

Memórias da ditadura em tempos de democracia: representações do regime militar através do cinema nacional¹

Márcia de Souza Santos*

Resumo: O estudo analisa como a produção cinematográfica brasileira está construindo a memória histórica referente ao regime militar (1964 – 1985). Partindo do princípio de que a memória é um fenômeno construído e que, portanto, o cinema seleciona aquilo que deseja solidificar na memória de um grupo, procuro analisar criticamente quais temáticas estão sendo valorizadas – ou, contrariamente, esquecidas – pelo cinema nacional, referente ao período da ditadura militar. Considerando, ainda, a impreterível necessidade de se associar as representações sobre o regime militar às condições de produção das obras cinematográficas, procuro situá-las em dois blocos temporais distintos: um deles que marca o início do período conhecido como “Retomada”, nos anos 90, e o outro referente aos dias atuais. A partir desta diferenciação, busco apreender as representações elaboradas para o período citado e suas relações com os contextos de produção dos filmes.

Palavras-chave: cinema – memória – representações

Abstract: The study analyzes how the Brazilian Cinematographic production is building the historic memory regarding the military regime (1964 – 1985). Beginning from the principle that memory is a created phenomenon and that, therefore the cinema selects what it desires to fix in the memory of a group, I seek to critically analyze which subject matters are being valorized – or to the contrary, forgotten – by the national cinema, regarding the military dictatorship period. Considering furthermore the imperative necessity of associating the representations about the military regime to the production conditions of cinematographic work, I seek to place them into two distinct temporal blocks: one of them which marks the beginning of the period known as the “Retake”, in the nineties and the other regarding current times. Through this differentiation, I seek to understand the representations elaborated for the mentioned period and their relationship with the production context of the films.

Keywords: cinema – memory – representations.

Introdução

Qual é o papel do cinema para a história? O que um filme pode nos dizer a respeito da memória? E de qual memória?

Não são recentes as preocupações acima mencionadas. Muitos pensadores, entre historiadores, críticos de cinema e outros, já se debruçaram sobre tais questões. No entanto, o estatuto do cinema para a pesquisa histórica ainda é fonte de polêmica e objeto de discussões.

Atualmente, a História Cultural muito tem contribuído no sentido de consolidar a importância da utilização de novas fontes históricas e novos objetos de pesquisa, indo além dos já tradicionais documentos ‘oficiais’ e fontes escritas. Não há mais dúvidas de que fontes

* Mestranda em História Cultural pela Universidade de Brasília, msmanaus@yahoo.com.br

não-convencionais são encaradas hoje como possuidoras de alto valor interpretativo, já que também constituem ‘vestígios’ do passado.

Partindo deste pressuposto, as imagens não devem mais ser percebidas como meras ilustrações de livros ou complementos de documentos textuais. Devem, sobretudo, ser consideradas como forma de ‘representação’ pela qual indivíduos e grupos dão sentido ao mundo em que vivem. Conceber um documento histórico através da noção de representação, significa partilhar principalmente das concepções de Roger Chartier, para quem:

*pode se pensar a história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das **representações do mundo social** – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse.*²

Logo, ao lidar com a imagem como representação, devemos obrigatoriamente historicizá-la, ou seja, pensá-la enquanto objeto inserido em uma determinada temporalidade que não pode ser ignorada. O conteúdo explicitado em uma imagem pode fornecer um rico testemunho de uma época que o autor da mesma quis registrar. Porém, ao tratá-la como fonte histórica, o historiador não deve jamais perder de vista as intenções do autor daquela obra e o contexto social de produção dessa imagem, sob o risco de visualizá-la como fonte indiscutível de um passado, ali captado e ‘congelado’ para a posteridade. Certamente que a imagem, como discurso narrativo que é, possui o passado vivido como seu referente; mas, como afirma Sandra Pesavento, não é a sua “*mímesis*”.³ Procurando resolver esta possível ambigüidade para o uso da imagem – enquanto fonte e/ou objeto histórico – a autora apresenta uma visão que me parece bem apropriada para o enfoque aqui proposto:

*(...) a imagem, enquanto registro de algo no tempo, é testemunho de época, mas testemunho também de si própria, tal como o texto literário, ou seja, é o momento de sua feitura, e não a temporalidade do seu conteúdo ou tema que cabe atingir. Em suma, ver como uma época se retrata ou retrata o passado, se for o caso, ou ver, na imagem, quais os valores e os sentimentos que se busca transmitir (...) O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.*⁴

