo por perto este possível inimigo.

Jango buscava a renegociação da dívida externa, enquanto Kennedy, descontente com a nacionalização de companhias norte-americanas e com o programa nacional de reformas, queria definir as regras políticas no Brasil (*Jango*, 1984, 39:30). Uma semana antes do encontro, Brizola havia expropriado bens da American and Foreign Power Company e da Companhia Telefônica Nacional, ramo brasileiro da ITT, medidas estas vistas como ameaças aos interesses norte-americanos no país. Na sede das Nações Unidas, Jango explicou a importância das nacionalizações, defendendo a justiça social, condenando as altas remessas de lucros feitas ao exterior e o pouco retorno ao Brasil.

Apesar de ter sido recebido com festa pelas ruas de Nova York e de se mostrar determinado durante a fala na ONU, imagens técnicas *recorrentes* que registram a estada de Jango em solo norte-americano representam o brasileiro desconfortável em situações protocolares, cujo gestual desperta imagens de introspecção. Se nas visitas à Rússia e à China João Goulart atuou de forma mais afirmativa junto aos líderes locais, cujos posicionamentos ideológicos pareciam mais próximos aos seus, nos Estados Unidos o presidente exala reticência e distância. Sabendo que o país do Norte acompanha as ações dos vizinhos do Sul, especialmente após a revolução comunista em Cuba, Jango desempenha seu papel de forma discreta na maior parte do tempo. Falando e sorrindo pouco, transita por instalações militares muito organizadas, observa inovações tecnológicas incomuns e testemunha a potência bélica dos anfitriões com certa apatia. Frente ao poderio do maior expoente do capitalismo global, Jango sofre um processo simbólico de gulliverização (DURAND, 2012). Ao lado do imponente Kennedy, em meio à grandeza das máquinas de guerra e à frieza do metal que as constitui, Jango perde estatura. Seguindo Durand, entendemos que a gulliverização<sup>30</sup> (ou miniaturização) não estaria próxima de uma pequenez involuntária, mas sim de uma redução simbólica da própria dimensão do sujeito, capaz de concentrar sua essência, despertando “imagens do íntimo” (DURAND, 2012, p. 257). Em sua viagem aos Estados Unidos, Jango assume um tom reservado, contido, guardando dentro de si ideias, ideais, desejos e planos que talvez não transitassem adequadamente em solo norte-americano, ainda mais durante a Guerra Fria. Assim, retraído em sua viagem ao “centro do mundo” capitalista (tanto simbólico quanto concreto), Jango movimenta uma constelação de imagens de introspecção, recolhimento, resguardo e contenção – tanto dele quando daquilo que, possivelmente, considerava muito especial: o plano de futuro de um novo Brasil.

---

<sup>30</sup> Termo elaborado por Gilbert Durand inspirado no povo de Lilliput, terra criada pelo romancista Jonathan Swift em *As Viagens de Gulliver*, publicado em 1726.



Figura 7: Jango em visita aos Estados Unidos. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).



Figura 8: Kennedy confere o poderio militar dos Estados Unidos. Reprodução: *O dia que...* (2012).

#### 4.2.2 A presença norte-americana e a conspiração política

De uma forma geral, os documentários que registram a passagem de João Goulart pelos Estados Unidos, como o de Tandler (1984) e o de Camilo Tavares (2012), destacam as estratégias de vigilância e ingerência do governo norte-americano no Brasil. Desde 1961, Lincoln Gordon acompanhava a trajetória pública de João Goulart e seu governo trabalhista. Tido como figura central no processo político que levou ao golpe civil-militar e à instauração da ditadura, Gordon é apontado por Carlos Fico, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro entrevistado por *O dia que...*, como um verdadeiro “[...] personagem da história

política brasileira, tamanha a importância que a embaixada passou a ter naquele momento tão conturbado” (2012, 06:46). Formado em Harvard, pesquisador do Brasil com conhecimento da língua portuguesa, Gordon foi escolhido pessoalmente por Kennedy para ocupar o cargo em 1961, quando já estudava no Rio de Janeiro. Conforme o historiador James Green, da Brown University, também entrevistado pelo filme, o embaixador tinha como objetivo promover uma campanha para evitar um governo de esquerda no Brasil. Ele deveria bloquear as ações de Jango.

Com facilidade, o embaixador passa a integrar os núcleos de poder em Brasília, marcando presença pessoal e institucional norte-americana junto à Presidência da República, e repassando informações essenciais à Kennedy<sup>31</sup>. Na capital federal, Gordon executava as estratégias definidas junto a Washington com apoio do ex-adido militar dos Estados Unidos no Brasil, general Vernon Walters. Ambos tinham contato próximo com a elite militar brasileira, incluindo o general Castelo Branco. Conforme *O dia que durou 21 anos*, os dois foram os principais articuladores estrangeiros do golpe civil-militar, atuando para ampliar o clima interno de oposição ao Chefe do Executivo brasileiro.

O professor Fico afirma que Gordon “[...] conseguiu convencer o Departamento de Estado norte-americano de que João Goulart iria implantar no Brasil uma república sindicalista, e que depois perderia o controle para os comunistas” (*O dia que...*, 2012, 08:22). Em um telegrama de Gordon ao Departamento de Estado, o embaixador diz: “[...] minha conclusão pessoal é que as recentes ações de Goulart e Brizola pela reforma agrária levarão o Brasil a um governo comunista similar ao de Fidel Castro em Cuba” (*O dia que...*, 2012, 08:40). Para o historiador Peter Kornbluh, “[...] os Estados Unidos queriam apresentar Goulart como um presidente de extrema esquerda”, então a distribuição de terras “era mais um pretexto para apoiar este argumento” (*O dia que...*, 2012, 09:14).

---

<sup>31</sup> Por telegramas, cartas, ligações telefônicas e em reuniões presenciais, cujos registros Flávio e Camilo Tavares tiveram acesso, nos Estados Unidos, durante a produção de *O dia que durou 21 anos*.



Figura 9: Na Casa Branca, conforme diálogo gravado em áudio e reproduzido em *O dia que durou 21 anos*, Kennedy e Gordon decidem agir contra Jango. Reprodução: *O dia que...* (2012).

De forma a criar um clima político-social de oposição a João Goulart, os Estados Unidos passaram a atuar fortemente no Brasil. Liderando a Aliança para o Progresso, o governo de Kennedy queria “[...] dar um enfoque americano sobre a América Latina em geral”, admitiu Robert Bentley, ex-assistente de Gordon (*O dia que...*, 2012, 15:33-16:20). Com um orçamento de US\$ 2 milhões, o programa atuava em educação, agricultura, infraestrutura e finanças. O professor Fico explica que os Estados Unidos não admitiriam em hipótese alguma “[...] outra Cuba [...] um outro governo na América Latina de viés comunista ou socialista [...] mesmo que tivessem que perpetrar quaisquer violências” (*O dia que...*, 2012, 16:23).

Outras articulações norte-americanas em solo brasileiro se davam pelas atividades do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes), cujos filmes de propaganda política eram projetados em empresas, em sessões de cinema e em praças de cidades do interior do Brasil. Com eles, o Ipes anunciava “as crises, o descalabro administrativo e a desordem” (*O dia que...*, 2012, 17:20). Já o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), também ligado aos EUA, difundia propaganda na mídia impressa, plantava notícias falsas e ampliava a sensação de ameaça comunista. Além disso, arregimentava políticos pagando propina. As denúncias de financiamento ilegal de candidatos a cargos de deputado e governador gerou uma CPI para investigar o Ibad em maio de 1962. Posteriormente, a capa do jornal *Última Hora* de 13 de novembro de 1971 informou que o Ibad havia repassado verbas a 250 deputados federais, 08 governadores e 600 deputados estaduais para fazerem frente a Jango nas eleições de 1962.

Em seu objetivo de desestabilização do governo federal, o governo dos EUA reforçou contatos com os governadores do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, e de São Paulo, Ademar Pereira de Barros. Ao mesmo tempo, Vernon Walters organizava a conspiração entre os militares brasileiros, observando entre eles quais seriam os mais fiéis ao apoio norte-americano. O general Humberto de Alencar Castelo Branco saiu na frente.



Figura 10: Enquanto Gordon frequentava a cúpula do governo brasileiro (no alto), Kennedy mantinha contato com os governadores de São Paulo, Ademar de Barros (centro, à direita), e do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda (abaixo, à direita). Reprodução: *Jango* (1984).

Após morte de Kennedy, em novembro de 1963, Lyndon Johnson toma posse como presidente norte-americano seguindo a política externa que vinha sendo praticada até então. Na TV, anuncia que “[...] os EUA não podem, não devem e não irão permitir o estabelecimento de outro Estado comunista no Hemisfério Ocidental” (*O dia que...*, 2012, 27:10). Em conversas com Kennedy, Gordon solicita ações para ampliar o sentimento anticomunista nas Forças Armadas, no Congresso Nacional, na imprensa e entre a sociedade brasileira em geral (*O dia que...*, 2012, 23:40). Como resultado houve medidas diversas e demonstrações sociais como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, movimento que teve início em São Paulo em março de 1964, em resposta ao comício de Jango na Central do

Brasil, e que acabou reunindo um milhão de pessoas no Rio de Janeiro em abril do mesmo ano.

A determinação dos Estados Unidos em evitar a disseminação continental do comunismo a partir de Cuba transformou o país do Norte em um ser tentacular implacável no controle geopolítico. Em nome de interesses políticos e econômicos estratégicos, a presença norte-americana se espalhou entre diversos segmentos sociopolíticos no Brasil e em outros países sul-americanos, perfazendo justamente um projeto de dominação hemisférica de natureza econômica e ideológica antes que seus opositores fizessem o mesmo.

No caso brasileiro, os EUA obtiveram acesso aos mais altos postos da República, incluindo os órgãos Executivo, Legislativo e Militar, e executaram táticas de ordem social, cultural e religiosa – caso da vinda do padre Patrick Peyton, "[...] pároco de Hollywood preferido por nove entre dez estrelas de cinema" (*Jango*, 1984, 41:20) e um dos articuladores da Marcha da Família. Em um quadro de ampla inserção norte-americana no Brasil, a pressão financeira e econômica do capital externo, a propaganda ideológica estrangeira, o assédio cultural, os pequenos golpes midiáticos, o financiamento de políticos e as grandes trapagens eleitorais são práticas que acionam o simbolismo de poder. Nele, constelam imagens beligerantes de imperialismo, espionagem, intromissão e dominação. Na realidade existencial da cultura e da vida dos brasileiros, este simbolismo direciona sentidos e ações de estratégia, inteligência e contrainteligência fundamentados em desejos reais de obtenção de mercado e de zonas de influência.

#### 4.2.3 O mito do infiltrado

Em um sentido mais amplo, a abordagem norte-americana ao Brasil remete ao mito do infiltrado, elemento recorrente no imaginário da guerra que desperta ações concretas entre sociedades em conflito há milênios. O infiltrado é aquele sujeito de fora e que se passa por alguém de dentro, ou ainda o estrangeiro ou forasteiro dissimulador de suas reais intenções. Ao lançar mão do infiltrado, um dos lados da discórdia busca dominar o outro a partir de dentro, com discrição, reunindo informações sobre o inimigo, cooptando colaboradores em solo adversário, espalhando rumores, instaurando desavenças, preparando um clima de

pessimismo generalizado e de oposição às lideranças. Em *A arte da guerra*, tratado militar escrito por volta de VI a.C., Sun Tzu<sup>32</sup> explica:

Procura obter todas as informações sobre o inimigo. Informa-te exatamente de todas as suas relações, suas ligações e interesses recíprocos. Não poupes grandes somas de dinheiro. Não lamentes o dinheiro empregado seja no campo inimigo, para conseguir traidores ou obter conhecimentos exatos, seja para o pagamento dos teus soldados: quanto mais gastares, mais ganharás. É um dinheiro que renderá juros elevados. Mantém espiões por toda a parte. Informa-te de tudo, nada negligencies do que descobrires. Mas, tendo descoberto algo, sê extremamente discreto. (...) O grande segredo para vencer sempre consiste na arte de semear a divisão: nas cidades e nas aldeias, no exterior, entre inferiores e superiores, de morte, e de vida (TZU, 2006, p. 75 e 76).

Diz Tzu que a infiltração ideal em cidades inimigas tende a reverter-se em pessoas inteiramente devotadas muito rapidamente, e que é o infiltrado quem poderá sugerir aos mestres da guerra os meios a serem empregados para conquistarem seus mais temíveis inimigos. De fato, conforme registram os documentários estudados nesta pesquisa, após muitas ações estrangeiras em solo nacional a sociedade brasileira gradativamente deixa de apoiar Jango e as reformas de base. Na melhor das hipóteses, conclui Tzu, a infiltração pode mesmo resultar em cerco e dominação “sem dar o assalto, sem desferir nenhum golpe<sup>33</sup>, sem desembainhar a espada” (TZU, 2006, p. 77). Para Tzu, um espião ou agente bem infiltrado prepara o terreno para que a dominação possa se dar preferencialmente sem conflitos armados, pois os líderes locais já estarão cooptados. Conforme os filmes do corpus, este foi o resultado da infiltração norte-americana no Brasil: uma dominação indireta, sem confronto deflagrado, cujo golpe arquitetado pelos Estados Unidos em conjunto com militares locais se dá sem qualquer resistência por parte do governo de João Goulart. Ao que parece, o inimigo externo que conseguiu infiltrar-se não desembainhou a espada para concluir seu plano de dominação. Ainda assim, a população brasileira viria a sofrer com opressão, censura e violência a longo prazo após o golpe de 1964.

O mito do infiltrado coloca em movimento o simbolismo da intimidade<sup>34</sup>, marcado por arquétipos de interioridade e por imagens que dele decorrem (e que encontram expressão no mundo sensível) como o claustro, a casa, o palácio, a sede e a caserna. Esta carga simbólica é diretamente ativada pelos documentos visuais do filme *O dia que...*, rico em registros sobre o livre trânsito de Lincoln Gordon e de Vernon Walters entre o Palácio da

---

<sup>32</sup> O general, estrategista e filósofo chinês Sun Tzu teria servido o rei Hu Lu, da província de Wu, no período da história chinesa conhecido como Primavera e Outono (de 722 a 481 a.C). A época em que viveu e sua própria existência são ainda hoje geram debate entre historiadores.

<sup>33</sup> O termo *golpe* aqui guarda um sentido de luta, agressão física, e não golpe de Estado, por exemplo.

<sup>34</sup> Ver p. 51 desta dissertação.

República, as sedes federais e os quartéis gerais brasileiros (Figuras 10, 11, 12, 14) antes e depois do golpe que derrubou João Goulart. Os dois norte-americanos infiltrados colocaram em prática uma agenda externa não totalmente clara até então, estimulando sentidos de mistérios e segredos que são tão próprios à Estrutura Mística quanto o simbolismo da intimidade.



