

CINEMA E RESISTÊNCIA: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM ZUZU ANGEL, DE SERGIO REZENDE

Lizandro Carlos CALEGARI
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
lizandro.calegari@yahoo.com.br

Resumo: *Nos anos compreendidos entre 1964 e 1985, o Brasil viveu a Ditadura Militar, a que se associam imagens de violência extrema. A produção artística desse momento passou a representar tal circunstância histórica, muitas vezes, procurando produzir obras que se colocavam contra a ideologia do poder autoritário em curso. Além de obras literárias e expressões musicais, muitos filmes foram produzidos para “falar” daquela experiência. O propósito deste artigo é arrolar sobre os conceitos de cinema e resistência, buscando verificar como as definições que caracterizam tais vocábulos prestam-se para uma análise da obra Zuzu Angel (2006), do diretor Sergio Rezende. Para o embasamento da proposta, buscou-se respaldo em autores como Walter Benjamin, Alfredo Bosi e Márcio Seligmann-Silva, entre outros.*

Palavras-chave: *Cinema. Resistência. Violência. Zuzu Angel.*

Abstract: *From 1964 to 1985, Brazil experienced the Military Dictatorship, to which images of extreme violence are linked. The artistic production of that moment came to represent such a historical situation, seeking to produce works that were against the ideology of the authoritarian power. Aside from literary works and musical expressions, many films were made to “speak” about that period. The purpose of this article is to deal with the concepts of resistance and cinema in order to verify how these words help in an analysis of Sergio Rezende’s Zuzu Angel (2006). Walter Benjamin, Alfredo Bosi, and Márcio Seligmann-Silva are the main authors who underscore the present approach.*

Keywords: *Cinema. Resistance. Violence. Zuzu Angel.*

Introdução

O intervalo de tempo compreendido entre 1964 e 1985, no Brasil, foi marcado por intensos episódios de brutalidade e diversas formas de repressão à sociedade civil. Embora essas datas não definam limites fixos para se demarcarem o início e o término de algum acontecimento histórico quando o assunto é violência, porque a herança cultural brasileira está assentada sobre estruturas autoritárias desde os primórdios da colonização, elas são úteis para situar a Ditadura Militar, que teve início em 1º de abril daquele ano de 1964. A partir de então, não obstante os avanços que se observaram no país, particularmente no âmbito econômico, a sociedade começou a ser controlada, sobretudo, pelos militares, que faziam uso do poder para reprimir manifestações que eram contrárias às metas do governo.

Foi em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva, que se assistiu à implantação do Ato Institucional nº 5, que dava aos governos plenos poderes para controlarem a sociedade através de aparatos diversos de violência. Desde o referido ano até 1974, mais ou menos, as atrocidades cometidas contra as massas populares foram severas. Essas agressões eram físicas e psicológicas, e seu propósito era inibir os opositores do sistema ou mesmo extrair deles informações que incriminassem a si ou a seus companheiros. No livro *Brasil: nunca mais*, organizado pela Diocese de São Paulo e publicado em 15 de julho de 1985, estão descritas as mais diversas formas de tortura aplicadas em pessoas suspeitas de atividades subversivas. Dentre tais métodos, havia a cadeira do dragão, a cama cirúrgica, a coroa-de-cristo, a palmatória, a geladeira, a pancadaria, as queimaduras, o arrastamento por viatura, os choques elétricos e os afogamentos.

Esse período foi decisivo para a definição de rumos do país nos seus vários âmbitos: político, econômico, social e cultural. Particularmente na esfera cultura, em um primeiro momento, a produção ficou estagnada. Aos poucos, começaram a surgir diferentes produções artísticas com o intuito de entender ou representar o período em questão. Na literatura, as tendências foram diversas. Romances de autores como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado, Erico Verissimo e Renato Tapajós,

entre tantos outros, valeram-se de tendências diversas para falar sobre a ditadura. Na música, destacou-se um conjunto de autores – entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto – que, sob o rótulo de Tropicalismo, denunciavam o sistema militar. No cinema, os filmes surgidos na época da Ditadura Militar e mesmo depois desse período tratam de assuntos diversos relacionados ao momento histórico em questão.