Enquanto objeto cultural, o cinema lida com atribuições de sentido sobre o mundo social do qual emerge. Portanto, ele é elaborado através de representações dessa sociedade que o imaginário cinematográfico produz. Isso significa que um filme, de qualquer gênero, retrata uma determinada concepção de mundo elaborada pelo seu ‘meio cinematográfico’, ou

seja, ele nasce da concepção de todo um conjunto de atores sociais, envolvidos no seu processo de produção: roteirista, diretor, diretor de fotografia, produtor, entre outros. Além disso, há o fundamental processo de montagem dos filmes, onde é selecionado tudo aquilo que se deseja transmitir ao espectador (assim como é descartado aquilo que não se quer mostrar). A montagem é o momento onde o cineasta, ordenando a seqüência de imagens, organiza a ação a ser representada, elegendo os elementos essenciais a serem observados pelo espectador. Conclui-se, assim, que “câmera e montagem **organizam um olhar** que é a cristalização de uma perspectiva ideológica, de uma valoração das coisas, de uma visão de mundo”, como afirma Ismail Xavier.⁵

Ainda nesta linha de análise sobre o meio cinematográfico, torna-se significativo reafirmar que o filme, enquanto discurso imagético, não se restringe ao seu conteúdo, àquilo que ele retrata nas telas, mas também – e eu diria, principalmente – transmite valores e expectativas daqueles que o produzem (cineastas, produtores, atores etc.) e da própria sociedade que o recebe (espectadores, críticos, acadêmicos, entre outros). Portanto, como nos informa Marc Ferro, “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo... Essa é uma verdade que diz respeito aos textos, porém mais às imagens...”.⁶ Ferro considera, assim, que não há linguagem cinematográfica que seja inocente. Há sempre uma intencionalidade – mesmo que inconsciente – que reflete as aspirações e as condições de produção da obra cinematográfica. Isso demonstra que, para analisarmos um filme pelo viés historiográfico, as relações exteriores e interiores a ele são imprescindíveis, pois há uma polissemia inerente à obra cinematográfica que deve sempre ser levada em conta. Imagem e sociedade não estão nunca desvinculadas.

Partindo das considerações acima, torna-se mais claro perceber a importância da análise das relações entre Cinema e História, principalmente se considerarmos o grande “efeito de realidade” que os filmes produzem no espectador, como bem ilustra Peter Burke:

*O poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos... O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores (...) O ponto essencial é que **uma história filmada**, como uma história pintada ou escrita, é **um ato de interpretação**.⁷*

Neste ponto, há um aspecto relevante a ser destacado em relação ao cinema enquanto fonte histórica. Os meios de comunicação que se utilizam da imagem audiovisual,

principalmente a televisão e o cinema, estão superando progressivamente as fontes escritas – jornais impressos, livros etc. – como veículos de acesso à informação e à reflexão. Esta nova realidade atribui um poder ideológico às narrativas audiovisuais muito maior do que no passado. Um determinado tema histórico, contado através de um filme, dificilmente será confrontado pelo seu espectador com outras fontes como, por exemplo, com o livro no qual se baseou, ou com documentos de época, ou mesmo com um livro didático sobre o assunto. Se as imagens já possuíam antes o papel de “formar as almas” dos brasileiros em uma época em que boa parte da sociedade era iletrada,⁸ atualmente esse poder foi estendido também à população letrada, que prefere que as informações apareçam de forma pronta, rápida, para serem prontamente consumidas. Pretendo com isso mostrar que cada vez mais as pessoas formulam suas idéias de passado, constroem suas memórias históricas em função do cinema e da televisão. E tal afirmativa deve ser potencializada ainda mais quando se constata que os filmes históricos nacionais são cada vez mais utilizados como recurso didático-pedagógico nas salas de aula.⁹

O regime militar no cinema

Em relação ao regime militar brasileiro (1964-1985), os filmes até então produzidos não são quantitativamente significativos, se comparados a outros gêneros e temáticas. Este fato não chega a ser de difícil compreensão, visto que estamos tratando de um período de nossa história ainda muito recente – com a maioria de seus atores sociais ainda vivos – e, portanto, sujeito a representações e reflexões ainda muito polêmicas. De qualquer forma, considerando os últimos cinco anos – onde o distanciamento torna-se cada vez mais significativo – observa-se uma tendência para o aumento da produção cinematográfica nacional em torno da temática da ditadura militar dos anos 60 e 70 do século XX.¹⁰