Figura 11: O ex-adido militar norte-americano Vernon Walters (ao centro com Richard Nixon), mantinha contato com a cúpula dissidente das Forças Armadas brasileiras. Reprodução: *Jango* (1984), *O dia que...* (2012) e *Militares da Democracia* (2014).



Figura 12: Após a realização da Marcha da Família com Deus pela Liberdade (no alto, ao centro e abaixo), Gordon solicita aos EUA o envio de uma frota naval de guerra em direção ao litoral brasileiro. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).

Os pensamentos militares de Tzu não são narrativas míticas em si, mas ecoam condutas humanas há muito praticadas, cujos processos e resultados socialmente assimilados e antropológicamente mitificados passaram a integrar o imaginário da guerra e a cultura dos homens. O conhecimento compartilhado pelo militar chinês reflete as ações estrangeiras no Brasil, que por sua vez movimentam o mito do infiltrado com perfeição, apontando não só a livre articulação do golpe, mas também certos direcionamentos à proposição de sentidos sobre realidades e processos históricos nacionais.

#### 4.2.4 O golpe civil-militar e a Operação *Brother Sam*

Como visto, a opinião pública manipulada se opõe a Jango e ao governo federal gradualmente seguindo uma agenda política que articulava interesses de elites nacionais e estrangeiras. O sentimento de repulsa chegou ao ápice com a Marcha da Família. Paralelamente, Gordon pede a vinda de uma frota naval norte-americana à costa brasileira, deixando de lado qualquer discricção sobre a ingerência externa no país, sinalizando com isso tanto “[...] uma ameaça a Goulart e seus aliados” quanto um apoio aos “militares conspiradores”, segundo o historiador Peter Kornbluh (*O dia que...*, 2012, 35:33).

Conforme *O dia que durou 21 anos*, o Departamento de Estado dos EUA determina o embarque imediato de petroleiros, porta-aviões, quatro navios torpedeiros, dois navios de escolta e 110 toneladas de munição com destino a Santos, São Paulo, no dia 31 de março de 1964. A chegada era prevista para 10 de abril. A Operação *Brother Sam* tinha como objetivo dar apoio bélico ao golpe civil-militar que já estava em andamento no Brasil sob comando de lideranças de São Paulo e Minas Gerais. Na madrugada do dia 1º de abril, as tropas do general Mourão Filho seguem do Estado mineiro em direção ao Rio de Janeiro. Nos Estados Unidos, Lyndon Johnson diz que “[...] os EUA estão dispostos a lutar pelo Brasil, a fim de livrar o país do controle comunista” (*O dia que...*, 2012, 40:00). Na chegada ao Rio, não houve resistência alguma. Jango não entrou em combate com Mourão. Os reais motivos são ainda hoje especulados, mas a fraqueza de seu esquema militar, como comenta Plínio de Arruda Sampaio (*O dia que...*, 2012, 42:00), deputado federal entre 1962 e 1964, poderia ser um deles. Jango deixa o Rio e vai à Brasília, depois, segue para Porto Alegre e, posteriormente, chega à Montevideó com integrantes do governo federal. Sem resistência presidencial, a frota norte-americana que se dirigia a Santos retorna aos seus postos, desarticulando a Operação *Brother Sam*. Em sua comunicação direta com Washington, Gordon informa que “[...] a eliminação de Goulart representa uma grande vitória ao mundo livre”, afirmando também que o povo comemora nas ruas e que “[...] comunistas e elementos de esquerda estão sendo presos sob a Lei de Segurança Nacional” (*O dia que...*, 2012, 44:50).

Com a Presidência da República declarada vaga pelo então presidente do Congresso Nacional, Auro de Moura Andrade<sup>35</sup>, enquanto Jango ainda encontrava-se no Brasil, uma

---

<sup>35</sup> Entrevistado pelo documentário de Silvio Tendler o então consultor-geral da República do governo Jango, Waldir Pires, considera Auro o grande responsável pelo golpe, “o homem que traiu a nação, traiu o povo brasileiro, traiu as instituições deste país” (*Militares da Democracia...*, 2014, 16:54).

junta militar composta pelo tenente-brigadeiro Francisco de Assis Correia de Melo, pelo general Artur da Costa e Silva e pelo almirante Augusto Rademaker declara Ranieri Mazzili presidente interino do Brasil. Em seguida, os militares instauram o Ato Institucional nº 1 (AI-1) no dia 09 de abril de 1964<sup>36</sup>. Com o AI-1, que desestabilizou o cenário político nacional e consolidou o golpe, a junta militar, "[...] sem as limitações previstas na Constituição", convoca eleições indiretas, suspende direitos políticos de adversários por dez anos, cassa mandatos legislativos federais, estaduais e municipais, e afasta do serviço público todos os que representassem alguma ameaça ao "interesse da paz e da honra nacional". A capa de uma edição do jornal *O Estado de S. Paulo* da época<sup>37</sup> indica que, com o AI-1, o governo suspendeu os direitos políticos de 300 pessoas.

No dia 11 de abril de 1964, o Congresso Nacional realiza eleições presidenciais indiretas, das quais o general Castelo Branco sai vitorioso. De imediato, os Estados Unidos reconhecem o novo governo brasileiro. Posteriormente, Gordon assumiria na TV que aconselhou ao presidente Johnson um reconhecimento rápido do novo governo. No discurso de posse, Castelo Branco diz que não compactuará com uma “direita reacionária” para combater “os malefícios da extrema esquerda” durante seu mandato, ignorando as medidas anunciadas por ele mesmo no AI-1. E foram somente palavras mesmo. O presidente deu início a um período de intolerância civil que assumiria proporções dramáticas nos anos seguintes. Ao governar o Brasil, o general mantém muito próximo de si seu amigo Vernon Walters, representante da embaixada norte-americana, e obtém aprovação de suas medidas por parte do presidente Lyndon Johnson, como comprovam gravações oficiais do governo norte-americano apresentadas por *O dia que durou 21 anos*. Ainda em meados de abril, um telegrama de Gordon para Washington informa sobre a “Operação Limpeza” que, segundo a imprensa do Rio de Janeiro citada pelo filme, teria resultado em três mil prisões sob acusação de atividade subversiva – reflexo do AI-1.

---

<sup>36</sup> O Ato Institucional nº 1, publicado em 9 de abril de 1964, encontra-se no site do Palácio do Planalto, neste link [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm)

<sup>37</sup> A data desta edição é incerta devido à má qualidade da cópia da capa do jornal apresentada aos 52 minutos e 14 segundos do filme *O dia que durou 21 anos*.

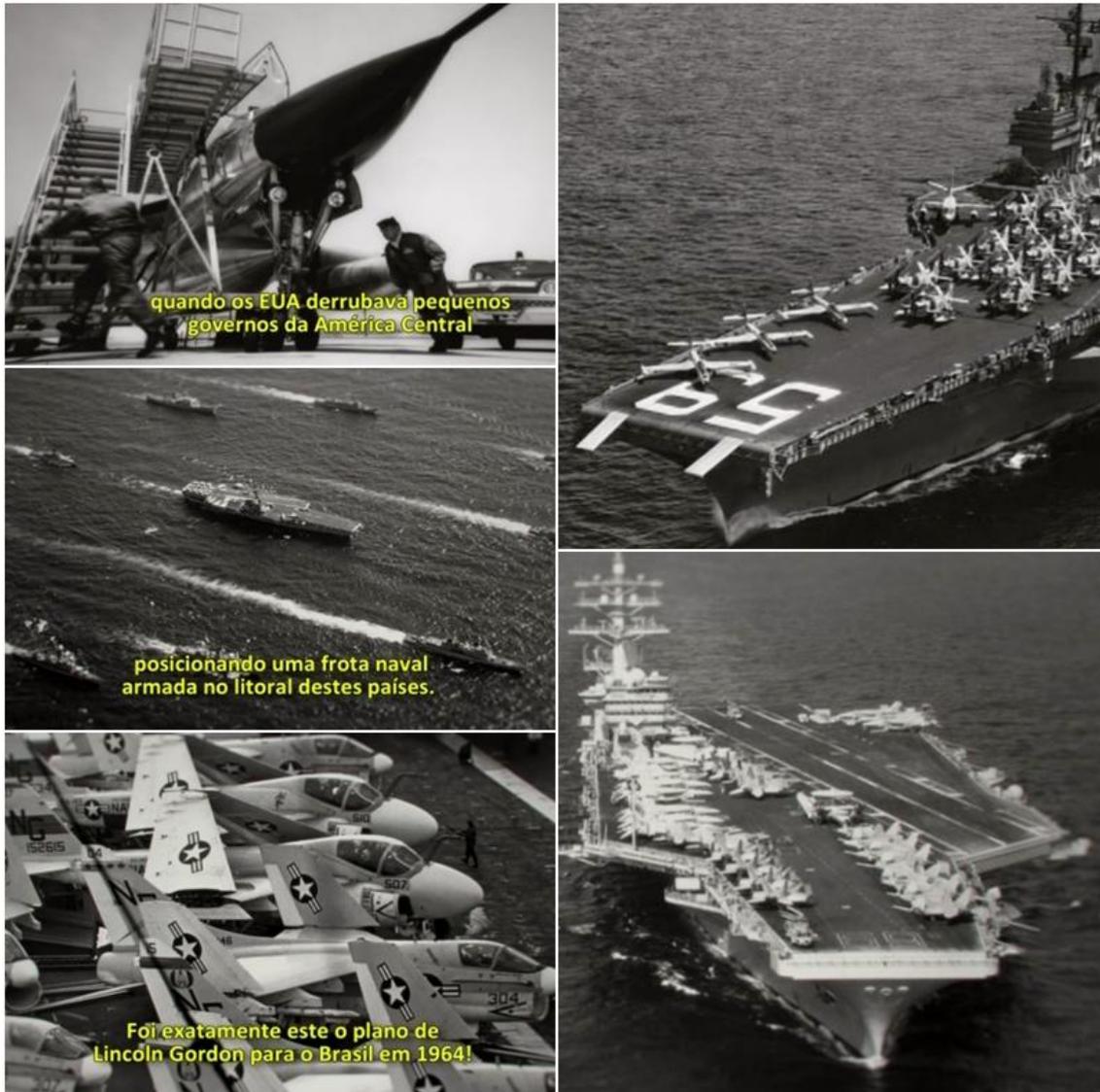


Figura 13: Fotografias do poderio bélico norte-americano ilustram as passagens sobre a Operação *Brother Sam*. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).



Figura 14: A cúpula militar brasileira, representada por Costa e Silva (acima, à esquerda) e por Castelo Branco (acima, ao centro e abaixo) mantinha relações com Lincoln Gordon (ao centro) e com Vernon Walters (abaixo, à direita). Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).



Figura 15: Logo após o golpe, o Exército e as polícias passaram a reprimir mobilizações sociais e atividades políticas. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).

#### 4.2.5 O simbolismo da arma e o simbolismo diairético

Nos filmes estudados, tanto a extensa documentação visual sobre o aparato bélico mobilizado pelos Estados Unidos em apoio ao generalato brasileiro quanto as movimentações dos militares golpistas entre Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro evocam inevitavelmente o simbolismo da arma e estimulam imagens que constelam diaireticamente, como a imagem da separação, a do conflito e da guerra, muito embora guerra alguma tenha sido declarada no Brasil. As fotografias dos soldados brasileiros em ação nas grandes cidades

(Figuras 15, 16, 18, 19, 20) e também aquelas sobre o avanço da frota naval norte-americana (Figura 13) em direção a Santos atualizam a imagem primordial da arma que defende e que, principalmente, ataca, reforçando sentidos de invasão e intervenção externa previamente emitidos pelo mito do infiltrado. De fato, a Operação *Brother Sam*, mesmo não tendo sido levada a cabo, encerra na dimensão da realidade existencial a própria afirmação do infiltrado.



Figura 16: Baioneta utilizada pelos soldados do Exército. Reprodução: *O dia que...* (2012).

Entre as tropas brasileiras representadas pelos filmes neste momento posterior ao golpe, a baioneta (Figura 16) surge como arma recorrente. Formada por uma faca ou punhal que se encaixa ao extremo do cano de um fuzil ou espingarda, a baioneta é utilizada por soldados de infantaria com dupla função: para fazer disparos e para combates corpo a corpo, como se fosse uma lança ou mesmo uma espada. Arma de fogo e arma cortante simultaneamente, o cano metálico de onde saem a bala e a lâmina afiada, pontiaguda e perfurante é levantado contra a população a quem deveria proteger, provocando a separação cortante entre o que é a unidade militar e o que seria a insurgência social. Na baioneta, vemos a expressão do arquétipo da espada “para o qual parece orientar-se a significação profunda de todas as armas” (DURAND, 2012, p. 165).

Ao lado das baionetas, dos cães com bocas dentadas (Figura 15) próprias ao despedaçamento (DURAND, 2012, p. 85) e dos contundentes cassetetes (Figura 15), resquício de armamentos medievais como clava e massa, poderosos tanques de guerra (Figura 15)

transitam impassíveis pelas ruas brasileiras, impondo-se inexoravelmente ao cidadão. Praticamente insuperáveis, anunciando a inevitável evolução tecnológica da arma ancestral ao ponto de máquina de guerra por excelência, os tanques brasileiros dialogam com a esquadra bélica norte-americana direcionada à costa nacional. A imagem arquetípica da arma e suas expressões no mundo concreto, ou seja, os armamentos brasileiro e estrangeiro, tanto revelam um poderio articulado quanto evidenciam uma sintonia de intenções geopolíticas e econômicas cujas imagens e símbolos transcendem em centros de mundo muito próximos.

Se armamentos reais remetem ao simbolismo da arma, este desperta uma constelação de imagens diairéticas “[...] de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso” (DURAND, 2012, p. 179). Na visão militar brasileira sessentista, essa luz simbólica é diametralmente oposta à obscura ameaça comunista que estaria rondando o Brasil. Não à toa, o Ipes anunciava em seus filmes de propaganda política que o país poderia “ser arrastado a uma crise inconciliável” e conclamava a união dos democratas nacionais “para que não sejamos vítimas do totalitarismo” (*Jango*, 1984, 44:35). Paralelamente, Lyndon Johnson afirmava que os Estados Unidos não permitiriam outro Estado comunista no Ocidente (*O dia que...*, 2012, 27:10), enquanto Castelo Branco surpreendia anunciando que não aceitaria “uma direita reacionária” para combater os males do que chamou de “extrema esquerda” – muito embora o AI-1 tenha estabelecido uma série de restrições democráticas antes mesmo de sua posse. Assim, após uma série de estratégias internas com apoio externo, foi pelo peso das armas e do monopólio da violência que as Forças Armadas brasileiras deram o golpe de Estado e instauraram a ditadura.