Alguns dos filmes mais significativos os quais têm a Ditadura Militar como tema são: *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, *Os anos JK* (1979), de Sílvio Tendler, *Pra frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, *Que bom te ver viva* (1989), de Lucia Murat, *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende, *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto, *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, *No olho do furacão* (2002), de Renato Tapajós, *Quase dois irmãos* (2005), de Lucia Murat, *Cabra-cega* (2005), de Toni Venturi, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Hatton, *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, *Memória para uso diário* (2007), de Beth Formaggini, e *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski (cf. SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 69).

O objetivo deste artigo não é analisar todos os filmes elencados, nem a maioria deles. Também não é o intuito aqui tecer comentários generalizantes sobre a produção cinematográfica que traz a ditadura como tema. O propósito é verificar como uma dessas películas – no caso, *Zuzu Angel*, de Sergio Rezende, publicado mais de 20 anos após o término oficial da Ditadura Militar – alia tema e forma no sentido de produzir um determinado efeito em seu público de modo que possa articular-se à definição de resistência: resistência à violência, ao esquecimento, à postura agressiva e autoritária do Estado, às versões conciliadoras da história, por meio das quais a sociedade procura dialogar com o passado sem se atormentar com ele. Parte-se, assim, da premissa de Walter Benjamin, de acordo com o qual o cinema pode resguardar um poder revolucionário e despertar no público um sentimento que conduz à *práxis*.

Cinema e resistência: algumas observações teóricas

O surgimento do cinema, no final do século XIX, trouxe importantes inovações, sobretudo, no âmbito artístico. Provavelmente, a sua maior contribuição tenha consistido no fato de ele atingir um público numeroso, um “sujeito coletivo”. Walter Benjamin, em seu clássico estudo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936, justamente em razão dessa particularidade, atribui algumas características positivas ao cinema. Do seu ponto de vista, por ser uma criação coletiva para a coletividade, o cinema responderia aos anseios perceptivos do homem moderno. Uma vez que esta arte atinge as multidões, o crítico alemão a avalia como um poderoso instrumento revolucionário, como uma arte-pedagógica capaz de conduzir as multidões ao seu autoconhecimento (BENJAMIN, 1994). Assim, para o ensaísta, o cinema pode ser concebido como um utensílio político valioso que, devido ao seu caráter coletivo, mas também liberto da exploração capitalista, assume força revolucionária.

Benjamin explica que a utilização política do cinema pelo fascismo é o exemplo de como a apropriação dessa moderna forma de percepção pode satisfazer aos interesses de movimentos reacionários e materializar na tela os ideais totalitários. Nesse sentido, conforme interpretação proposta por Cássio dos Santos Tomaim,

[a] essa ‘estetização da política’, posta em prática pelo fascismo, Benjamin busca a contrarresposta na ‘politização da arte’ do comunismo. Se o fascismo oferece às multidões a sua própria destruição como um ‘prazer estético de primeira ordem’, o comunismo responde com uma arte que visa levar as massas a romperem com a sua passividade, que provoque nelas os choques que trarão à tona faíscas de um intelecto apagado pelas cinzas da autoalienação. (TOMAIM, 2004, p. 104)

Considerando tais proposições, é plausível dizer que o cinema pode ser um instrumento perigoso sob domínio de movimentos contrarrevolucionários, pois pode servir à política ritualizada como meio de tornar presente às multidões diante das telas eventos mitificadores de um regime tais como ritos dos desfiles, dos jogos e dos *meetings*. Por outro lado, contudo, pode servir de fermento para que as massas se

coloquem contra sistemas autoritários ou totalitários, pela possibilidade de acenar contra as propostas ideológicas desses regimes. É claro, Benjamin não se preocupa com o conteúdo dos filmes, mas com a sua forma, no sentido de averiguar que a arte cinematográfica sugere uma nova percepção, uma nova forma de o público lidar com a obra de arte. Entretanto, não dá para negar que um filme também veicula um tema, e este não pode ser descartado quando se alude ao seu conteúdo, ou seja, ao se falar do conteúdo de um filme, está-se aludindo ao seu tema e também à sua forma.