Outra característica que deve ser ressaltada refere-se aos formatos possíveis para os filmes que retratam o período histórico analisado. Existem os documentários que se configuram, geralmente, por meio de depoimentos e de testemunhos da época retratada. Um outro gênero, muito mais amplo, são os ‘filmes de ficção’. Para o caso do regime militar brasileiro, o filme ficcional geralmente utiliza esse período da nossa história como pano de fundo para o desenrolar de um romance, de uma trama policial, de um drama etc. Alguns cineastas optam por focar mais, outros menos, o aspecto político da narrativa, transformando-o em eixo principal ou secundário da trama. Uma terceira categoria, que utilizo

criticamente no trabalho, refere-se aos ‘filmes históricos’. Na realidade, esta última categoria insere-se tecnicamente no gênero ‘ficção’, que se contrapõe ao ‘documentário’.¹¹ No entanto, no interior deste vasto universo ‘ficcional’ – que abrange subcategorias como comédia, drama, romance, policial etc. – há a especificação para os denominados ‘filmes históricos’ que seria, então, aquele conjunto de filmes comprometidos com a reconstrução de fatos e episódios históricos, ou de personagens reais que marcaram uma determinada época.

O foco de análise no presente estudo encontra-se, primeiramente, na reflexão crítica sobre os filmes históricos *Lamarca* (de Sérgio Resende, 1994) e *O Que É Isso, Companheiro?* (de Bruno Barreto, 1997). São filmes que, por diferentes caminhos, procuram construir uma determinada **memória** sobre o período em questão, mais especificamente sobre os militantes que se dedicaram à luta armada. Memória essa que certamente não é homogênea. Mais correto seria, então, falar em diferentes memórias, sem deixar de se considerar os seus pontos convergentes.¹²

Considerando o pensamento de Michael Pollak relativo à construção da memória, tanto individual como coletiva, o autor chama a atenção para o fato de que a memória é sempre seletiva e, portanto, essa memória

sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa... As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também para a memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada... A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (...) Esse último elemento da memória – a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento – mostra que a memória é um fenômeno construído.¹³

Como constatado na pesquisa, os filmes acima referidos, se por um lado visam “dar voz aos vencidos” do regime militar (nesse caso, os militantes da esquerda brasileira), por outro lado, muitas vezes acabam por reforçar estereótipos, impor estigmas ou no mínimo apresentar visões caricaturais desses vencidos. Trata-se, portanto, de representações acerca da ditadura – assim como dos militantes, de seus opositores, enfim, de todo um momento histórico – que devem ser analisadas à luz das intenções de seus atores sociais ao construírem memórias para essa época.

Há, ainda compondo o objeto de análise, os filmes de ficção – *Quase Dois Irmãos* (de Lúcia Murat, 2004) e *Cabra-Cega* (de Toni Venturi, 2004) –, que também estão voltados para

a construção de memórias, na medida em que apresentam concepções específicas em relação ao regime militar. Assim como os filmes históricos referidos não são portadores da “versão verdadeira dos fatos”, os filmes ficcionais também não devem ser percebidos apenas como “filmes de mentirinha”. Este gênero possui como matéria-prima o real, podendo, muitas vezes, aproximar-se mais da situação contextual do que o filme histórico.

O aspecto fundamental de interesse para o estudo são as condições de produção dos filmes aqui analisados. O momento histórico de fabricação destes filmes, as características políticas, econômicas, sociais e culturais da ocasião de feitura de cada um deles são circunstâncias imprescindíveis para que se possa melhor avaliar as intenções do meio cinematográfico no processo de elaboração de memórias históricas para o período em questão. Por esse motivo, há que se levar em conta o fato de que os dois filmes históricos analisados (*Lamarca* e *O Que É Isso, Companheiro?*) foram produzidos na década de 1990, no período conhecido como Retomada do cinema nacional; já os outros dois (*Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos*) foram elaborados em 2004, portanto, em uma época em que o cinema brasileiro atravessava outras circunstâncias.

O que se observa neste campo de apreciação do cinema nacional é que, abordando um tema ainda muito recente, a memória histórica que se quer estruturar é **objeto de uma disputa** muito intensa, polêmica e acalorada. A princípio, observa-se a predominância no cinema nacional da valorização de uma “memória subterrânea” – segundo a concepção formulada por Pollak¹⁴ –, que representaria a memória dos excluídos, das minorias, dos grupos dominados, ou seja, da esquerda brasileira que atuou em oposição ao governo dos militares (e que, atualmente, se encontra representada no poder político nacional). No entanto, por trás desta aparente representação homogênea da esquerda no Brasil – que se tornou visível hoje principalmente devido à liberdade de pensamento propiciada pela consolidação do regime democrático – haveria uma diversidade de representações acerca de nosso passado recente. Diversidade esta que vai desde a reprodução de estereótipos formulados pela “história oficial” do período ditatorial, até visões mais humanizadas e menos maniqueístas deste período.¹⁵ Isto significa que podemos observar aqui uma disputa de memórias no interior da produção cinematográfica brasileira. Aquilo que é transmitido para o espectador, assim como aquilo que não o é, constitui diferentes representações de um período de nossa história.