#### 4.2.6 O mito do golpe de Estado positivo

Apesar do discurso supostamente democrático de Castelo Branco ao assumir o cargo de presidente, o regime militar mostrou seu perfil reacionário rapidamente. A repressão social teve início logo após a derrubada de Jango. Portanto, o golpe civil-militar brasileiro movimentou o mito do golpe de Estado positivo, porém às avessas. Nele, a imagem arquetípica de poder, que emite imagens simbólicas de potência, força e dominação, bem como sentidos de estratégia, ação e eficácia, estabelece também narrativas sobre a disputa e o sequestro deste mesmo poder no mundo histórico. No golpe de Estado positivo, um governo estabelecido

passa a ser questionado por um grupo, que acaba raptando o poder alegando a necessidade de afastar governantes autoritários ou corruptos. Após o golpe, o grupo devolveria a democracia ao povo. Um famoso golpe de Estado positivo é a Revolução dos Cravos, em Portugal, pela qual uma revolta de oficiais do Exército derrubou o ditador António de Oliveira Salazar em abril de 1974, levando o país a uma transição para a democracia.

No Brasil, no entanto, o golpe de Estado não apresentou seu lado positivo. Se em seu discurso Castelo Branco disse que evitaria a ação da “direita reacionária” contra a “extrema esquerda”, ignorando solenemente as medidas adotadas no AI-1 assinado por ele mesmo dias antes, estabelecendo então um governo hostil à democracia, posteriormente o general evitou devolver o poder ao povo. Repassou-o a Artur da Costa e Silva em 15 de março de 1967, após eleição indireta no Congresso Nacional. Portanto, o golpe no Brasil se deu não para libertar o povo e a nação de um governo supostamente autoritário ou corrupto, reconduzindo-os à democracia, mas sim para controlar rigidamente o país e sua população segundo uma agenda político-econômica desvinculada dos benefícios sociais de um Estado livre. Em 1964, o objetivo não era entregar o processo político à população, mas cerceá-la deste privilégio.

#### 4.3 O OVO DA SERPENTE, O ARQUÉTIPO DO HERÓI E O SIMBOLISMO CATAMÓRFICO: 21 ANOS DE CHUMBO

Com os Atos Institucionais, a ditadura enrijece a ação militar e policial, e reduz as liberdades políticas e civis. A tortura torna-se política de Estado, mas nem todos os militares apoiam o regime.

##### 4.3.1 Do ovo mítico ao ovo da serpente

O Ato Institucional nº 1 inaugurou a ditadura brasileira dando o tom tenebroso do que se passaria nos próximos 21 anos, período em que direitos foram suspensos e agressões públicas, perseguições, tortura e morte foram impostos à sociedade em nome da segurança nacional.

Com o Ato Institucional nº 2 (AI-2)<sup>38</sup>, publicado em outubro de 1965, quando Castelo Branco ainda comandava a Presidência, o regime militar adotou novas medidas de controle político, incluindo o cancelamento da eleição presidencial de 1965 e a prorrogação do mandato do general, bem como a fixação da eleição indireta. Houve ainda a extinção de partidos e a instituição do sistema bipartidário, no qual a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) representava o governo e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) reunia uma oposição enfraquecida. Com isso, forjava-se uma aparente democracia no Brasil, quando na verdade o regime ditatorial praticamente encerrava a representação política no país. Além disso, o AI-2 ampliou os poderes do presidente, liberando-o a decretar 180 dias de estado de sítio sem a aprovação prévia do Congresso Nacional. Finalmente, foi autorizada a intervenção nos cenários políticos estaduais e permitida a emissão de decretos relacionados à segurança nacional. Ao todo, 33 artigos foram editados.



Figura 17: O Ato Institucional nº 1, a lista de políticos cassados e as posses de Castelo Branco e de Costa e Silva. Reprodução: *O dia que...* (2012).

<sup>38</sup> O Ato Institucional nº 2, publicado em 27 de outubro de 1965, encontra-se no site do Palácio do Planalto: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm)

O enrijecimento da ditadura era notório não apenas em função dos Atos Institucionais e da ação militar e policial nas ruas, mas também estava nítido nas falas de oficiais como o general Carlos Guedes, que afirma: "Nós devemos amar a Deus, e se não amarmos a Deus nós devemos temer a Deus, de modo que aqueles que não amam a revolução ou a situação que foi imposta pelo menos devem temê-la, porque nós saberemos, se necessário, impô-la" (*Dossiê Jango*, 2013, 04:43, e *O dia que...*, 2012, 57:24). A entrevista de Guedes a um canal de TV revela as nefastas ligações entre política, militarismo e religião, que já eram claras desde a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e que, em sua maioria, apelam à mistura de dogmas com condutas baseadas na exploração da ignorância e na disseminação de ameaças e do medo.

A censura foi outra marca conhecida da ditadura, cerceando a imprensa e a produção artística. Para impedir o direito de livre expressão dos jornalistas, a Lei de Imprensa, criada em 1967, previa multas pesadas, fechamento de veículos e prisão para os profissionais que burlassem as regras<sup>39</sup>. Além disso, os militares criaram o Conselho Superior de Censura, que fiscalizava e enviava ao Tribunal da Censura os jornalistas e os meios de comunicação dissidentes.

Para o historiador Carlos Fico, este era o início de um período crítico no Brasil. "Os governos militares podem ser lidos como a história da tomada do poder pelo que chamamos de Linha Dura" (*O dia que...*, 2012, 58:38). Seus reflexos se tornaram claros quando Costa e Silva baixou o fulminante Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968<sup>40</sup>. Com ele, foi decretado o recesso do Congresso Nacional. Assim, o Executivo ficou autorizado a legislar em todas as matérias. Além disso, foi declarada a suspensão dos direitos políticos (incluindo a proibição de atividades ou manifestações neste sentido) e da garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional e a ordem econômica e social.

---

<sup>39</sup> A Lei de Imprensa foi revogada pelo Supremo Tribunal Federal em 2009.

<sup>40</sup> O Ato Institucional nº 5, publicado em 13 de dezembro de 1968, encontra-se no site do Palácio do Planalto: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm)

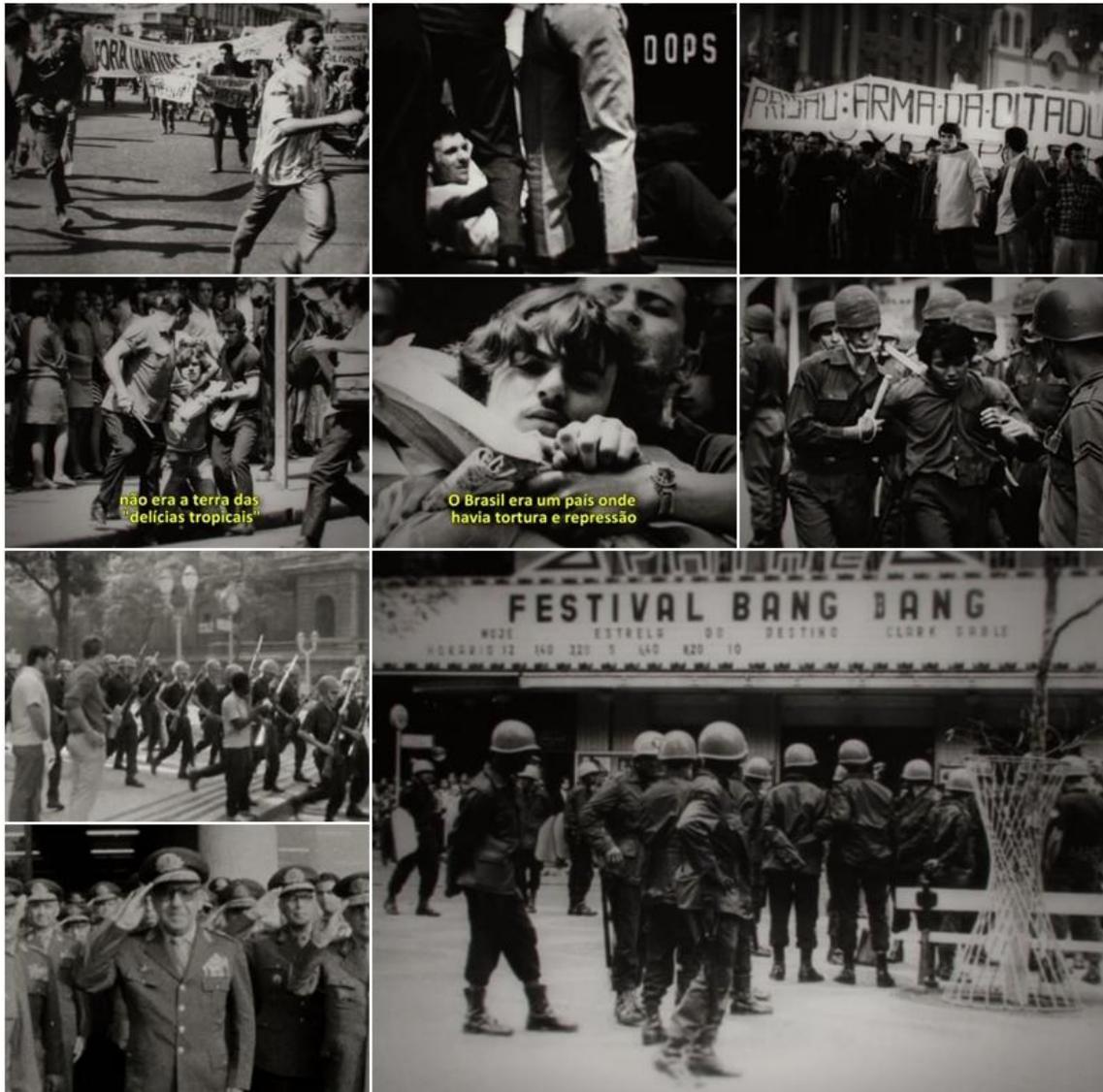


Figura 18: Protestos e repressão nas ruas brasileiras. Reprodução: *Jango* (1984), *O dia que...* (2012) e *Militares da Democracia* (2014).



Figura 19: Policial persegue manifestante que se esconde atrás de cinegrafista durante protesto. Local e data não identificados. Reprodução: *O dia que...* (2012).



**Figura 20: Repressão social. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).**

O Ato nº 5 tolheu ainda mais um segmento da população que eventualmente se movimentava contra a ditadura, tentando assim calar definitivamente os sujeitos mais ativos na resistência aos militares. Após o AI-5, as prisões arbitrárias, a tortura e os desaparecimentos se consolidaram como políticas de Estado avalizadas pela cúpula em Brasília e praticadas pelos aparelhos de repressão espalhados pelo país, como o Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) e o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Conforme James Green, a legitimação da tortura contrariou até mesmo Lincoln Gordon, para quem “algo tinha dado errado”. Diz Green que Gordon “havia aberto uma Caixa de Pandora” no Brasil, permitindo “que coisas ruins e diabólicas saíssem” de seu interior (*O dia que...*, 2012, 01:06:13).

A ditadura certamente lançou sobre a sociedade brasileira uma série de males comparáveis às desgraças míticas liberadas no mundo quando a curiosa Pandora abriu a caixa que fora presenteada por Zeus (GRIMAL, 1993, p. 354). Infelizmente, muitos segmentos sociais apoiaram este período sinistro da vida nacional, especialmente parte do empresariado brasileiro que defendeu o AI-5 e a repressão. Como explica Green, a Câmara Americana de Comércio apoiou incondicionalmente as novas medidas, que seriam necessárias para garantir a estabilidade econômica e os investimentos no país. “Isso mostra como as multinacionais no Brasil se alinharam com as forças repressivas que estavam torturando cidadãos e violando os direitos democráticos”, afirma (*O dia que...*, 2012, 01:01:23). Kornbluh complementa declarando que os militares brasileiros tinham certeza que os Estados Unidos apoiariam seu governo no Brasil, e que não condenariam a ditadura nem cortariam sua ajuda militar ou econômica – pelo contrário. “Os EUA certamente aumentariam o apoio ao Brasil sob um regime militar” (*O dia que...*, 2012, 01:01:56). Em Washington, o embaixador brasileiro, general Juracy Magalhães, corrobora a parceria entre os dois países ao declarar que “[...] o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil” (*O dia que...*, 2012, 01:02:57), ressaltando o alinhamento automático e inconsequente do governo brasileiro ao país do Norte.



**Figura 21:** Costa e Silva visita Washington, onde se encontra com Lyndon Johnson (centro, à direita) e Lincoln Gordon (centro, à esquerda). No Brasil, protestos tomam as ruas. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).

O apoio dos Estados Unidos ao golpe no Brasil e o reforço das relações deste país com a cúpula militar nacional durante o desenrolar do regime estimulam a imagem simbólica do ovo da serpente. *O Ovo da Serpente* é o nome de um filme de Ingmar Bergman de 1977 sobre o clima de desconfiança, paranoia, conflitos e desordem que antecederam a ascensão do nazismo na Alemanha. Como visto anteriormente em nosso percurso teórico, a permeabilidade do inconsciente coletivo e do imaginário humano possibilita trocas simbólicas entre homens, culturas e gerações. Essa retroalimentação favorece a contínua produção de novos sentidos em função de imagens pregnantas de origens múltiplas que constelam em simbolismos, mitos e estruturas imaginárias fluidas. Portanto, a metáfora oferecida por um dos maiores cineastas da história não deve ser vista como inadequada. Ainda assim, não restam dúvidas sobre a pluralidade de sentidos proposta pela convergência da imagem do ovo mítico em si com a imagem (e o simbolismo oriundo) da serpente<sup>41</sup>, este “animal lunar” (DURAND, 2012, p. 114).

Sem querer comparar a ditadura brasileira ao nazismo alemão, vemos como resultado da conspiração norte-americana e brasileira em solo nacional o ovo posto do qual nasceu um ser rastejante selvagem, faminto por poder autoritário e obediência passiva, que vaga pelo mundo deixando para trás a fina pele democrática que lhe cobria o corpo nos primeiros momentos de vida. Os Estados Unidos criaram uma ditadura monstruosa da qual se arrependeram, como explicou Robert Bentley, o ex-assistente da embaixada no Brasil, ao comentar que houve surpresa em Washington quando os Atos Institucionais cassaram “[...] pessoas que eram bem apreciadas pelos Estados Unidos, como Juscelino Kubitschek” (*O dia que...*, 2012, 55:07). Bentley completa a ideia afirmando que “[...] liberdade não era um tema que se podia aplicar ao governo brasileiro”, já que “[...] cortaram a liberdade da imprensa, de discussões e reuniões, as liberdades básicas que se esperam de uma democracia” (*O dia que...*, 2012, 55:50). Ainda assim, uma carta enviada por Gordon ao Departamento de Estado dos EUA mostra que nada o país fez para impedir o processo autoritário no Brasil: "Embora não seja nosso desejo justificar atos ilegais ou mesmo excessos do governo brasileiro, concluo que nossa melhor decisão é manter o silêncio dourado", diz o texto (*O dia que...*, 2012, 01:08:18).