Assim, na perspectiva benjaminiana, há um vínculo entre as cenas estéticas veiculadas pelo cinema e questões de ordem política. Essa relação pode ser compreendida a partir do conceito de choque tal como pensado pelo próprio autor. Para o filósofo alemão, a vida moderna está repleta de choques, e o cinema incorporaria tais choques em sua constituição. Como destaca o próprio crítico, “[o] cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Com tais elementos postos em sua constituição, o cinema resguardaria, pois, um caráter pedagógico, isto é, mobilizaria as camadas sociais, pois poderia despertar-lhes o senso crítico em relação a determinado tema.

Essa mobilização do público pode se dar de algumas formas, mas a principal talvez diga respeito à maneira como o diretor resolve o conflito básico do enredo do filme. Assim, em se tratando de uma obra de arte, o cinema teria como uma de suas funções pressupostas incitar emoções diversas, afinal um dos componentes do filme é satisfazer os princípios da catarse, isto é, a purificação das emoções. O conceito de catarse, a propósito, é devedor das proposições de Aristóteles que, ao tratar da tragédia, na *Poética* (1966), afirma que esse gênero suscita terror e piedade, visando à purificação das emoções. Quando isso se realiza plenamente, verifica-se um dispositivo trágico. Conforme Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 96), o cinema “funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico”.

Esses conceitos operados pela tragédia grega são importantes para se entender alguns aspectos do cinema contemporâneo brasileiro, sobretudo aquele surgido nas

últimas décadas, por veicular um tipo cru de realismo. O mais curioso a ser observado nessa produção mais recente é que se apagam as fronteiras entre a vida e a ficção, delineando-se “uma espécie de antiestética, com caráter mais indicial e anti-ilusionista, posto a uma tradição metaforizante” (Ibid., p. 97). O que se pode observar em uma parcela dessa produção fílmica caracterizada por um forte teor realista é que ela aproveita da tragédia o espetáculo da dor e o gesto de empatia e de piedade, mas não realiza uma catarse, mas uma “contratarse” (Ibid., p. 100). Ou seja, há filmes que atendem ao gosto do público, legitimando a violência, mesmo em situações em que há punição para quem pratica algum mal; por outro lado, não obstante essa violência, observa-se uma contratarse, isto é, vilões e algozes não são punidos pelos seus atos de crueldade, o que pode geral causar um sentimento de revolta no público.

Nesse último caso, é possível o estabelecimento de relações entre a definição de contratarse, tal como proposta por Seligmann-Silva, e o conceito de resistência, tal como definido por Alfredo Bosi. Segundo Bosi (2002), o sentido de resistência tem a ver com uma “força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito”, logo resistir é “opor a força própria à força alheia”. Ainda de acordo com o crítico, o cognato próximo a tal termo é “*in/sistir*”, e o antônimo familiar é “*des/sistir*” (Ibid., p. 118). Assim, se for feita uma associação entre tais definições e as peculiaridades que caracterizam o cinema que contesta a ditadura, pode-se dizer que se trata de cinema de resistência, porque os filmes abordam determinados conteúdos de forma a resistir a uma força exterior posta pelo poder. Isso se dá basicamente por esse efeito de contratarse que desacomoda os expectadores, fazendo-os se oporem a determinadas ideologias.

Embora o crítico brasileiro aborde o conceito de resistência, aliando-o a narrativas literárias diversas, sua proposta é viável para uma compreensão do cinema brasileiro que lida com a Ditadura Militar¹. Nesse sentido, para o ensaísta, a ideia de resistência está atrelada a duas perspectivas que não necessariamente se excluem. Assim, por um lado, a resistência se dá como tema; por outro, como processo inerente à escrita, no caso do cinema, ao modo como ele se compõe, se estrutura. Tanto em um

¹ É claro, não se pode esquecer que o cinema é uma narrativa, só que assentada sobre características diferentes daquelas que compõem as obras literárias.

caso quanto em outro, salienta o autor, está implícita a noção de “valor”, que é o objeto da intencionalidade da vontade e a força propulsora das ações do artista. Dito em outros termos, o valor, na esfera da *práxis*, “se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir de sua decisão” (Ibid., p. 121). Ou seja, embora pareça sobre esse homem de ação uma força contrária às suas intenções, ele deve se manter firme em sua proposta.