Não cabe aqui fornecer um juízo de valor sobre qual ou quais representações estariam mais de acordo com a realidade de nosso passado recente. O que importa é investigar o poder

que o cinema possui de construir interpretações, de elaborar memórias, que podem ser assimiladas facilmente por seus espectadores como verdades em relação ao passado. Mais uma vez recorrendo a Pollak, destaco sua idéia sobre o papel do cinema na formação e reorganização da memória:

*Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referências geralmente apresentados nas discussões são... de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. (...) Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto no **enquadramento da memória**. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções.¹⁶*

O filme e seu contexto

Um filme, como já foi dito, deve ser compreendido enquanto um produto cultural, ou seja, enquanto algo produzido no interior de uma determinada sociedade e que, portanto, integra a sua lógica de funcionamento. Não há filme que não surja de uma rede de relações que compõem a atividade cinematográfica, que envolve desde o processo de financiamento e captação de recursos até a sua exibição, passando pela produção, realização e distribuição. Esta atividade, por sua vez, relaciona-se ao contexto social, político e econômico que o circunda e com o qual mantém relações de dependência. Desta forma, um historiador que não leve em consideração que a narrativa cinematográfica está inserida em um conjunto de relações, externas e internas ao filme, estará deixando de lado uma análise comprometida com o viés historiográfico.

Portanto, para melhor compreender as relações existentes entre as representações construídas pelos filmes analisados e as suas condições de produção, cabe tecer aqui uma breve contextualização, que permita inserir o leitor neste universo.

Um breve panorama

Os dois filmes históricos considerados – *Lamarca*, realizado em 1994, e *O Que É Isso, Companheiro?*, em 1997 – situam-se em um momento particular para a trajetória do cinema nacional, que ficou comumente conhecido como período da Retomada. Este termo não deve ser entendido sob o ponto de vista de recuperação de um determinado estilo cinematográfico, mas sim da reconstrução desta atividade que se encontrava intensamente prejudicada pelo momento histórico que o país vivia no início da década de 1990.

Refiro-me ao fato de que o país encontrava-se recém-saído de vinte anos de ditadura militar, passara pela conturbada transição para a democracia (com a morte do Presidente Tancredo Neves), pela crise econômica do governo Sarney, e, por fim, pela eleição do Presidente Fernando Collor, que, em 1992, foi destituído por um *impeachment*. Antes de sua saída, porém, Collor tomou medidas fundamentais que determinaram os rumos do cinema nacional, naquele momento: em 1990, o Presidente rebaixou o Ministério da Cultura à categoria de Secretaria e extinguiu todos os órgãos de promoção e apoio à produção cultural, como o Conselho Nacional de Cinema – CONCINE, a Fundação Nacional de Cinema e a Embrafilme (principal fomentadora da atividade cinematográfica no Brasil, criada em 1969). Além disso, a reforma não previa nenhum outro órgão substitutivo para promover ou incentivar o cinema nacional. Avaliando a referida situação, após as medidas do governo Collor, Ricardo Caldas e Tânia Montoro expõem o seguinte quadro:

O cinema nacional ficou sem diretrizes claras para atuar, sem projeto. Com as dificuldades de praxe em relação à infra-estrutura de realização, quase se rompe o frágil relacionamento entre o público e espaço de exibição, tanto nas telas de cinema como na televisão. As produções foram interrompidas sem prazo ou perspectiva de volta, filmes prontos pararam de ser distribuídos. Na atmosfera de incerteza do país, a produção cai. (...) O cinema brasileiro foi-se apagando ainda mais do imaginário da população.¹⁷

Com esta característica de “terra devastada”, como se referiu o ator Paulo Betti ao analisar o momento de fabricação do filme *Lamarca*,¹⁸ a produção cinematográfica nacional ficou entregue às perspectivas das políticas neoliberais como ocorreu, aliás, em todas as outras áreas do governo Collor.

Para se ter uma visão mais clara sobre os efeitos das medidas desse governo sobre o cinema nacional, basta observar que em 1992 foram produzidos apenas três filmes no país, enquanto o período de 1970 a 1980 contou com uma produção média de noventa filmes por ano.¹⁹

A denominada Retomada começou a configurar-se, portanto, nos anos seguintes à saída do Presidente Collor. Apesar da manutenção das práticas neoliberais nos governos subsequentes (Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso), a partir do final do ano de 1992 o governo brasileiro já demonstrava algum interesse em novamente incentivar o cinema nacional, o que pode ser constatado com a criação do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e, logo a seguir, com a criação da Lei do Audiovisual (Lei n.º 8.685, de 20 de julho de 1993).²⁰

A referida lei previa benefícios de isenção fiscal para o capital privado investido no cinema nacional. Com isso, já a partir de 1994 e, principalmente, a partir de 1995, a produção nacional começava sua curva ascendente que caracteriza a Retomada.

O filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, produzido em 1995, é considerado por muitos críticos de cinema como o “marco zero” da Retomada, por ter ultrapassado a marca de um milhão de espectadores. Certamente que esta classificação deve ser flexibilizada, não se restringindo a um filme e a um ano em particular, visto que os frutos da Lei do Audiovisual já se faziam sentir nos dois anos anteriores ao filme de Carla Camurati. Neste sentido, *Lamarca*, produzido em 1994, encontra-se inserido neste contexto do cinema nacional ao qual se convencionou chamar de Retomada.

É importante ressaltar ainda que a Lei do Audiovisual foi objeto de muita polêmica entre cineastas e governo brasileiro. Seria, segundo muitos cineastas e críticos de cinema, uma lei típica “do nosso capitalismo selvagem”, visto que coloca nas mãos dos diretores de *marketing* das empresas financiadoras a decisão do que deve e do que não deve ser produzido cinematograficamente no país. Não foi por outra razão que esta lei recebeu o crítico apelido de “Lei do Mecenato”.²¹ Luiz Oricchio, em sua análise sobre o período, procura relativizar estas críticas. Por um lado, concorda que “não se pode ignorar que o cinema que renasce é tributário de uma determinada forma de produção, baseada em renúncia fiscal e controlada, ao menos em parte, pelos departamentos de *marketing* das empresas investidoras”.²² Por outro lado, afirma que a Lei não pode ser considerada “uma camisa-de-força”, pois muitos filmes do período foram feitos sem concessões mercadológicas e ressaltando as características “de autoria” de seus diretores. Destaca, ainda, que o fato de um filme ter sido produzido de acordo com “razões explícitas de mercado”, não significa que este mesmo filme não represente uma forma de se ver o país.²³ E, seguindo o raciocínio do referido autor, diria que para uma análise historiográfica de um filme, a existência de “razões de mercado” não o invalida como objeto de análise, antes nos auxilia a compreender as representações produzidas pelo filme em questão.

Em 1996, uma nova lei (n.º 9.323, de 05 de dezembro) eleva de 1 para 3% o limite de dedução do imposto para empresas que investissem no cinema nacional.²⁴ Sintomaticamente, entre 1996 e 1999, assiste-se ao auge da Retomada, com uma produção cada vez mais ampla, e com o início de uma expansão (ainda que tímida) dos filmes nacionais no mercado estrangeiro. Basta constatar que nos anos de 1996, 1998 e 1999 foram indicados filmes

brasileiros para concorrer à premiação do Oscar de melhor filme estrangeiro, nos Estados Unidos.²⁵ Ao mesmo tempo, o público interno volta progressivamente a se interessar pela exibição de filmes nacionais. Em 1998, mais de 3,6 milhões de pessoas assistiram a filmes nacionais (mais do que 50% do ano anterior), passando para 7,2 milhões de espectadores, no ano 2000.²⁶ É neste momento de progressiva valorização do cinema nacional, que se insere o filme de Bruno Barreto, *O Que É Isso, Companheiro?*.

Em 2001, em um contexto político mais diferenciado, surge a Agência Nacional do Cinema (Ancine), através da Medida Provisória nº. 2.228.²⁷ A Ancine passa a buscar uma relação mais estreita entre o Estado e o cinema nacional, criando uma série de órgãos de incentivo a esta atividade.²⁸

O início do século XXI representa para o cinema nacional uma nova fase, que poderia ser concebida como o fim da Retomada, na medida em que apresenta algumas características específicas, apesar de evidentes traços de continuidade com o período anterior.²⁹ Destaca-se, como característica marcante do cinema nacional atual, a multiplicidade de representações, incluindo aí, tanto a diversidade de temas e gêneros, quanto de opções estéticas. Quem mais uma vez oferece um interessante panorama do momento vivido pelo cinema nacional, buscando entender as causas de suas transformações, são os estudiosos Ricardo Caldas e Tânia Montoro, ao afirmarem que

*O público, assim como a sociedade contemporânea, fragmentou-se entre gostos e tendências múltiplas (...) e tentou corresponder à multiplicidade de visões nas idéias abordadas, nas linhas de projetos, nas linguagens e estéticas escolhidas, nos seus filmes propriamente ditos.*³⁰

Concordando com o ponto de vista acima, analiso as condições de produção dos filmes *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* (ambos lançados comercialmente em 2005), levando em conta esta crescente diversidade no interior da atividade cinematográfica enquanto resultado de um reflexo da conjuntura cultural em que vivemos hoje. Da mesma forma, *Lamarca* e *O Que É Isso, Companheiro?*, são avaliados à luz do período da Retomada.