Entretanto, para a imagem simbólica do ovo da serpente fazer sentido no contexto do regime militar, é preciso lembrar tanto do “centro do mundo” ligado ao simbolismo do

---

<sup>41</sup> Conforme Durand, a rivalidade entre a serpente e o homem parece reduzir-se, em muitas lendas, “à rivalidade de um elemento imortal, regenerado, capaz de arranjar pele nova, e do homem decaído de sua imortalidade primordial” (2012, p. 114). Assim, conclui que em diversos mitos é a lua ou o animal lunar quem engana o primeiro homem e troca o pecado e a queda pela sua imortalidade.

centro<sup>42</sup> quanto de importantes mitos sobre a criação, pelos quais o universo e o mundo em que vivemos são fundados. Eliade é claro ao dizer que, nas culturas arcaicas, o ato simbólico da criação tem lugar a partir de um centro, e que desta criação o caos torna-se cosmo. Assim, o autor propõe que toda criação repete o ato cosmogônico pré-eminente – a criação do mundo. “Conseqüentemente, qualquer coisa que é fundada tem sua fundação no centro do mundo” (ELIADE, 1992 a, p.24). Eliade, portanto, entende que simbolismo da criação (ou fundação) do mundo, seja qual for sua expressão na dimensão da experiência concreta, está totalmente ligado à própria imagem de “centro do mundo” que, em última análise, vem a reger a transcendência de imagens e a proposição de sentidos que estruturam as realidades de grupos sociais.

Mitos de criação chineses, astecas e africanos articulam o símbolo do ovo cósmico, no qual forças criativas confinadas dentro de um imenso ovo mágico são liberadas depois que este se parte ao meio. Uma das metades forma o céu e outra, a terra. Do ovo cósmico, então, é criado o mundo, e neste lócus de criação encontra-se enfim o “centro do mundo”, próprio a revelações. Anteriormente<sup>43</sup>, estabelecemos que o “centro do mundo” compartilhado pelas elites civis e militares brasileiras, apoiadas pelos Estados Unidos, proporcionava epifanias e atualizações do simbolismo de poder e das imagens de concentração e propriedade, estimulando assim um simbolismo do centro que fomenta e se nutre do incipiente capitalismo brasileiro compartilhado não só por estes mesmos grupos, mas também pela matriz capitalista norte-americana que os financia. Sobre este ideal socioeconômico se estruturaram as autoridades político-militares nacionais, fundando na experiência concreta um Brasil sufocado pelo regime ditatorial que buscava exterminar dissidentes – aqueles cujas configurações de simbolismo do centro eram outras. Porém, sob essa estrutura ideológica vertida em sistema político percebemos a ancestral imagem do ovo mítico da criação degradada em imagem do ovo da serpente, simbolizadora do regime militar que violentou o Brasil e o jogou em 21 anos de escuridão. Posto no “centro do mundo” das elites civis e militares, este ovo funda uma realidade obscura, violenta, repressora e assassina. Como Hans Vergerus, personagem do filme de Bergman que usou a metáfora do ovo de serpente para exprimir seu mau pressentimento sobre a insurgência do nazismo, vemos através da membrana fina da casca deste ovo um réptil abominável que se agita perniciosamente até eclodir. Solto no mundo, o que era uma ameaça perceptível torna-se um mal consumado, pelo qual opressão e morte vêm

---

<sup>42</sup> Ver a p. 72 desta dissertação.

<sup>43</sup> Ver p. 72 desta dissertação.

a se configurar como práticas legitimadas por um regime marcado pelo mito do golpe de Estado positivo.

#### 4.3.2 Bestiário ditatorial: a águia, a serpente e o cavalo

A polissemia estimulada pela imagem da serpente ativa simbolismos ctônicos de trevas e de obscuridade muito pregnantes, que por sua vez estão presentes no imaginário da ditadura brasileira, expressos em cerceamento e violações dos direitos civis e políticos. Já no amplo imaginário relativo aos Estados Unidos, a sempre presente imagem da águia, que figura no selo oficial dos documentos do governo<sup>44</sup>, incluindo muitos daqueles relativos à ditadura no Brasil, movimentam simbolismos solares e celestiais, entre outros. Conforme Douglas Allen em seu estudo sobre Eliade, embora sejam “pares arquetípicos de antagonismo simbólico”, as imagens da serpente e da águia convergem em muitos mitos. “Pela conjunção paradoxal da serpente e da águia, figuras míticas tentam expressar o mistério e a unidade da ‘totalidade’, da divindade ou do absoluto” (ALLEN, 2002, p. 158, aspas simples do autor). É significativo que duas imagens aparentemente contraditórias constelem ativando sentidos de totalidade e do absoluto. Em um período histórico em que as liberdades individuais e coletivas foram proibidas, a representatividade política foi cancelada, a livre expressão foi censurada e dissidentes foram exterminados é nítido o desejo perverso da ditadura por um senso de integralidade, completude ou atomização que aponte a um único “centro do mundo”, exclusivo dos grupos que perpetuam o regime militar – o que se opõe à certeza antropológica acerca da pluralidade de “centros de mundo” em uma mesma sociedade, como ressalta Eliade<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Informações sobre o chamado "Grande Selo dos Estados Unidos" encontram-se no link [https://pt.wikipedia.org/wiki/Grande\\_Selo\\_dos\\_Estados\\_Unidos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Grande_Selo_dos_Estados_Unidos)

<sup>45</sup> Ver a p. 72 desta dissertação.



Figura 22: Polícia montada e repressão social. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).



Figura 23: Polícia montada dispersa manifestação no Rio de Janeiro. Reprodução: *Marighella* (2011).

O violento autoritarismo que marcou a ditadura e que transparece na repressão social e nos crimes hediondos provocados pelo regime militar é também delineado simbolicamente pela imagem de outro animal. Porém o cavalo, ao contrário da serpente e da águia, é constantemente representado pela grande variedade de imagens técnicas apresentadas pelos documentários estudados nesta pesquisa. Como é possível ver nas fotografias e nas reproduções de trechos audiovisuais impressos neste estudo (Figura 22), cavalos estão presentes em muitas das ações militares e policiais que coíbiam manifestações populares em favor da democracia, sendo utilizado mesmo como aparelho bélico destinado ao confronto. O cavalo, animal essencial para o desenvolvimento das civilizações espalhadas pelo mundo, movimenta um amplo simbolismo hipomórfico. Aos desvendar seu percurso simbólico na

cultura, Durand aponta que o equino é “isomorfo das trevas e do inferno” (DURAND, 2012, p. 75). Para isso, recorre a mitos, antigas narrativas de ordem religiosa e folclore:

É a montaria de Hades e de Poseidon. Este último, sob a forma de garanhão, aproxima-se de Géia, a Terra Mãe, Deméter Erínia, e engendra as Erínias, dois potros, demônios da morte. Numa outra lição da lenda, é o membro viril de Urano, cortado por Cronos, o Tempo, que procria os dois demônios hipomórficos. E vemos perfilar-se por detrás do garanhão infernal uma significação simultaneamente sexual e terrificante (DURAND, 2012, p. 75).

O autor lembra que outras culturas conectam de forma mais nítida o cavalo, o mal e morte. Durand cita o Apocalipse bíblico, no qual a morte cavalga o cavalo esverdeado, os diabos irlandeses, que arrebatam suas vítimas a cavalo, bem como o folclore grego e a obra de Ésquilo, nos quais a morte tem por montaria um corcel negro. O autor explica ainda que as tradições germânicas e anglo-saxônicas conservaram a “significação nefasta e macabra” do equino, já que “[...] sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima” (DURAND, 2012, p. 75). Além disso, mostra como o cavalo estimula a dualidade das imagens ao propor simbolismos solares contra o sentido temível e pérfido oferecido em outros contextos – e essa dualidade é tão forte que ativa valorizações negativas mesmo dentro de sua face positiva. Aponta Durand que o sol não é um arquétipo estável, podendo proporcionar acentos nocivos como no caso de países tropicais onde o astro provoca a fome e a seca, ou como no mito do Surya védico, o sol destruidor, que é simbolizado por um corcel. Ou seja, a imagem do cavalo, mesmo quando voltada às valorizações solares e potencialmente positivas, pode apresentar um teor negativo muito forte. Entretanto, é o imaginário nórdico alimentado por traços históricos o que chama mais atenção no que diz respeito ao simbolismo do quadrúpede: “[...] o invasor germano, cavaleiro e nômade, introduz o culto do cavalo, enquanto o celta vencido teria considerado o cavalo do vencedor como um demônio maléfico e portador de morte, tendo as duas valorizações subsistido, depois, lado a lado” (DURAND, 2012, p. 80). Como sabemos, não foram apenas os europeus, suas armas, seus cavalos e suas doenças que aportaram no Novo Mundo a partir do século XV, mas também seu imaginário.

Nos documentários sobre a ditadura, são vários os registros fotográficos e fílmicos que mostram a cavalaria do Exército ou a polícia montada avançando sobre a população (Figuras 22 e 23). Com este material de arquivo, torna-se notório o uso do cavalo como arma de ataque aos grupos sociais mobilizados nas ruas contra o regime militar, reforçando as valorizações negativas referentes ao simbolismo hipomórfico. O equino e a cavalgada autoritária, infernal, vêm a reforçar, então, não apenas a asfixia do movimento social dissidente, mas também o imaginário opressor que envolve todo o regime militar. Frente ao

cavalo, alto e forte, que conduz representantes armados de um Estado beligerante, pouco há o que se fazer.

#### 4.3.3 Tortura, luta armada e o arquétipo do herói

O alinhamento estatal e empresarial brasileiro junto ao governo norte-americano colocou estes dois segmentos em choque direto com a resistência armada. As guerrilhas urbana e rural se colocaram contra os abusos cometidos pelo Estado, e se tornaram alvo de investigação governamental com ainda mais intensidade a partir de 1968, ano que marca o recrudescimento das atividades do Serviço Nacional de Informações (SNI), inaugurado em junho de 1964. A partir de seus núcleos de espionagem espalhados pelo Brasil, o SNI investigava suspeitos de subversão e repassava seus nomes ao DOI-CODI e ao DOPS. Conforme o historiador Carlos Fico, as ligações entre o SNI e a cúpula militar eram intensas. Os generais presidentes Emílio Garrastazu Médici e João Figueiredo, por exemplo, foram chefes do órgão de 1967 a 1969 e entre 1974 e 1978, respectivamente. Portanto, a equação entre o comando da ditadura, o SNI, o DOI-CODI e o DOPS resultou na sistematização da repressão e da tortura, combatidas com veemência pela luta armada.



Figura 24: Acima e abaixo, brasileiros procurados pelo regime militar. Ao centro, Emílio Garrastazu Médici. Reprodução: *O dia que...* (2012).



Figura 25: Ativistas políticos presos e torturados no DOI-CODI, e manifestantes agredidos durante protestos. Reprodução: *Jango* (1984) e *O dia que...* (2012).

Além disso, a partir de 1969 a Operação Bandeirantes (Oban), articulada entre as Forças Armadas e as polícias Federal, Civil e Militar de São Paulo, se estruturou como um forte núcleo de repressão para aplacar os movimentos de esquerda no meio civil. Em outras palavras, a Oban funcionava como um centro de interrogatório e tortura de militantes contra a ditadura. Conforme o documentário *Cidadão Boilesen* (2009), o empresário dinamarquês Henning Boilesen (Figura 26), então presidente da empresa Ultragaz e fundador do Centro de Integração Empresa Escola (CIEE), teria sido um dos principais civis que apoiaram a repressão estatal à esquerda durante a ditadura militar. Conforme relatos, o estrangeiro assistia a sessões de tortura frequentemente e teria mesmo torturado presos políticos. Boilesen teria

criado<sup>46</sup> a “pianola”, um equipamento de choque elétrico de variada intensidade que era acionado por teclas de piano, unindo de forma maligna a estrutura de um instrumento musical ao objetivo nefasto de agressão ao outro. Com seu nome transitando entre a resistência armada, Boilesen acabou sendo assassinado por militantes do Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) e da Ação Libertadora Nacional (ALN) em 15 de abril de 1971, na cidade de São Paulo, em ação planejada como represália por seu envolvimento na repressão.



Figura 26: O empresário dinamarquês Henning Boilesen durante encontros sociais e profissionais. Abaixo, um registro de seu assassinato em São Paulo em 1971. Reprodução: *Cidadão Boilesen* (2009).

<sup>46</sup> Ou a teria trazido ao Brasil, dependendo da versão de cada entrevistado pelo documentário.

Dois anos antes, o sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick, causou ainda mais impacto (Figura 27). A captura de Elbrick no início de setembro de 1969, no Rio de Janeiro, pela ALN e pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), abalou o Departamento de Estado norte-americano, segundo Robert Bentley (*O dia que...*, 01:09:46). Em troca do embaixador, os militantes de esquerda exigiam a libertação de 15 presos políticos brasileiros, que foram levados à Cidade do México e colocados em liberdade no dia 07 de setembro de 1969. Com o sequestro, explica Green, foi a primeira vez que vítimas da tortura que ocorria no Brasil puderam denunciá-la para a comunidade internacional por meio de veículos de imprensa que os entrevistaram na capital mexicana. Como mostra o documentário *Marighella* (2011), houve manifestações em Paris contra a ditadura no Brasil.