A resposta do artista – e, aqui, inclui-se a do diretor cinematográfico – se dá por meio de sua obra cujo resultado é garantido “pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras”. Com isso, não seriam os valores em si que distinguiriam um narrador resistente e um militante da mesma ideologia, mas “os modos próprios de realizar esses valores” (Ibid., p. 123). Nesse ponto, alerta Bosi, o artista não deve correr o risco de produzir uma obra panfletária ou mesmo condenar antivalores supostamente representados ou promovidos pelas imagens do texto. A proposta da resistência tem a ver, então, com a ideia de engajamento.

O conceito de resistência, portanto, está atrelado às opções temáticas e formais de uma obra de arte e alia-se à ideia de insistência e de oposição a uma força externa ao sujeito. Implica um “*não* lançado à ideologia dominante” e a uma “tensão interna” inerente à obra (Ibid., p. 129). Essa narrativa atravessada pela tensão crítica “mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (Ibid., p. 130). É nesse sentido que se pode afirmar que o cinema que resiste à violência e à ideologia autoritária dos anos de chumbo no Brasil pós-64 transcende a vida real, pois ele descobre detalhes que a ideologia dominante tenta acobertar. É nessa perspectiva que se pretende analisar o filme *Zuzu Angel*, de Sergio Rezende, o qual veio a público em 2006.

***Zuzu Angel*: cinema e resistência**

Em 2006, o diretor Sergio Rezende leva às telas o filme *Zuzu Angel*, que narra a história de Zuleika Angel, a Zuzu (personagem interpretada por Patrícia Pillar), e a de

seu filho Stuart Edgar Angel Jones (Daniel de Oliveira), quando do envolvimento deles com a Ditadura Militar. Zuzu é mineira e fora casada com o americano Norman Angel Jones (Ísio Guelman), com quem teve três filhos. No Rio de Janeiro, para onde se transferiu depois de seu divórcio, construiu sua vida costurando para fora. Aos poucos, firmou certo nome. Em 1971, estava no auge de sua carreira profissional como estilista de moda, fazendo sucesso inclusive nas passarelas norte-americanas. Não obstante as suas conquistas, a sua vida não era apenas alegria.

Suas angústias eram decorrentes das atitudes de seu filho, que, além de pertencer à turma do Lamarca, militante brasileiro e guerrilheiro comunista, era um combatente político, considerando-se socialista e revolucionário. Ele e seu grupo iam às ruas protestar contra as injustiças do sistema, contra o imperialismo e a favor da liberdade. Depois de seis meses sem ouvir a voz de Stuart, certa dia, Zuzu recebe um telefonema anônimo informando-lhe de que o filho havia sido preso pela Polícia do Exército. A partir desse momento, iniciam-se os trabalhos da mãe para saber do paradeiro do filho. O filme não obedece a uma ordem cronológica e conta com vários *flashbacks*, principalmente focando episódios da vida de Tuti, como era chamado o rapaz, desde a sua infância até seus últimos dias.

Zuzu não estava sozinha nessa empreitada. Ela contava com o apoio das duas filhas – Ana (Fernanda de Freitas) e Hilda (Regiane Alves) – e do seu advogado, o Dr. Fraga (Alexandre Borges), o qual enfrentava o regime militar amparado em leis. Não são poucos os seus esforços para obter informações a respeito de Stuart. Inicialmente, Zuzu e Fraga vão à Base Aérea. Lá, são interrogados pelo Capitão Mota (Flávio Bauraqui), que lhes faz uma série de perguntas com o intuito de reunir provas para incriminar Stuart. O que merece ser anotado, desse episódio, é que, enquanto eles conversam, estão sendo gravados na sala de escuta. O capitão não contribui com Zuzu, e esta, indignada, se exausta:

Se o Stuart cometeu algum crime e foi preso, que seja julgado. E se ele for justamente condenado, eu venho trazer maçãs a ele no dia de visita. Agora, o que eu não aceito é que vocês finjam que ele não existe; e nem que ele seja condenado sem julgamento. Isso vocês não podem fazer.