Neste sentido, percebe-se mais facilmente como as transformações na conjuntura nacional – principalmente na área política – ocasionaram mudanças significativas no panorama cultural do país e, conseqüentemente, na nossa produção cinematográfica. Depreende-se daí que não há como uma análise histórica de um filme não levar em

consideração todo o universo social que o rodeia, pois um filme não existe dissociado de seu contexto de produção.

O filme na história; o filme e sua história

O filme *Lamarca* constitui-se em uma crônica dos últimos anos na vida deste capitão exército que, durante a ditadura, desertou das forças armadas e passou a fazer oposição ao governo, tornando-se um dos mais destacados líderes da luta armada no país. O enredo do filme se concentra, portanto, nos momentos finais de Lamarca, principalmente no ano de 1971, período em que ele já se encontrava praticamente solitário em sua fuga pelo sertão da Bahia, onde foi assassinado pelo Exército brasileiro.

Ainda em um período extremamente crítico para o cinema nacional – o ano de 1994 – Sérgio Resende produziu *Lamarca*. Como já foi dito, vivia-se o clima de “terra devastada”, referente ao governo Collor e ao fim da Embrafilme. Assim como o obstinado herói/protagonista do filme, a produção de *Lamarca* transformou-se em uma verdadeira epopéia, pois o filme foi lançado sem nenhum financiamento estatal, em um época onde esta tarefa era quase impossível. Como destacou o próprio ator Paulo Betti, havia uma necessidade político-ideológica de resistência a este contexto de crise, sendo praticamente uma questão de honra fazer um filme nacional naquele momento.³¹ Também concordando com este ponto de vista, José Joffily, produtor executivo do filme, afirma que “a paralisação da atividade [cinematográfica] era quase total... juntava-se à nossa amizade, o **desejo de fazer filmes independentes daquele governo passageiro**, que naquele momento estava contra a atividade, digamos assim...”.³²

Se por um lado, havia esta evidente conjuntura desfavorável para a atividade cinematográfica, ao mesmo tempo viva-se um breve período de empolgação, proporcionado pelo *impeachment* do Presidente Collor que, embora ocorrido dois anos antes, ainda refletia um certo clima – ou pelo menos, esperança – de reavivamento político. Era, portanto, o momento propício para se retratar nas telas a história de um guerrilheiro ideal, que lutara bravamente pelo seu país. Observa-se, aqui, a já referida dialética entre o presente (o contexto de produção) e o passado (aquilo que é representado no filme), como fica claro no depoimento da produtora Mariza Leão, referindo-se a *Lamarca*:

*Eu tive a certeza que aquele filme iria representar **alguma coisa extra-cinematográfica**, que era a força de um personagem que, discutível ou não nas decisões que tomou, optou por um percurso de lutar pelo Brasil.*³³

Um Brasil recém-saído de anos de ditadura política e que havia acabado de retirar o seu primeiro presidente eleito democraticamente após o regime militar. Não se sabia exatamente os rumos que o país poderia tomar naquele momento, onde um vice-presidente apenas completava o desastroso governo de Fernando Collor. O filme *Lamarca* aparece para lembrar ao público brasileiro, primeiramente, que as vítimas da ditadura agora tinham voz e poderiam contar a “sua história”, afinal, vivíamos novamente em uma democracia. Segundo que, apesar de toda a decepção política com os primeiros anos de retorno desta democracia – com um ex-presidente “herói”, que rapidamente transformou-se em “vilão” –, ainda havia homens dignos e honrados de quem o povo deveria se lembrar e se inspirar. É, enfim, um filme extremamente otimista com as novas perspectivas políticas para o país.

Simultaneamente, esta empolgação política que se desprende do filme já traz as marcas de um novo tempo. Não se trata mais da valorização de um projeto ideológico pretensamente comum à maioria do povo brasileiro, como foi característico no cinema nacional dos anos 60 do século XX, assinalado como um cinema engajado politicamente e até mesmo revolucionário.³⁴ Nos anos 90, o individualismo sobrepõe-se ao plano coletivo e esta conjuntura reflete-se nas telas de cinema. *Lamarca* expõe, assim, um drama que, apesar de político, resolve-se no plano individual.³⁵ Há a necessidade de construção de uma memória silenciada por tantos anos, demonstrando uma postura “politicamente correta” característica dos anos 90. Mas, paradoxalmente, também é deixado de fora o próprio projeto mais amplo no qual o capitão Lamarca estava inserido, demonstrando então um esvaziamento do caráter coletivo da política, o que também é típico deste período de vigência do neoliberalismo.