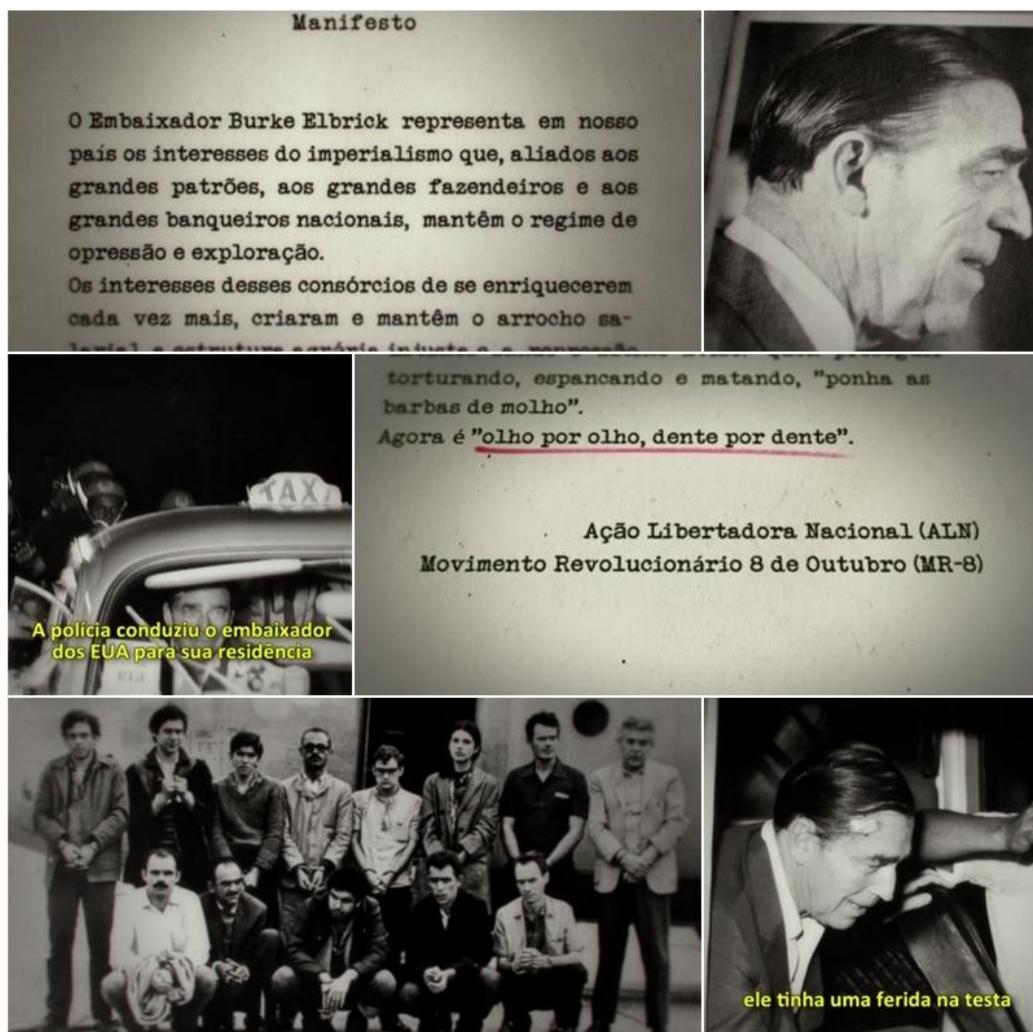


Figura 27: O sequestro de Charles Burke Elbrick, a respeito do qual a ALN e o MR-8 comentam em um manifesto público. Na foto da libertação de presos políticos brasileiros: De pé, a partir da esquerda: Luís Travassos, José Dirceu, José Ibrahim, Onofre Pinto, Ricardo Vilas, Maria Augusta, Ricardo Zarattini e Rolando Frati. Agachados: João Leonardo, Agonalto Pacheco, Vladimir Palmeira, Ivens Marchetti e Flávio Tavares (Fonte: [http://www.franklinmartins.com.br/estacao\\_historia\\_artigo.php?titulo=manifesto-do-sequestro-do-embaixador-americano-rio-1969](http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=manifesto-do-sequestro-do-embaixador-americano-rio-1969)). Reprodução: *O dia que...* (2012).

Carlos Marighella foi provavelmente o mais importante nome da resistência contra os militares brasileiros, considerado por eles um perigoso inimigo do que chamavam “revolução”. Porém, seu percurso radical é anterior ao golpe de 1964, tendo início por volta de 1930. Poeta baiano, líder comunista, preso político vítima de tortura já em 1936, durante o Governo Constitucional de Getúlio Vargas (1934-1937), às vésperas do período ditatorial do Estado Novo (1937-1945), Marighella foi eleito deputado federal constituinte pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1946. Preso no Rio em 09 de maio de 1964 (Figura 28), o ativista decide então que a luta armada é a única opção contra o regime militar. Após deixar o PCB, funda a ALN em 1968 e escreve o mundialmente traduzido *Manual do Guerrilheiro Urbano* em 1969. Com o endurecimento do regime militar, a partir do final de 1968, Marighella passa a ser apontado como inimigo público número um, entrando para a clandestinidade e sendo caçado pela polícia política nacional. Na noite de 04 de novembro de 1969, surpreendido em uma emboscada na alameda Casa Branca, em São Paulo, o ativista foi executado a balas por agentes do DOPS sob a chefia do delegado Sérgio Paranhos Fleury.



Figura 28: Acima à direita, ao centro e abaixo à esquerda: Carlos Marighella é baleado pela polícia durante cerco em cinema no Rio de Janeiro em 09 de maio de 1964. Abaixo à direita: morto em ação policial em 04 de novembro de 1969, em São Paulo. Reprodução: *Marighella* (2011).

Entre tantos homens e mulheres decisivos na luta coletiva contra os excessos do regime militar brasileiro, Marighella é quem ativa o arquétipo do herói com mais fluidez. Ativista por vocação, comunista por ideal e guerrilheiro por necessidade, o baiano apresenta raízes politicamente significativas e movimentas fortes resquícios míticos. Sua mãe, Maria Rita, descendia da etnia malês, composta por escravos negros muçulmanos estabelecidos no Brasil. Diferentemente de muitos escravos de outras origens, este grupo sabia ler e escrever em árabe, e era famoso por atos de resistência e revolução social no começo do século XIX na Bahia. Já seu pai era o anarquista siciliano Augusto Marighella. Desse encontro antropológico, histórico e político forma-se um menino brilhante, desde cedo conduzido aos livros e aos estudos, e que ainda jovem não recusou o chamado heroico ecoado pelas injustiças sociais que desde sempre o incomodavam. No documentário sobre sua vida, os escritos de Marighella revelam: “Desde criança, habituei-me a meditar sobre um problema a respeito do qual meu pai falava quase diariamente. Por que o pobre trabalha toda vida e nunca tem nada?” (*Marighella*, 2011, 06:15).

Homem culto, poeta criativo, político sedutor, inconformado irremediável, Marighella ergueu-se contra todos aqueles que, desde os anos 1930, se aproveitavam das posições de comando para impor suas vontades contra o interesse comum. O movimento simbólico ascensional estimulado pela vida e pelas condutas do líder guerrilheiro, energizado por uma dominante postural verticalizada, é próprio do levante do herói, que também ativa simbolismos espetaculares ligados à luz – tanto aquela luminosidade que entra pelos olhos e se difunde pelos recantos da mente e da alma de Marighella quanto o brilho emitido diretamente de seu interior, que por sua vez se reflete nos corpos e nas ideias de seus seguidores em um espelhamento destinado a debelar trevas e cegar monstros. E não estaria repleto de trevas e monstros o regime militar brasileiro? Nordeste da ensolarada capital Salvador, autêntico, audacioso e irônico, Marighella encarna tanto o arquétipo do herói solar (DURAND, 2012, p. 159) quanto do herói combatente (DURAND, 2012, p. 162):

A luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para espezinhar um adversário vencido. Já se começa a desenhar em filigrana, sob os símbolos ascensionais ou espetaculares, a figura heroica do lutador erguido contra as trevas ou contra o abismo (DURAND, 2012, p. 159).

Em seu trajeto, o herói pega em armas de forma a cumprir um destino que tende a ser trágico, como mostram os grandes mitos da humanidade. De posse das suas, Marighella trilhou um percurso arriscado, cortante, diátrico e fatal. Buscou distinguir injustiças sociais e lutar contra seus responsáveis. Porém, com endurecimento do regime militar, é obrigado a

entrar para a clandestinidade ao final de 1968. Na noite de 04 de novembro de 1969, surpreendido em uma emboscada na alameda Casa Branca, em São Paulo, o ativista foi executado a balas por agentes do DOPS chefiados pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury. Herói e líder, Marighella parecia conhecer seu futuro. Costumava dizer a seus companheiros novatos que a luta armada não tinha apenas seu aspecto heroico romântico, e que a probabilidade de acontecer o pior era sempre muito grande. Disse o entrevistado Itobi Correia Jr., advogado e ex-militante do PCB e da ALN, que Marighella não prometia nada naquele instante crítico, a não ser “prisão, tortura e morte” (Marighella, 2011, 01:02:06). E se morte era uma certeza, a liberdade era um sonho:

*Liberdade*  
Queira-te eu tanto,  
De tão modo em suma,  
Que não exista força humana alguma  
Que essa paixão embriagadora dome  
E que eu, por ti, se torturado for,  
Possas feliz, indiferente à dor,  
Morrer sorrindo  
A murmurar teu nome  
(Marighella, 2011, 19:11).

#### 4.3.4 Simbolismo catamórfico: a queda, o medo, a dinâmica das trevas e a ditadura

A resistência ao regime autoritário não foi articulada apenas por integrantes dos movimentos de esquerda, mas também por militares contrários à ditadura. Muitos deles foram igualmente perseguidos, cassados, torturados e mortos por defenderem a ordem constitucional em uma sociedade livre e democrática. No documentário *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO*, Silvio Tendler resgata histórias de homens que honraram o juramento de servir à nação e que, por isso, foram castigados. Muitos permaneceram confinados por meses em navios ancorados na costa brasileira, como o Princesa Leopoldina. Outros foram levados a prisões em terra, como a que era instalada na Ilha do Presídio<sup>47</sup>, localizada no Lago Guaíba, em Porto Alegre. Esta prisão foi palco de fatos trágicos ainda hoje lembrados, como o Caso das Mãos Amarradas, envolvendo o soldado Manoel Raimundo Soares (Figura 29), que escrevia cartas de amor para sua mulher “de uma riqueza humana impressionante”, conforme o entrevistado Jair Kirschke, fundador do Movimento de Justiça e

---

<sup>47</sup> As histórias do local foram registradas no livro *Ilha do Presídio - Uma reportagem de ideias*, de Christa Berger e Beatriz Marocco, lançado em 2008.

Direitos Humanos. Detido, envolto em uma atmosfera sufocante, Soares não deixava morrer nem o amor nem a poesia:

Minha querida Betinha, ainda estou vivo. Penso que a estas horas você deve estar chorando. Não quero isso. A jovem senhora, valente, das respostas desconfortantes, deve agora substituir a moça ingênua e humilde com quem tive a felicidade de casar. Nestes últimos dias, tenho sido torturado pela impossibilidade de ver o rosto da mulher que amo. Eu trocaria, se possível fosse, a comida de oito dias por oito minutos junto ao meu amor. Ainda que fosse só para ver. Tenho uma fé inabalável de que os adversários não conseguirão destruir o nosso amor. Sei hoje que você tinha razão em muitas de nossas discussões sobre nosso tipo de vida. Você ganhou. Tudo passará. A política, a cadeia, os amigos. Só uma coisa irá durar até a morte: o amor que tenho por essa mulherzinha que é hoje a única razão de querer viver deste presidiário. Com a tranquilidade da certeza de que apesar de tudo ainda mereço o teu amor, remeto um caminhão de beijos com o calor dos dias mais felizes da nossa vida. Do sempre teu, Manoel (*Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO*, 2014, 50:00).

Soares, que havia sido levado do Rio de Janeiro para Porto Alegre com outros 20 sargentos, foi preso por distribuir panfletos no Planetário, na capital gaúcha. Após ser libertado da Ilha do Presídio, apareceu morto no rio Jacuí, que deságua no Guaíba, perto do presídio onde havia sido confinado, com as mãos amarradas às costas com o tecido da própria camisa. Seu enterro na capital gaúcha atraiu uma multidão.



Figura 29: Morte e enterro de Manoel Raimundo Soares, assassinado após deixar presídio em Porto Alegre. Reprodução: *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO* (2014).

Porém, o nome mais conhecido entre os militares dissidentes é o de Carlos Lamarca (Figura 30). Quando eclodiu o golpe em 1964, Lamarca servia à 6ª Companhia de Polícia do Exército, em Porto Alegre. Em 1965, pediu transferência para Osasco, em São Paulo, após facilitar a fuga de um brizolista que estava sob sua responsabilidade. Em 1967, foi promovido a capitão do Exército, mas desertou em 1969, tornando-se um dos comandantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). A organização da guerrilha armada executou ações como o sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher, em 1970, exigindo a libertação de 70 presos políticos, e realizou assaltos a bancos para financiar outras operações. Posteriormente, a VPR uniu-se ao Comando de Libertação Nacional (COLINA) e ao grupo gaúcho União Operária, formando a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), cujo nome era uma homenagem ao maior quilombo da história da escravidão no Brasil. Após articulações na região do Vale do Ribeira, em São Paulo, Lamarca foi denunciado, cercado e morto a tiros pelo Exército em 17 de setembro de 1971, no interior da Bahia.



Figura 30: Carlos Lamarca fotografado em alguns momentos de sua vida, incluindo a morte. Reprodução: *Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO* (2014).

A repressão social, as prisões arbitrárias, as torturas e as execuções impostas pelos governos militares a dissidentes políticos desvirtuam a atribuição do Estado de garantir a segurança da população, ainda que, conforme Morin (2012), Estados rotineiramente lancem mão de certa conduta opressora para manter a ordem social. Mesmo assim, o autor defende uma regulação que torne estas práticas controláveis:

Justiça, polícia, prisão são, em princípio, instituições destinadas a impedir e reprimir uma barbárie humana que tende a corroer e decompor incessantemente a ordem da sociedade por meio do crime, do delito, da corrupção. Cada qual a seu modo, elas asseguram a manutenção dessa ordem. Mas toda ordem social implica também sua parte de barbárie e, como disse Walter Benjamin, não existe civilização sem um fundo de barbárie na repressão permanente e multiforme que ela pratica. Repressivas por sua própria natureza, justiça, polícia e prisão são também contrabarbáries bárbaras. É a redução dessa barbárie que convém considerar (MORIN, 2012, p. 219 e 220, *tradução nossa*).

A sugestão de diminuir a barbárie estatal da qual fala Morin, no entanto, jamais seria atendida sob o regime autoritário no Brasil. Amplos segmentos sociais foram calados à força e muitos brasileiros foram barbaramente castigados por defenderem a democracia. Os relatos dos torturados e a pesquisa documental sobre os porões da ditadura não poderiam aguçar outras imagens e sentidos que não de escuridão ameaçadora, trevas inescapáveis, noite avassaladora, medo, dor e desespero, todos ligados à queda simbólica, movimentando assim o simbolismo catamórfico (DURAND, 2012, p. 111-121).

A ditadura provocou a queda física e moral de presos políticos que estavam sob a custódia do Estado a partir de técnicas de tortura física e psicológica para aniquilar homens e mulheres, incluindo espancamentos de todo tipo, choques elétricos, asfixia, afogamentos e queimaduras, além de truques de manipulação do tempo e do espaço para criar ambientes claustrofóbicos e aterrorizantes. Torturadores imprimiam violentas humilhações e agressões para provocar não apenas dor, mas também um constante medo da morte de forma que dele surgisse alguma delação ou informação importante. Durante anos de escuridão ditatorial, dissidentes foram seviciados por meio de práticas medievais que podiam durar dias.

Para sistematizar o simbolismo catamórfico, Durand recorre à reflexologia betchereviana, afirmando então que o recém-nascido é imediatamente sensibilizado para a queda ao vir à luz, pois os movimentos bruscos e as intensas mudanças de níveis que ocorrem durante o nascimento seriam a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo. O autor conclui que “[...] haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma experiência temporal, existencial” ligada a ela, “[...] o que faz Bachelard escrever que ‘nós

imaginamos o impulso para cima e conhecemos a queda para baixo” (DURAND, 2012, p. 112). Portanto, estipula que a queda é “a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas” (2012, p. 112). Além disso, explica que regressões psíquicas costumam ser acompanhadas de imagens brutais de queda negativamente valorizada que levam a cenas infernais, e resgata diversos mitos que ressaltam o “aspecto catastrófico da queda” (2012, p. 113) – como no caso das narrativas que envolvem Ícaro, Atlas, Tântalo, Faetonte, Ixíon e Belerofonte, todos caídos.