Como se observa, os referidos aspectos permitem que se elabore a ideia da existência um confronto estabelecido entre memória e esquecimento colocado por diversos atores sociais e políticos nos países de tradição autoritária, como é o caso do Brasil. Segundo Enrique Serra Padrós (2001), mesmo quando envolvem experiências pessoais, as lembranças resultam da interação com outros indivíduos, contribuindo, assim, para que a memória seja fator fundamental tanto de identidade e de suporte dos sujeitos coletivos quanto da preservação da experiência histórica acumulada. Desse modo, sendo, pois, uma construção, ela é perpassada, veladamente, por mediações que expressam relações de poder que hierarquizam, segundo os interesses dominantes, aspectos de classe, políticos e culturais. No entanto, conforme o autor ressalta, são os indivíduos que lembram, mas “são os grupos sociais que determinam o que deve ser lembrado e como deve sê-lo” (Ibid., p. 83). Assim, o filme *Zuzu Angel* ganha dimensão de denúncia, uma vez que é a classe militar que determina o que deve permanecer ileso para não comprometer a integridade do seu projeto.

Fraga dá entrada em petições nas Auditorias Militares para que informem oficialmente se Stuart está preso ou não. O Exército, o Ministério da Marinha e a Jurisdição da Zona Aérea são unânimes em alegar que o rapaz nunca havia passado por aquelas instâncias. Além disso, Zuzu conversa com o padre que prega suas orações nas prisões a fim de descobrir alguma pista sobre o filho, mas, pelo que tudo indica, ele também compactua com as regras do sistema, amparado pelo argumento de consolo de seus fiéis. Conforme explicação que fornece, “[t]udo isso que se diz sobre as prisões é propaganda comunista. As torturas de que tanto falamos, não é nada disso. Os tais choques são levinhos. É uma maquininha à toa, minha filha, que não mata ninguém...”. Estas seriam estratégias para que a verdade (qualquer que seja) não venha à tona. Como complementa Padrós (2001, p. 87), a sonegação de informações – e, com isso, a imposição do esquecimento – serve como mecanismo de anestesiamento geral e “desresponsabilização” histórica, algo que interessa ao poder dominante.

A verdade, no entanto, aparece. Certo dia, Zuzu recebe uma carta relatando o que havia acontecido com seu filho. O bilhete fora escrito pelo seu amigo, Alberto Dias (Caio Junqueira), e dizia o seguinte:

Minha senhora, esse é para mim um assunto doloroso e eu sei que deverá ser ainda mais para a senhora. Não me é fácil descrever as coisas de forma tão crua, sabendo que, com isso, estarei destruindo esperanças, que sempre permanecem numa mãe aflita pelo desaparecimento de um ente tão querido. Ainda mais que, nesse caso, tenho uma ligação e um envolvimento emocional específico. A morte de seu filho me diz respeito também.

Stuart, quando caiu, portava uma calça azul, camisa clara e um casaco marrom. Foi levado no porta-malas de um Opala para a base aérea do Galeão. Na noite de 14 de maio, fui torturado ao lado de Stuart. Durante a madrugada, ouvi um grande alvoroço no pátio. Barulho de carros sendo ligados, gritos, perguntas e uma tosse constante de engasgo que se seguia sempre às acelerações². Como era hábito após uma sessão de tortura, cortaram a água das celas para aumentar a sede que ocorre depois dos choques. Stuart ficou numa cela ao lado da minha. Percebi que ele estava em estado precário. Tossia sem parar, uma tosse angustiante, que ouvi durante toda a noite. Três frases se repetiam sempre: ‘Água’, ‘Eu tô ficando louco’ e ‘Eu vou morrer’. De madrugada, quase ao amanhecer, abriram a cela e retiraram Stuart, inerte, certamente já morto. Alguém disse: ‘Mais comida de peixe na restinga da Narambaia’.

Chamam a atenção, nessa carta, as palavras proferidas por Stuart depois da tortura: “Água”, ‘Eu tô ficando louco’ e ‘Eu vou morrer’. Em situações de extrema violência, o caminho da loucura não é algo anormal. A dor e a impossibilidade de restituir o corpo e as condições psíquicas levam ao trauma. Assim, trauma e loucura são condições paralelas nessas circunstâncias, já que o indivíduo não encontra uma linguagem capaz de defini-los. Destituída das condições de ressignificar os acontecimentos, a vítima fica louca. Como se não bastasse isso, é levada ao esgotamento e ao desejo de morte.