O filme de Sérgio Resende contou com um público surpreendente para os padrões da época, quando o cinema nacional ainda estava ressurgindo da ressaca do período Collor. Assistido por 123.683 pessoas, teve mais do que o dobro da soma dos outros filmes nacionais lançados naquele mesmo ano.³⁶ Não há dúvidas de que as representações criadas para esse particular “personagem” da história política do país, pelo filme em questão, foram bem aceitas pelo público brasileiro e, portanto, integraram-se à memória coletiva elaboradas sobre o regime militar.

O outro ‘filme histórico’ analisado – *O Que É Isso, Companheiro?* – também contou com uma grande aceitação na época em que foi lançado, abarcando um público de 321.450 espectadores.³⁷ Como já foi ressaltado, tratava-se do período de ápice da Retomada, e o cinema nacional começava a fazer as pazes com o seu público. Além disso, o país atravessava

uma conjuntura econômica mais favorável, se comparada ao conturbado período anterior, proveniente das reformas liberais do governo de Fernando Henrique Cardoso, especialmente do Plano Real. Vivia-se um certo clima de euforia, com o fim da hiperinflação e a estabilidade da moeda.

Bruno Barreto seria o expoente da política neoliberal no cinema brasileiro, naquele momento. Radicado nos Estados Unidos, desde o final da década de 1980, o diretor produz um filme pensando no mercado internacional, especialmente o norte-americano. O próprio Barreto expôs esta intenção, em entrevista concedida ao programa de Jô Soares, onde afirmou que fez “...um filme para o mercado norte-americano, para contar aos norte-americanos uma história sobre seu embaixador seqüestrado no Brasil no final dos anos 60, história que os próprios norte-americanos desconheciam”.³⁸

O filme reflete este desejo em vários aspectos específicos. O diretor preocupa-se, por exemplo, em utilizar um elenco quase que exclusivamente de atores televisivos e que, naquela época, estavam em destaque na Rede Globo de Televisão, emissora brasileira de maior prestígio no cenário internacional. São eles: Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Pedro Cardoso, Luís Fernando Guimarães, Selton Mello e Matheus Naschtergale (ainda iniciando a sua carreira). Até mesmo Lulu Santos, cantor de muito sucesso na década de 1990, faz uma pequena participação no filme.³⁹ Evidencia-se aqui a intenção do diretor em proporcionar um cinema de entretenimento, caracterizado por um intenso diálogo com a mídia televisiva. Certamente que este diálogo é uma constante na dramaturgia nacional, principalmente, em se tratando da Rede Globo, carro-chefe da indústria da cultura no Brasil e celeiro de preparação de atores. No entanto, ao comparar com os outros filmes aqui analisados, percebe-se que este é o único que busca a exposição de “estrelas de primeira grandeza” da TV, enquanto os outros trabalham com artistas não tão explorados por esta mídia.⁴⁰ Percebe-se, assim, que a intenção de atrair e agradar visualmente ao público – tanto o nacional, quanto o estrangeiro – são preocupações prioritárias para os autores de *O Que É Isso, Companheiro?*.

Como já mencionado, o filme retrata um fato verídico, ocorrido em setembro de 1969 – o seqüestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick – que faz parte do rol de façanhas da esquerda armada brasileira e constitui o primeiro de uma série de seqüestros políticos ocorridos entre 1969 e 1971. Baseia-se, ainda, no livro homônimo de Fernando Gabeira, que participara da ação.

Destaca-se, aqui, a relevância que é dada para o personagem do embaixador Charles Elbrick (representado por Alain Arkin). Na realidade, ele é o próprio narrador da trama e a história contada nas telas se passa sob a sua ótica (norte-americana), e não sob a ótica de Fernando Gabeira (em quem o filme se baseou), como possa parecer à primeira vista. Várias cenas do filme se desenvolvem com a narrativa em *off*, representando o pensamento do embaixador através das cartas que escrevia para a sua esposa. Nelas manifestava a sua visão sobre os seqüestradores e sobre a situação em que se encontrava, não faltando espaço para exprimir o seu repúdio às medidas ditatoriais do governo brasileiro. Elbrick, com seu perfil humanista e democrata, situa-se no centro dos dois pólos dramáticos do filme: de um lado, os guerrilheiros, de outro, o regime militar. Ele representa a ponderação e, especialmente, o papel de neutralidade diante dos acontecimentos históricos que o envolviam. Conclui-se que o filme é relativamente acrítico em relação aos Estados Unidos e, ao mostrar um embaixador com posições democratas e liberais, acaba oferecendo um perfil norte-americano de oposição à ditadura militar, que não correspondia ao contexto político internacional daquele período.⁴¹ Mesmo tratando-se de uma exceção para os quadros governamentais norte-americanos, o papel do embaixador procura agradar ao público estadunidense, que prefere não saber – ou silenciar – sobre o apoio e participação de seu governo na repressão às ditaduras ocorridas na América Latina, nos anos de 1960.