Por fim, Durand aponta que o esquema da queda direciona ao “tema do tempo nefasto e moral, moralizado sob a forma de punição” (2012, p.114). De fato, no imaginário de uma ditadura marcada pela legitimação da repressão e da violência de Estado, que possibilitou agressões públicas, detenções infundadas, violações de direitos, desaparecimentos, torturas e execuções, o simbolismo catamórfico reflete um desejo mórbido de controle e punição do outro por parte de governos autoritários. Nestes 21 anos sombrios, a serpente, animal lunar que havia deixado seu ovo para tomar o mundo, rastejou sorrateiramente pela noite terrível que obscureceu o Brasil promovendo constantemente a queda de brasileiros.

#### 4.4 A ASCENSÃO CONTRA A QUEDA E O SIMBOLISMO ESPETACULAR: A REDEMOCRATIZAÇÃO DO BRASIL

Nem todos os documentários do corpus desta pesquisa tratam em detalhes sobre o fim do regime militar. Os filmes que o fazem tendem a ser rápidos, propondo retrospectos sobre a sucessão dos presidentes militares (Figura 31), levantando questionamentos sobre a morte de João Goulart ou retomando momentos importantes da redemocratização. *O dia que...*, por exemplo, aponta o longo período em que generais dominaram o poder, finalizando com uma fala do historiador Peter Kornbluh, que resalta a irônica tragédia do relicário nacional: a ditadura de 1964 a 1985 foi imposta “em nome da defesa da democracia” (2012, 01:14:09).



Figura 31: Os presidentes do regime militar brasileiro. Acima: Artur da Costa e Silva, e Emílio Garrastazu Médici. Ao centro: Humberto de Alencar Castelo Branco. Abaixo: Ernesto Geisel e João Figueiredo. Reprodução: *O dia que...* (2012).

#### 4.4.1 SIMBOLISMO ASCENSIONAL: ELEVAÇÃO CONTRA A QUEDA

*Jango* (1984) e *Dossiê Jango* (2013) registram a morte de João Goulart no município argentino de Mercedes em 06 de dezembro de 1976, bem como a volta do corpo ao Brasil após os 12 anos de exílio do político (Figura 32). *Dossiê Jango*, inclusive, lança dúvidas sobre a causa da morte do presidente, especulando se ele não seria um dos muitos dissidentes

políticos das ditaduras do Cone Sul que desapareceram ou morreram em situações suspeitas, as quais teriam sido planejadas por agentes da Operação Condor.

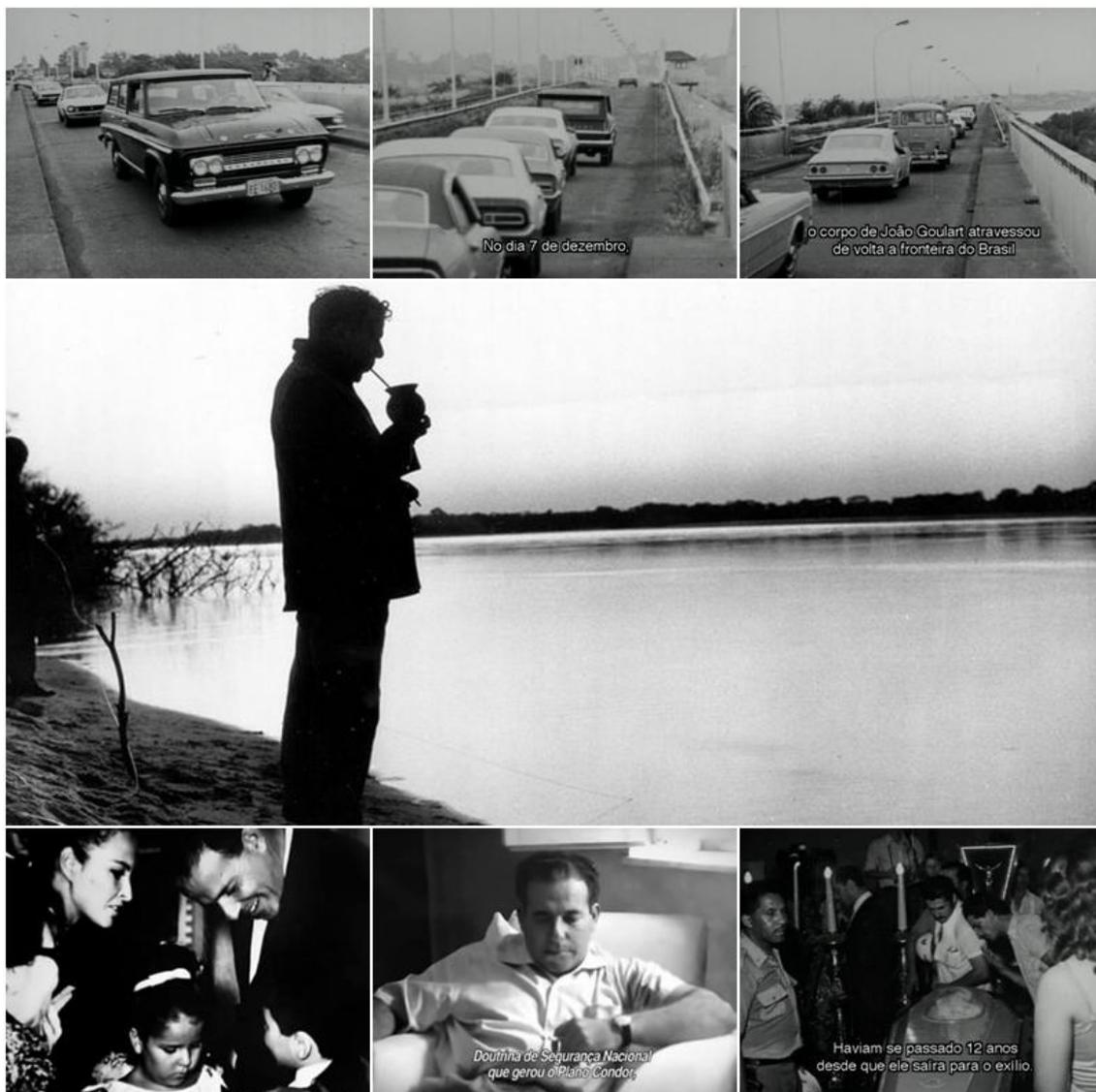


Figura 32: Acima: Corpo de João Goulart retorna ao Brasil. Abaixo, à direita: Velório de Jango no Rio Grande do Sul. Reprodução: *Dossiê Jango* (2013).

O documentário também lembra de famílias brasileiras que ainda hoje aguardam a devida investigação de casos envolvendo parentes que eram dissidentes políticos e que morreram ou desapareceram estando ou sob custódia do Estado ou então em situações não esclarecidas. Para ilustrar este trecho são exibidas fotografias de pessoas que estiveram relacionadas a importantes fatos históricos relacionados à ditadura, como o deputado Rubens Paiva, o jornalista Vladimir Herzog, a estilista Zuzu Angel e seu filho Stuart Edgar Angel Jones, Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek, entre outros (Figura 33).



Figura 33: De cima para baixo: Rubens Paiva, Zuzu Angel, Stuart Edgar Angel Jones, Vladimir Herzog. Ao centro: Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda. Reprodução: *Dossiê Jango* (2013).

Além disso, *Dossiê Jango* repassa alguns momentos do processo que levou à redemocratização, como a anistia aos políticos cassados, a permissão do retorno dos exilados e a Campanha das Diretas-Já<sup>48</sup>, bem como apresenta etapas de consolidação do Estado democrático, incluindo a promulgação da Constituição de 1988 pelo então presidente da Assembleia Nacional Constituinte, deputado Ulysses Guimarães. Finalizando, o documentário registra a posse de presidentes da Nova República<sup>49</sup> (Figura 34), eleitos pelo voto direto,

<sup>48</sup> Movimento social para pressionar o Legislativo a aprovar a volta da eleição direta para presidente da República, a campanha Diretas-Já mobilizou diversos segmentos e recebeu amplo apoio popular. Porém, a Emenda Dante de Oliveira, como era nomeada a proposta de voto direto, não foi aprovada na votação de 25 de abril de 1984. Para ter um novo presidente civil, a população precisou esperar a próxima eleição indireta, quando Paulo Maluf (PDS) foi derrotado por Tancredo Neves (PMDB).

<sup>49</sup> Nova República é o nome do período histórico brasileiro imediatamente posterior à ditadura militar.

exibindo imagens técnicas de Fernando Collor de Mello (1990-1992), Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), Luis Inácio Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-atual<sup>50</sup>), sem fazer referência a José Sarney (1985-1990) e Itamar Franco (1992-1995).



**Figura 34:** Foto grande: Fafá de Belém canta o Hino Nacional nas Diretas-Já! De baixo para cima: Ulysses Guimarães promulga a Constituição de 1988; Posses de Fernando Collor, Luis Inácio Lula da Silva (recebendo a faixa de Fernando Henrique Cardoso) e Dilma Rousseff. Fotos: *Dossiê Jango* (2013).

Apesar dos documentários não darem conta de todos os detalhes históricos e políticos que resultaram no fim do regime militar em 1985<sup>51</sup>, observamos com nitidez que a reabertura política se opõe à *constituição* do regime ditatorial-militar (governos Castello Branco e Costa e Silva) e à *consolidação* da ditadura (governos Costa e Silva e Médici),

<sup>50</sup> Data de defesa desta dissertação: 17/12/2015.

<sup>51</sup> E lembramos que remontá-los minuciosamente não é o objetivo deste estudo.

sendo também uma consequência dos períodos de *transformação* do regime (governo Geisel) e de *desagregação* do mesmo (governo Figueiredo)<sup>52</sup>. Assim, levando-se em conta a *coincidentia oppositorum* que rege as imagens constitutivas do imaginário, é natural que o simbolismo ascensional se oponha ao simbolismo catamórfico movimentado pelo período de exceção.

Se durante a ditadura militar tanto a cassação das liberdades fundamentais quanto a opressão, a tortura e as execuções ativaram o simbolismo de queda, ao redor do qual constelam imagens de escuridão, trevas, agonia, medo e desespero infernais<sup>53</sup>, entendemos que a redemocratização estimula seu oposto, ou seja, imagens de ascensão, subida, impulso e olhar em direção ao céu, bem como de autoafirmação, soberania e purificação, entre outras – muitas vezes conectadas à dominante reflexa postural. “O esquema da elevação e os simbolismos verticalizantes” (DURAND, 2012, p.125) se colocam então como antítese do aspecto catastrófico que marca o esquema da queda. Observamos que diante da queda do homem brasileiro que lutou pelos seus direitos, e que foi subjugado pela repressão e pela tortura, desenvolve-se um novo contexto histórico-social que proporciona uma carga simbólica de valorização ascendente, capaz de mobilizar, revitalizar e levantar uma sociedade duramente oprimida por uma doutrina de segurança nacional.

A distensão política favorece, portanto, o desenlace, a desenvoltura e a movimentação livre, quebrando as correntes dos porões da ditadura que mantinham presos ao solo todos os que queriam voar<sup>54</sup>. Sob o simbolismo ascensional da redemocratização, o brasileiro levanta os braços em manifestações, protestos, campanhas e eleições (Figura 34), exercendo direitos pelos quais muitos lutaram e caíram. Assim, pelo esquema da elevação a democracia alça voo. *Dossiê Jango* acaba ilustrando este simbolismo ao exibir imagens técnicas de multidões de braços abertos, da bandeira do Brasil esvoaçante em frente ao Palácio do Planalto e também de pessoas públicas em reflexos posturais bem definidos, como a cantora Fafá de Belém, o deputado Ulysses Guimarães e os presidentes Fernando Collor, Luis Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, todos em momentos afirmativos.

---

<sup>52</sup> Os termos *constituição*, *consolidação*, *transformação* e *desagregação* do regime militar fazem parte das seis fases cronológicas da ditadura propostas por Adriano Nervo Codato (2005). Ver Anexo 1.

<sup>53</sup> Imagens decorrentes justamente da primeira experiência de queda do homem – seu próprio nascimento. Ver a p. 119 desta dissertação.

<sup>54</sup> Esta imagem do brasileiro acorrentado ao solo pelos grilhões da ditadura, que impedem o voo livre desejado pelo cidadão que defende a democracia, constela com os simbolismos ctônicos ativado pela imagem da serpente. Ver a p. 102 desta dissertação.

#### 4.4.2 Simbolismo espetacular: luz contra as trevas

Curiosamente, o mesmo documentário intercala estas representações com imagens em movimento de um pôr do sol muito límpido e dourado, estimulando o simbolismo espetacular que complementa o simbolismo ascensional e que ativa imagens simbólicas decorrentes do arquétipo de luz (como a própria luminosidade contra as trevas, ou ainda como as imagens do olho e da visão movimentadoras de sentidos de iluminação, saber, conhecimento e transcendência). Durand explica:

Tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto, nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem os da luz e especialmente símbolo solar. Um notável isomorfismo une universalmente a ascensão à luz, o que faz Bachelard escrever que “é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto” (DURAND, 2012, p.146).

Durand retoma mitos, lendas e estudos de psicologia para mostrar que no simbolismo espetacular a luz constela imagens diversas, como a do halo de luz intensa e também a do olhar, que por sua vez pode representar a transcendência psicológica a que Freud chama superego – o olhar inquiridor da consciência moral. Já para muitas culturas arcaicas, cujos conhecimentos ancestrais alimentam o imaginário humano, “[...] o sol é considerado o olho de Deus”<sup>55</sup> e este “[...] passa facilmente do olho que vê os crimes ao que os vinga”, afirma o autor (2012, p. 153). Assim, Durand entende que “[...] esta deslocação da luz do halo luminoso para o olhar surge-nos perfeitamente natural: é normal que o olho, órgão da visão, seja associado ao objeto dela, ou seja, à luz” (DURAND, 2012, p. 151).

Nas cenas finais de *Dossiê Jango*, a montagem fílmica intercala o sol brilhante, vívido, com a documentação visual que registra a redemocratização do Brasil, aliando a ela o simbolismo espetacular. Este documentário, que mais profundamente se dedica à reabertura política entre todos os outros, faz do disco solar que tudo vê um verdadeiro guardião da renovada democracia brasileira.