Além da violência física, uma das estratégias de agressão psicológica consistia na exibição, muitas vezes pública e coletiva, dos corpos nus das pessoas. A nudez era proposital, e um dos seus objetivos era justamente humilhar as vítimas. Era, além disso, uma prática recorrente adotada pelos agressores e tinha um significado simbólico maior:

² Stuart foi amarrado na traseira de um automóvel de forma que seu rosto ficasse em frente ao cano de descarga para inalar o gás carbônico; enquanto isso, era arrastado. Trata-se de uma forma de tortura – o arrastamento por viatura –, comum na época.

imprimir a ideia de que os indivíduos não eram e não tinham nada nem ninguém à sua volta de modo que se sentissem indefesos, desarmados e fracos.

Zuzu fica desorientada com a trágica notícia; no entanto, agora, sua missão é outra: não mais descobrir o que aconteceu com seu filho, mas reunir provas para incriminar os culpados pela tortura e morte de Stuart. Em outras palavras, seu objetivo era resistir a uma força exterior a si. O filho foi brutalmente assassinado não apenas por resistir às injustiças e às crueldades impostas pelo sistema, mas também por se negar a fornecer o endereço de seu companheiro Lamarca. Sempre que possível, sempre que surgia uma oportunidade, ela delatava os assassinos de seu filho. Em aviões ou por meio de cartas que endereçava a inúmeras pessoas influentes – intelectuais, artistas e deputados –, Zuzu desafiava o poder. Ela promove desfiles de protesto, jogando inclusive com as cores. Assim, cores vivas e alegres de um país tropical ganham formas de pássaros engaiolados, tanques de guerra, sol atrás de grades, etc. Não só isso, o verde cede lugar para o vermelho e o preto. Aqui, observam-se outros sentidos atrelados ao vocábulo “resistência”: insistência e coerência de valores.

Na Auditoria da Justiça Militar, mais uma vez, ela denuncia as autoridades pelo sumiço de Tuti, situação essa em que é acusada de desacato. Na ocasião, ela se defende: “[d]esacato é impedir o direito sagrado de uma mãe enterrar o seu filho”. Aqui, reside uma questão central: “a falta de um momento de luto”, algo que, de acordo com Janaína de Almeida Teles (2012), “impossibilita a emergência de representações de um corte, de um antes e um depois”, ou seja, há um impedimento de um processo de ruptura com o passado, de forma que a memória não se constitui integralmente, impedindo uma pretensa ideia de apaziguamento individual e social (p. 110-111). Essa busca pela realização do luto alia-se com ao desejo de restituição do passado. Em *Zuzu Angel*, o trabalho de luto não realizado e a impossibilidade de conhecer o passado frustram a protagonista, gerando uma sensação de impotência. São justamente esses fatos que fazem com que ela lute contra o regime. Em livro, a própria Zuzu registra que o seu objetivo era “substituir o filho na luta contra a ditadura” (*apud* TELES, 2012, p. 115).

Depois de seus desfiles em Nova Iorque, durante dois anos, a vida de Zuzu ficou estagnada. Com a imprensa sob censura, suas denúncias não eram ouvidas por ninguém.

Naquele clima de insegurança, Ana, filha de Zuzu, permaneceu nos Estados Unidos. Hilda não quis ir para lá, pois já estava trabalhando como atriz e jornalista no Brasil. Em 1973, uma nova tragédia: Sônia (Leandra Leal), esposa de Stuart, é presa quando voltava clandestinamente ao país. Antes de ser assassinada, levou choques, foi espancada, seviciada com um cassete e teve os seios arrancados. Seu corpo também nunca foi entregue à família. É no seu trabalho que a estilista encontra forças para viver. Em 31 de dezembro de 1975, no entanto, um fato novo confere-lhe ânimo para continuar sua luta.

Um homem da repressão, ex-oficial da aeronáutica, Marco Aurélio Carvalho (Aramis Trindade), procura Fraga e diz estar disposto a contar tudo o que sabe a respeito da morte de Stuart. Resolve falar a fim de se vingar de seus companheiros: diz que foi acusado injustamente de ter ficado com o dinheiro de um assalto da guerrilha urbana. Marco foi um dos carrascos que, no passado, ajudou a prender e a torturar Stuart. Agora, está disposto a depor contra o sistema do qual fazia parte. Entretanto, a sua condição é de que Zuzu engendre um plano de modo que seu depoimento consiga atingir eficazmente os culpados. A estratégia da protagonista, então, consiste em fazer as autoridades norte-americanas saberem o que aconteceu com Stuart (este era filho de americano). Para tanto, primeiramente, entra em contato com o Secretário de Estado Norte-Americano Henry Kissinger, e, depois, tenta enviar o dossiê completo para a Anistia Internacional, em nome do Sr. Ray Bunker. Marco Aurélio é preso, provavelmente morto, e Zuzu não conclui seu trabalho. Sofre um acidente e morre.

A morte de Zuzu, em 1976, foi declarada acidental. Chico Buarque, amigo da famosa estilista, distribuiu 60 cópias da declaração da vítima às personalidades e à imprensa. Nenhum órgão se atreveu a publicá-las. Vinte anos depois, a Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos, constituída pelo Governo Brasileiro, após uma perícia irrefutável e uma testemunha ocular, concluiu que ela fora realmente assassinada. As filhas, Hilda e Ana, fundaram o Instituto Zuzu Angel para preservar a memória da mãe e do irmão.

Assim, verifica-se, a partir das aludidas ocorrências, que o filme em apreciação narra duas histórias: uma centrada na vida de Zuzu, e outra na vida do filho, Stuart.

Esse fora brutalmente assassinado justamente por lutar contra as injustiças do sistema. Isso vem ao encontro das premissas defendidas por José Antonio Segatto (1999), segundo o qual, toda vez que a classe civil se volta contra a ideologia imposta pelo poder, é reprimida. A história de Zuzu não é diferente. Ela tenta, de inúmeras maneiras, delatar os carrascos de seu filho, e, por se tornar uma ameaça, foi também morta. Ainda nesse caso, o seu assassinato aconteceu por outro motivo: ela lutou corajosa e insistentemente para manter viva a memória do filho, procurando coerentemente resistir ao sistema. No entanto, há, segundo Teles (2012, p. 117), inclusive, “a eliminação física daqueles que ficaram para contar essa história e a eliminação simbólica, que segue nos dias de hoje”.

Essa não é uma prática observada apenas no Brasil. Outros países de tradição autoritária enfrentam dilema semelhante. Alexander e Margarete Mitscherlich (1973), por exemplo, estudando o contexto histórico alemão do século XX, procuram conhecer e compreender alguns fundamentos da política do país, recorrendo, para tanto, a uma investigação psicológica dos indivíduos. A pesquisa proposta por eles se dá nessa direção porque acreditam que a organização política alemã determina, por meios diversos, as formas de comportamento dos cidadãos de modo que esses sujeitos passam a atender, de maneira inconsciente, aos ideais do Estado.

Partindo dessa problemática, o livro dos autores discute várias questões e, nele, chamam a atenção passagens em que os autores apontam para a ideia de que as estratégias de apagamento do passado ou de ocultação de decisões políticas sejam determinantes para a ocorrência de inúmeros acontecimentos que configuram a realidade atual. Alexander e Margarete Mitscherlich alegam que existe uma carente difusão dos fatos históricos e políticos na consciência da vida pública. Eles comentam, por exemplo, que os dirigentes tratam os crimes nazistas como um conflito bélico sem importância ou que eles excluem a classe civil de importantes decisões políticas. Tudo isso, na visão dos críticos, restringiria a liberdade de pensamento dos indivíduos de modo a terem sua opinião crítica e a sua autoconfiança sucumbidas.