---

<sup>55</sup> “O sol Surya é o olho de Mitra e Varuna; para os persas é o olho de Ahura-Mazda; para os gregos e para os hélios é o olho de Zeus, noutros lugares é o olho de Rá, o olho de Alá. (...) O Prometeu de Ésquilo invoca o disco solar que tudo vê”, diz Durand, lembrando-se dos muitos casos nos quais o olho solar é também o justiceiro (2012, p. 153).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA RECONFIGURAÇÕES INICIAIS

Entre as muitas dificuldades que se colocaram durante a realização desta pesquisa, duas delas tiveram maior impacto. A primeira era entender como o imaginário humano toca a realidade. Para isso, foi fundamental compreender que a constante antropológica permite ao homem uma contínua capacidade simbolizadora, cujas imagens compartilhadas o ajudam a entender a si e ao mundo. De forma geral, o pensamento humano tem origem em imagens criadas pela imaginação simbólica do indivíduo. Deste repertório universal, em trânsito e atualização permanentes, participam imagens arquetípicas das quais decorrem diversos simbolismos, mitos e metáforas.

É este imaginário antropológico que enraíza o sujeito em sua cultura, em seu ambiente e em seu tempo. Percorrendo o mundo, o indivíduo oferece ao imaginário e retira dele conteúdos simbólicos tanto para dar sentido a experiências sensíveis quanto para atuar sobre realidades possíveis. Sendo o homem produto de sua própria evolução cultural e sendo o imaginário humano alimentado por conteúdos psíquicos, pelas condutas antropológicas e pelos produtos culturais, observamos os Estudos do Imaginário como heurística adequada à leitura simbólica de documentários sobre o regime militar brasileiro – filmes que registram a ação do homem, o movimento da sociedade e os caminhos históricos.

Disso decorre nosso segundo desafio, centrado na problemática de se trabalhar cientificamente com estes elementos simbólicos. Se áreas do conhecimento que sustentam os Estudos do Imaginário como Sociologia, Antropologia, Etnografia e mesmo Mitologia oferecem-nos dados concretos para análises, assim como faz o próprio cinema documental no caso de análises fílmicas e históricas, quando estudamos imagens simbólicas estas tendem a uma maior volatilidade. Costumamos mesmo dizer que imagens simbólicas são de difícil apreensão, justamente porque apresentam uma linhagem que as conectam aos inapreensíveis arquetipos. Além disso, por terem gênese no trajeto antropológico que interliga as coerções do meio às pulsões do homem, as imagens simbólicas propõem sentidos que dependem muito da experiência do sujeito e de seu contexto social – isto valendo tanto para quem formula e reformula imagens quanto para aquele que as pesquisa.

Sendo polissêmicos, não arbitrários, estimulados pelo bifrontismo dos arquetipos, os conteúdos simbólicos exigem do pesquisador atenção a sua poética. Por isso, inspirados pelo

devaneio consciente, entregamo-nos à transcendência das imagens para captar-lhes o sentido. Somente assim tornou-se possível a realização da mitocrítica, procedimento metodológico pelo qual buscamos revelar o imaginário da ditadura militar brasileira que movimenta os filmes documentários que compõem o corpus desta pesquisa<sup>56</sup>.

A leitura simbólica dos seis filmes resultou em imagens, simbolismos, metáforas e mitos que ativam um imaginário praticamente polarizado entre a Estrutura Esquizomórfica (ou Heroica) do Regime Diurno e a Estrutura Mística (ou Antifrásica) do Regime Noturno<sup>57</sup>. Uma tentativa de representação visual deste imaginário do regime militar brasileiro (Diagrama 2, p. 127) mostra que os teores esquizomórficos do início do processo político anterior ao golpe civil-militar (elipses amarelas) dão espaço aos conteúdos místicos (elipses azuis) que marcam nitidamente este segundo momento, no qual a presença norte-americana em território nacional e sua ação coordenada com militares brasileiros resulta na deposição de João Goulart. Os elementos da estrutura heroica (elipses amarelas) ressurgem no decorrer do período ditatorial, expressos pela repressão, pela luta armada e pela redemocratização.

---

<sup>56</sup> *Jango e Militares da Democracia: os militares que disseram NÃO*, ambos de Silvio Tandler, *Cidadão Boilesen*, de Chaim Litewski, *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares, *Dossiê Jango*, de Paulo Henrique Fontenelle, e *Marighella*, de Isa Grispum Ferraz.

<sup>57</sup> Conforme a estruturação do imaginário proposta por Gilbert Durand (p. 50).



Após viagens pela Rússia e pela China, que somam mistérios relacionados ao exótico, ao outro e ao desconhecido, e que reforçam o perfil inovador de João Goulart em busca de novos mercados e da ampliação da inserção global brasileira, Jango assume a Presidência da República. Porém, a posse só se torna possível com a Campanha pela Legalidade, movimento de reação política que emana o mito da resistência, no qual constelam imagens de coletivismo mobilizador e simbolismos bélicos que reafirmam identidades culturais evocadas quando homens reagem a realidades conjunturais.

Na pauta político-administrativa de Jango, a bandeira da reforma agrária desperta imagens poéticas ligadas à terra e aos devaneios da vontade que regem este elemento, bem como simbolismos do dinamismo agrário e do “vegetalismo terrestre” (BACHELARD, 2001, p. 53) que traduzem a produção agrícola de trabalhadores rurais. Já as reformas de base instigam o mito do progresso, articulador de imagens de soberania, independência, autonomia e capacitação para o avanço socioeconômico.

Porém, a chegada de João Goulart à Presidência provoca o deslocamento do simbolismo do centro. A partir de um ideal político-social mais igualitário, que previa de forma afirmativa a defesa dos trabalhadores, o maior compartilhamento das riquezas e mais autonomia para o desenvolvimento econômico do Brasil, o “centro do mundo” ligado ao Executivo nacional migra para os campos à esquerda do imaginário político, provocando o descontentamento de elites civis e militares que costumavam presidir o poder e que fixavam um “centro do mundo” mais voltado às imagens de concentração e aos símbolos excludentes do incipiente capitalismo brasileiro.

São estas as elites que permitiram a disseminação da presença dos Estados Unidos no Brasil desde antes do golpe civil-militar de 1964, idealizado por Lincoln Gordon, entre outros. A partir de 1961, o então embaixador norte-americano passa a acompanhar de perto as ações do governo Jango. As estratégias de Gordon, supervisionadas pelo governo de John Kennedy, resultaram em um clima propício ao golpe e à instauração da ditadura no Brasil, o que estimula o mito do infiltrado e o simbolismo da intimidade. Em uma infiltração eficaz, o espião sugere a seus mestres os meios adequados para a conquista do inimigo. No Brasil, o resultado foi primeiro um pré-golpe bem estruturado, movimentando um simbolismo de poder marcado pela ampla inserção estrangeira no território nacional – atuando nos âmbitos político-econômico, cultural e ideológico e resultando em imagens beligerantes de imperialismo, intromissão e dominação. O segundo resultado foi o golpe propriamente dito,

que ativa por um lado simbolismo da arma, marcado pela Operação *Brother Sam*, pelos tanques de guerra nas ruas e pelas baionetas erguidas por militares contra a população brasileira, e por outro o simbolismo diairético, estimulante de imagens de separação cortante entre os grupos em conflito.

Todos os simbolismos citados acima afirmam tragicamente a eficácia do mito do infiltrado, que por sua vez relaciona-se com o mito do golpe de Estado positivo – pelo qual se derruba um governo com o objetivo de devolver a democracia a uma nação. Quando assume a Presidência, após um golpe civil-militar que tinha como objetivo garantir a democracia brasileira contra a suposta ameaça comunista, Castelo Branco afirma que não compactuará com um governo autoritário para lidar com militantes de esquerda. Porém, o perfil reacionário do regime militar logo tomaria a forma de repressão social. Assim, o mito do golpe de Estado positivo no Brasil se deu às avessas, ou mesmo como farsa, pois jamais o regime militar brasileiro mostrou sua face positiva.

O mito do infiltrado, motivado pelo apoio dos Estados Unidos ao golpe no Brasil e à instauração da ditadura, também está ligado à imagem simbólica do ovo da serpente, que converge em si as imagens do ovo mítico e do réptil lunar. Da conspiração norte-americana e brasileira em solo nacional é posto o ovo do qual nasceu a ditadura rastejante, insidiosa, faminta por poder e obediência – uma serpente sorradeira que deixou pelo seu caminho a pele democrática que lhe cobria o corpo na farsa do mito do golpe de Estado positivo.

É interessante perceber que ao lado da imagem da serpente ditatorial brasileira figura a águia norte-americana, imagem arquetípica movimentadora de simbolismos solares e celestiais. Curioso, pois embora sejam pares arquetípicos antagônicos, as imagens da serpente e da águia convergem em diversos mitos para expressar sentidos de totalidade ou do absoluto – sentidos estes que estão alinhados ao “centro do mundo” exclusivo do regime militar.

Contra este simbolismo do centro da ditadura, ergue-se a imagem arquetípica do herói, bem marcada pela trajetória diairética de tantos dissidentes políticos, especialmente Carlos Marighella. Ativista, comunista e guerrilheiro, descendente de escravos por parte de mãe e de anarquistas por parte de pai, Marighella atendeu ao chamado ecoado pelas injustiças políticas e sociais levantando armas contra a opressão. Seu movimento simbólico ascensional contra o regime, próprio do levante do herói, também ativa simbolismos espetaculares ligados à luz – uma luminosidade voltada ao saber, ao discernimento e à ação virtuosa, que inspira seguidores e que se impõe contra as trevas do período de exceção.

Estes longos 21 anos de autoritarismo movimentam ainda o simbolismo catamórfico, caracterizado pela queda física e moral do homem, representada por práticas como repressão, censura, perseguição, prisão, tortura e execuções. Nesta constelação da queda orbitam imagens de escuridão e obscuridade, bem como sentidos nefastos de medo, dor e desespero decorrentes de técnicas barbaramente medievais. Na profunda noite da ditadura brasileira, a serpente lunar deixou seu ovo para dar o bote tomando o mundo em um único golpe.

Tendo em mente a *coincidentia oppositorum* das imagens, vemos durante a redemocratização do Brasil o simbolismo ascensional se contrapor ao simbolismo catamórfico que marca a ditadura. Nele, orbitam imagens de verticalidade, voo e impulso em direção ao céu contra a queda, muitas vezes determinadas pela dominante reflexa postural, propondo também sentidos de soberania, autoafirmação e purificação. Diante da queda do brasileiro que lutou por seus direitos, vemos uma carga simbólica de valorização ascendente, libertadora das amarras impostas pela ditadura. Pelo esquema da elevação, a democracia voa.

O Brasil ainda precisa entrar em contato mais próximo com o dolorido passado do regime militar. Ações como as da Comissão da Verdade são caminhos a serem seguidos, porém a abertura dos arquivos nacionais é uma necessidade. Da mesma forma, novos estudos científicos sobre o tema ainda serão realizados para ampliar e aprofundar o conhecimento sobre a ditadura.

Nossa proposta de revelação do imaginário que movimenta os documentários estudados buscou a leitura dos conteúdos simbólicos que estão por trás (por baixo, por dentro) dos processos históricos e políticos representados pelos audiovisuais estudados. Pela mitocrítica, tentamos desvendar os simbolismos e os sentidos míticos relativos à história recente do Brasil e da sociedade brasileira, relacionando-os às realidades representadas pelos filmes de modo a oferecer uma contribuição ao saber constituído sobre o autoritarismo militar nacional.

Estes conteúdos simbólicos, devemos lembrar, não se encontram na superfície das imagens técnicas, dos registros oficiais e dos discursos cinematográficos, porém transitam livremente nos processos comunicativos que se estabelecem quando um filme encontra seu público. Revelá-los é tornar mais claro certos sentidos fundadores que nem sempre são nítidos, mas que são sempre sensíveis. Compartilhados antropologicamente por meio do imaginário humano, estes sentidos fundamentam pensamentos e condutas, sendo ao mesmo tempo resultado destes processos recorrentes.

Portanto, entendemos que é sempre preciso repensar a ditadura por todos os ângulos, sob todos os contextos. Ao jogar luz sobre seu subterrâneo simbólico e mítico, buscamos desvendar novos conhecimentos a respeito deste que foi um dos momentos mais críticos da história brasileira recente. Com isso, talvez seja possível ajudar a manter a sociedade atenta aos perigos que rondam a democracia<sup>58</sup> – e que provocam tanto reações no mundo concreto quanto estimulam sentidos pregnantes de ordem imaginária.

---

<sup>58</sup> Ainda hoje o Brasil convive com um legado de violência e impunidade deixado pela ditadura. Rotineiramente, são divulgados casos de abuso de poder, tortura e execução por parte das polícias. Em 2014, a Anistia Internacional anunciou que o Brasil lidera o ranking sobre o medo de tortura praticada pela polícia. Conforme a pesquisa da ONG, 80% dos brasileiros ouvidos discordaram fortemente quando questionados se estariam seguros ao serem detidos. Trata-se do maior índice dentre os 21 países analisados no estudo e quase o dobro da média mundial, de 44% (Fonte: <https://anistia.org.br/wp-content/uploads/2014/09/Actitudes-respecto-a-la-tortura.pdf>). No mesmo ano, a Human Rights Watch informou que desde 2010 foram registrados 64 casos de abuso policial no Brasil, dos quais pelo menos 40 configuravam tortura (Fonte: <https://www.hrw.org/news/2014/07/28/brazil-reforms-fail-end-torture>). Já em 2015, a mesma ONG ampliou o espectro, informando que a tortura é um "problema crônico" em delegacias e penitenciárias brasileiras, e alertando para o aumento dos homicídios cometidos pela polícia no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo a entidade, entre janeiro de 2012 e junho de 2014 a Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos recebeu 5.431 denúncias de tortura, tratamento cruel, desumano ou degradante. De acordo com o relatório, 84% dos casos são referentes à incidentes em presídios, delegacias e unidades de medida sócio-educativa (Fonte: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,violencia-policial-e-tortura-nas-prisoas-sao-principais-violacoes-no-brasil-aponta-relatorio,1626641>).

## REFERÊNCIAS

ALLEN, Douglas. **Myth and Religion in Mircea Eliade**. New York: Routledge, 2002.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAITELLO Jr., Norval. **A era da iconofagia – Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; Wunenburger, Jean-Jacques. **A catálise simbólica da fotografia**. XXIII Encontro Anual da Compós, 2014, Pará. Grupo de Trabalho Imagem e Imaginários Midiáticos. Disponível em <http://www.compos.org.br/biblioteca.php>

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **O imaginário e a hipostasia da comunicação**. Revista Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo: ESPM-SP, Ano 10, vol. 10, n.29, p. 13-29, set./dez. 2013. Disponível em <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/558> . Acesso em 22 jul. 2014.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **O sentido posto em imagem: a comunicação de estratégias contemporâneas de enfrentamento do mundo através da fotografia**. Revista Galáxia. São Paulo: PUC-SP, n. 19, p. 213-225, jul. 2010. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2217> . Acesso em 22 jul. 2014.

BAUDELAIRE, Charles. **A apologia da paisagem e a crítica do retrato**. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.) **A pintura**. São Paulo, volume 10: Os gêneros pictóricos. Editora 34, 2006.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 121-128.