O caso da América Latina – onde, aliás, segundo Antonio Callado (2006), a democracia não parece ser um fenômeno duradouro ou capaz de deitar raízes profundas

– é bastante sugestivo a esse respeito. Em um artigo dedicado ao estudo de determinadas obras de Mauricio Rosencof, Raúl Caplán (2001, p. 69) faz referência à política de “desmemória voluntária” difundida pelo presidente Julio María Sanguinetti após o término do período ditatorial no Uruguai. O autor explica que essa política de desmemória – designada pelo poder através do uso da expressão “ojos en la nuca” – tinha como objetivo desqualificar aqueles indivíduos que, porventura, viessem a exigir verdade e justiça, bem como infligir a eles um obstáculo de modo a fazê-los avançar às cegas, ou seja, sem orientação, justamente para que não reivindicarem qualquer punição contra os opressores. Essa ordem de ideias, como se verifica, é plausível para se compreender *Zuzu Angel*.

Considerações finais

O cinema tem a particularidade de atingir um número expressivo de pessoas em circunstâncias variadas. Essa característica é importante porque ajuda na formação de uma consciência coletiva. Os meios de comunicação têm a capacidade de alienar as pessoas, mas também a de mobilizar a sociedade, dependendo da forma como trabalham com a matéria que querem veicular. O cinema, nesse sentido, em virtude de suas possibilidades técnicas, pode servir tanto para criar um universo que não condiz com a realidade quanto para revelar aspectos que se desejam ocultos, apagados ou esquecidos. A proposta de Walter Benjamin, aliás, é a de que se pense o cinema como um meio de mobilização das massas.

Com isso, se o filme tem essa capacidade, ele pode ser utilizado para conscientizar as pessoas de acontecimentos ou fatos importantes da atualidade ou do passado, ajudando na formação de uma consciência crítica e questionadora. Essas intenções, quando aspiradas, podem forjar uma maneira de pensar que resiste àquilo que a ideologia quer que se pense. É justamente a esse ponto que se articula a noção de resistência. Resistir é opor-se a uma força exterior do sujeito, mas, nesse processo, há a necessidade de que o ser que resiste seja insistente em sua proposta e que parta de princípios éticos e de valores coerentes.

Tais aspectos podem ser observados em *Zuzu Angel*, dirigido por Sergio Rezende. Trata-se de um filme que, se levados em conta tais princípios, define-se como cinema de resistência, tanto no conteúdo apresentado quanto na forma como se estrutura. Em relação a tais aspectos, pode-se afirmar que ele não realiza uma catarse, mas sim uma contracatarse, já que o telespectador não purifica a suas emoções ao término do filme, uma vez que alguns personagens – Zuzu, Stuart e Sônia – foram brutal e covardemente assassinados e, na película, não há qualquer representação de justiça a favor deles e de seus familiares. Isso faz com que brote do público um sentimento de revolta contra o sistema autoritário que caracterizou o regime militar. Essa impunidade é recorrente até os dias atuais, fazendo com que esse passado não se interrompa na mente das vítimas e de seus familiares e que muito a respeito da Ditadura Militar precisa ser revisto.

No que diz respeito aos temas, o filme estudado lida com uma série de questões que, de uma maneira ou de outra, associam-se à noção de resistência. Ele resiste à violência institucionalmente elaborada, à ideia de esquecimento forjado pelas elites dominantes e à noção de passado acabado, concluído e resolvido, só para citar alguns exemplos. A violência não é algo legítimo em qualquer situação, esse passado agônico não pode ser esquecido para que não se repita, e a história da ditadura não pode ser vista como algo pertencente exclusivamente ao passado. É uma história em aberto, que merece novas revisões. Como se verifica, o cinema tem essa capacidade de servir à sociedade, de ser um caminho em direção à libertação.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CAPLÁN, Raúl. Todas las memorias: las cárceles uruguayas e la obra de Mauricio Rosencof. *L'Ordinaire Latin Americain*, Université de Toulouse, n. 183, p. 67-75, jan./mar., 2001.

MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir duelo*. Versão espanhola de André Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1973.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun., 2001.

SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: _____.; BALDAN, Ude (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. p. 201-221.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: _____.; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 64-85.

_____. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. *Comunicação e Cultura*, Lisboa, n. 5, p. 95-108, 2008.

TELES, Janaína Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 109-118.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, n. 16, p. 101-122, 2004.

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Brasil, Warner Bros. Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.