BELTING, Hans. **Por uma antropologia da imagem**. Revista Concinnitas. Rio de Janeiro: UERJ, Vol. 6, n. 8, p. 64-78, jul. 2005. Disponível em <http://www.concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=8> . Acesso em 01 nov. 2014.

BRAGA, Ruy. **As jornadas de junho no Brasil: Crônica de um mês inesquecível**. Revista Osal - Observatório Social de América Latina. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, nº 34, p. 51-61, nov. 2013. Disponível em <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20131107012902/osal34.pdf#page=52> . Acesso em 01 ago. 2015.

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation?** Paris: Edit, 1951.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e cinema – Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011.

CODATO, Adriano Nervo. Artigo **Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia**. Revista de Sociologia e Política. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, nº 25, p.83-106, Nov. 2005. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782005000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782005000200008&script=sci_arttext) . Acesso em 04 ago 2015.

COUSINS, Mark. **História do cinema – Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa, Instituto Piaget, 1996.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

\_\_\_\_\_. **L’Imaginaire - Essai sur les sciences et la philosophie de l’image.** Paris: Hatier, 1994.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos – Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Mito do Eterno Retorno.** São Paulo: Mercuryo, 1992 a.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992 b.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação.** São Paulo: Annablume, 2011.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JUNG, C.G. **O Eu e o inconsciente.** Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2002.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film.** Oxford: Oxford University Press, 1960.

LIMA, Luciano José de. **Mitos de resistência e conflitos de realidades na antiguidade: uma reflexão comparativa entre o cristianismo gnóstico e o cristianismo em processo de**

oficialização. Revista Jesus Histórico e sua Recepção. Rio de Janeiro: UFRJ, ano III, volume 5, 2010. Disponível em [http://www.revistajesushistorico.ifcs.ufrj.br/arquivos5/artigo\\_Luciano.pdf](http://www.revistajesushistorico.ifcs.ufrj.br/arquivos5/artigo_Luciano.pdf) . Acesso em 03 ago 2015.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. **Documento, arquivo, ensaio fílmico: a apropriação de imagens na produção audiovisual contemporânea**. XX Compós, 2011, Porto Alegre. Disponível em <http://www.compos.org.br/biblioteca.php> . Acesso em 20 nov 2014.

MARIGHELLA, Carlos. **Poemas – Rondó da Liberdade**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORIN, Edgar. **La voie pour l'avenir de l'humanité**. Paris: Fayard Pluriel, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 15, nº 29, p.09-27, 1995.

\_\_\_\_\_. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. **Gênese da Ciência da Informação: os sinais anunciadores da nova área**. In: AQUINO, Miriam de Albuquerque (Org.). **O campo da Ciência da Informação: gênese, conexões e especificidade**. João Pessoa, Editora UFPB, 2002, p.61-86.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Cinema, o documentário e o Brasil**. Entrevista ao programa Diálogo sem Fronteira do CEAv Unicamp. Campinas, 2012. Disponível em <http://youtu.be/NaD5k8LQjnQ> . Acesso em 20 mar. 2014.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.

SILVA, Armando Malheiro da. **Do pergaminho ao digital - Os arquivos e o acesso global à informação**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAVARES, Flávio. **1964, o golpe**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

TOMAIM, Cássio dos Santos. **O documentário e sua “intencionalidade histórica”**. Revista Doc On-line, n. 15, p. 11-31, dez. 2013. Disponível em [www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt) . Acesso em 15 out 2014.

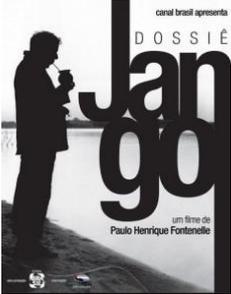
\_\_\_\_\_. **O perigo vermelho no cinema brasileiro: as narrativas de exilados e ex-presos políticos da ditadura militar no documentário contemporâneo**. Revista Famecos. Porto Alegre: PUC-RS, v. 17 n. 2, p. 59-67, mai./ago. 2010. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7543/5408> . Acesso em 15 out 2014.

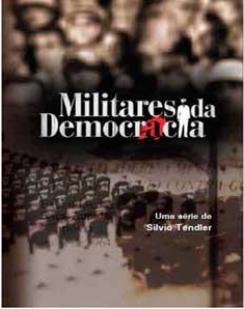
TZU, Sun. **A Arte da Guerra**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Gaston Bachelard, poétique des images**. Paris: Mimesis, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## FILMOGRAFIA

	<p><b>CIDADÃO Boilesen.</b></p> <p>Roteiro e direção: Chaim Litewski.          Produção: Pedro Asbeg e Chaim Litewski.          Estúdio: Palmares Produções Cinematográficas.          Brasil, 2009.          DVD.</p>
	<p><b>DOSSIÊ Jango.</b></p> <p>Roteiro e direção: Paulo Henrique Fontenelle.          Produção: Tereza Alvarez.          Estúdio: Canal Brasil.          Brasil, 2013.          DVD.</p>
	<p><b>JANGO.</b></p> <p>Roteiro e direção: Silvio Tendler.          Produção: Caliban Produções Cinematográficas.          Brasil, 1984.          DVD.</p>
	<p><b>MARIGHELLA.</b></p> <p>Roteiro e direção: Isa Grispum Ferraz.          Produção: Pablo Torrecillas, Rodrigo Castellar e Isa Grispum Ferraz.          Estúdio: Tc Filmes.          Brasil, 2011.          DVD.</p>

	<p>MILITARES da Democracia: os militares que disseram NÃO.</p> <p>Roteiro e direção: Silvio Tendler.          Produção: Projeto Marcas da Memória, da Comissão de Anistia.          Brasil, 2014.</p>
	<p>O DIA que durou 21 anos.</p> <p>Roteiro e direção: Camilo Tavares.          Produção: Flávio Tavares, Camilo Tavares, Karla Ladeia.          Estúdio: Pequi Filmes.          Brasil, 2012.          DVD.</p>
	<p>O OVO da serpente.</p> <p>Roteiro e direção: Ingmar Bergman.          Produção: Dino De Laurentiis, Harold Nebenzal e Horst Wendlandt.          Estúdios: Bavaria Film, De Laurentiis e Rialto Film.          Alemanha e Estados Unidos, 1977.          DVD.</p>

## ATOS INSTITUCIONAIS CITADOS NESTA PESQUISA

**Ato Institucional nº 1**, publicado em 09 de abril de 1964, encontra-se no site do Palácio do Planalto, neste link [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm)

**Ato Institucional nº 2**, publicado em 27 de outubro de 1965, encontra-se no site do Palácio do Planalto: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-02-65.htm)

**Ato Institucional nº 5**, publicado em 13 de dezembro de 1968, encontra-se no site do Palácio do Planalto: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm)

## Anexo 1

Adriano Nervo Codato, professor de Ciência Política na Universidade Federal do Paraná (UFPR), considera que, do ponto de vista cronológico, a história política do regime ditatorial e da transição brasileira da ditadura militar para a democracia liberal pode ser assim descrita:

<p><b>Fase 1</b></p> <p>Constituição do regime político ditatorial-militar.</p> <p>Governos Castello Branco e Costa e Silva</p>	<p>Etapa 1: março de 1964 (golpe de Estado) – outubro de 1965 (extinção dos partidos políticos).</p> <p>Etapa 2: outubro de 1965 (tornada indireta a eleição de Presidente da República) – janeiro de 1967 (nova Constituição).</p> <p>Etapa 3: março de 1967 (posse de Costa e Silva) – novembro de 1967 (início da luta armada).</p> <p>Etapa 4: março de 1968 (início dos protestos estudantis) – dezembro de 1968 (aumento da repressão política).</p>
<p><b>Fase 2</b></p> <p>Consolidação do regime ditatorial-militar</p> <p>Governos Costa e Silva e Médici</p>	<p>Etapa 5: agosto de 1969 (Costa e Silva adoece; Junta Militar assume o governo) – setembro de 1969 (Médici é escolhido Presidente da República).</p> <p>Etapa 6: outubro de 1969 (nova Constituição) – janeiro de 1973 (refluxo da luta armada).</p> <p>Etapa 7: junho de 1973 (Médici anuncia seu sucessor) – janeiro de 1974 (eleição congressual (indireta) de Geisel).</p>
<p><b>Fase 3</b></p> <p>Transformação do regime ditatorial-militar</p>	<p>Etapa 8: março de 1974 (posse de Geisel) – agosto de 1974 (anunciada a política de modificação do regime).</p> <p>Etapa 9: novembro de 1974 (vitória do MDB nas eleições senatoriais) – abril de 1977 (Geisel fecha o Congresso Nacional).</p>

<p>Governo Geisel</p>	<p>Etapa 10: outubro de 1977 (demissão do Ministro do Exército) – janeiro de 1979 (revogação do Ato Institucional n. 5).</p>
<p><b>Fase 4</b></p> <p>Desagregação do regime ditatorial-militar</p> <p>Governo Figueiredo</p>	<p>Etapa 11: março de 1979 (posse de Figueiredo) – novembro de 1979 (extinção dos partidos políticos Arena e MDB).</p> <p>Etapa 12: abril de 1980 (greves operárias em São Paulo) – agosto de 1981 (Golbery pede demissão do governo).</p> <p>Etapa 13: novembro de 1982 (eleições diretas para governadores dos estados; maioria oposicionista na Câmara dos Deputados) – abril de 1984 (derrotada a emenda das eleições diretas).</p> <p>Etapa 14: janeiro de 1985 (vitória da oposição na eleição para Presidente da República) – março de 1985 (posse de José Sarney).</p>
<p><b>Fase 5</b></p> <p>Transição, sob tutela militar, para o regime liberal-democrático</p> <p>Governo Sarney</p>	<p>Etapa 15: abril-maio de 1985 (falece Tancredo Neves; emenda constitucional restabelece eleições diretas para Presidente da República) – fevereiro de 1986 (anunciado o Plano Cruzado contra a inflação).</p> <p>Etapa 16: novembro de 1986 (vitória do PMDB nas eleições gerais) – outubro de 1988 (promulgada nova Constituição).</p> <p>Etapa 17: março de 1989 (início da campanha para as eleições presidenciais) – dezembro de 1989 (Collor de Mello vence as eleições presidenciais).</p>
<p><b>Fase 6</b></p> <p>Consolidação do regime liberal-democrático</p> <p>Governos Collor, Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso</p>	<p>Etapa 18: março de 1990 (posse do Presidente eleito, Fernando Collor de Mello; anunciado o Plano Collor I) – janeiro de 1991 (anunciado o Plano Collor II).</p> <p>Etapa 19: dezembro de 1992 (impedimento do Presidente Collor; o vice-presidente Itamar Franco assume a Presidência da República) – julho de 1994 (lançado o Plano Real).</p> <p>Etapa 20: janeiro de 1995 (posse do Presidente eleito, Fernando Henrique Cardoso) – junho de 1997 (aprovada a</p>

	<p>emenda que permite a reeleição do Presidente da República e dos titulares dos poderes Executivos municipais e estaduais).</p> <p>Etapa 21: janeiro de 1999 (posse do Presidente reeleito, Fernando Henrique Cardoso) – outubro-novembro de 2000 (vitória dos partidos de oposição nas eleições municipais).</p> <p>Etapa 22: julho de 2002 (início da campanha para as eleições presidenciais) – janeiro de 2003 (posse do Presidente eleito, Luís Inácio Lula da Silva).</p>
--	--

Fonte: Artigo "Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia", de Adriano Nervo Codato, publicado no nº 25 da Revista de Sociologia e Política em novembro de 2005. Link: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782005000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44782005000200008&script=sci_arttext)

## Anexo 2

Carlos Marighella era aluno do 5º ano no Ginásio da Bahia quando, em 23 de agosto de 1929, respondeu em versos a uma prova de física sobre espelhos. Foi a primeira de uma série. Ganhou nota dez. A prova ficou exposta no corredor do colégio até 1965. Mais tarde, foi incluído no livro *Poemas – Rondó da Liberdade* (1994).

### *Prova em versos*<sup>59</sup>

Por Carlos Marighella

Doutor, a sério falo, me permita,  
Em versos rabiscar a prova escrita.

Espelho é a superfície que produz,  
Quando polida, a reflexão da luz.  
Há nos espelhos a considerar  
Dois casos, quando a imagem se formar.

Caso primeiro: um ponto é que se tem;  
Ao segundo um objeto é que convém.

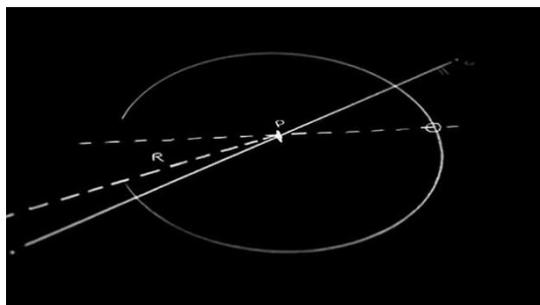
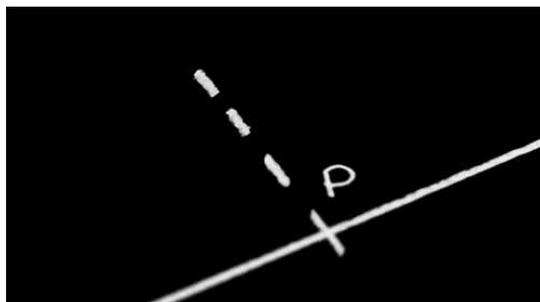
Seja a figura abaixo que se vê,  
o espelho seja a linha betacê.

O ponto P um ponto dado seja,  
Como raio incidente R se veja.

O raio refletido vem depois  
E o raio luminoso ao ponto 2.  
Foi traçada em seguida uma normal  
o ângulo I de incidência a R igual.  
Olhando em direção de R segundo,  
A imagem vê-se nítida no fundo,  
No prolongado, luminoso raio,  
Que o refletido encontra de soslaio.

Dois triângulos então o espelho faz,  
Retângulos os dois, ambos iguais.

Iguais porque um cateto têm comum,  
Dois ângulos iguais formando um.



<sup>59</sup> Uma interessante animação foi feita para ilustrar o poema *Prova em versos* no documentário *Marighella* (2011). O curta pode ser visto no link <https://youtu.be/h7fMY51L4jk>.

Iguais também, porque seus complementos  
Iguais serão, conforme uns argumentos.

Quanto a graus, A+I possui noventa,  
B+J outros tantos apresenta.

Por vértice opostos R e J  
São iguais assim como R e I.

Mostrado e demonstrado o que é mister,  
I é igual a J como se quer.  
Os triângulos iguais viram-se acima,  
L2, P2, iguais, isto se exprima.

#### IMAGEM DE UM PONTO

Atrás do espelho plano então se forma  
A imagem, que é simétrica por norma.

#### IMAGEM DE UM OBJETO

Simétrica, direita e virtual,  
E da mesma grandeza por final.

Melhor explicação ou mais segura  
Encontra-se debaixo na figura.