Um outro aspecto, que complementa e reforça o ponto acima explorado, é o fato de que boa parte do filme possui diálogos na língua inglesa. Além das falas em *off* de Elbrick, que não são poucas – já que o filme se desenvolve sob a sua perspectiva – há os diálogos na embaixada norte-americana e também várias conversas entre Elbrick e o guerrilheiro ‘Paulo’ (interpretado por Pedro Cardoso). “Falar inglês” assume no filme um significado que vai além do uso do idioma e da capacidade intelectual que é atribuída a alguns personagens. Representa um deslocamento da narrativa para a perspectiva norte-americana, que, segundo o jornalista Eugênio Bucci, seria um reflexo de um deslocamento mais abrangente: “...o deslocamento do narrador do próprio cinema brasileiro”,⁴² que estaria buscando espaço no mercado globalizado segundo os padrões cinematográficos norte-americanos. Esta busca de um espaço internacional é mais uma vez confirmada pelo próprio Bruno Barreto, ao afirmar em entrevista: “Realmente espero que o filme viaje, até porque esta é uma característica natural do cinema, que cada vez circula mais.”⁴³

Buscando contemplar este padrão globalizante, o filme segue o estilo hollywoodiano, com direito à perseguição de carros, romance (entre os personagens ‘Paulo’ e ‘Maria’) e sedução (com ‘Renê’ seduzindo o chefe de segurança do embaixador para obter informações).⁴⁴ Trate-se, portanto, de um bom *thriller* político. Não por acaso, o filme foi coproduzido pela Columbia TriStar Pictures/Sony Corporation, uma das maiores corporações do mercado cinematográfico mundial, que vem aumentando gradualmente a sua participação no setor de co-produção e distribuição de filmes no Brasil.⁴⁵ Participando das atividades de co-produção e/ou distribuição de 31 longas-metragens brasileiros, entre 1994 e 2005,⁴⁶ não é de se estranhar que esta corporação contribua para a imposição de uma estética hollywoodiana aos filmes nacionais aos quais financia.

Cabe por último destacar um aspecto da montagem do filme que, apesar de parecer menor, configura-se na realidade como um ponto incontestável da padronização do estilo hollywoodiano. Barreto demonstra aqui a sua total familiaridade com a fórmula cinematográfica norte-americana que se utiliza do simbolismo para exaltar o *american way of life*. Trata-se da recorrência à bandeira deste país em cenas diversas do filme: ela aparece em um aparelho de TV, no momento da chegada do homem à lua (aliás, cena emblemática para os norte-americanos!), em um bolo de comemoração para o embaixador e na parte interna e externa da embaixada.

Conclui-se que o filme *O Que É Isso, Companheiro?* foi realmente produzido visando um mercado consumidor mais amplo, não somente o brasileiro. Esta é, inclusive, uma tendência crescente a partir dos primeiros anos da Retomada e relaciona-se à inserção do país no mundo globalizado da década de 1990. Este fato explica os perfis, quase sempre estereotipados, que foram construídos para os diversos personagens do filme. Explica ainda o tipo de representação deste episódio histórico e, portanto, que tipo de memória do regime militar buscou-se elaborar: uma memória crítica, mas dentro de certos limites, tendendo mais para a conciliação e neutralização do contexto de luta política, pois praticamente anula o significado das motivações coletivas e da ação política dos guerrilheiros.

Observa-se, desta forma, que esta visão um tanto “despolitizada” dos filmes históricos – no sentido de valorização das ações individuais sobre as coletivas, ou da neutralização do contexto de luta política – passa a caracterizar o cinema da Retomada. Jean Claude Bernardet, ao comparar esta fase com o período de predomínio do chamado Cinema Novo, afirma que nos cinema dos anos 60 havia “uma ligação e uma preocupação com uma proposta política

que era fundamental para a sobrevivência ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cineastas de hoje [o autor refere-se ao período da Retomada].⁴⁷

Assim como em *Lamarca*, o filme *Cabra-Cega* concentra o seu enredo na vida de apenas um personagem, sendo que, neste último, o militante/protagonista faz parte de um universo ficcional. Através de Tiago (Leonardo Medeiros), é retratado o ambiente sufocante dos guerrilheiros urbanos que viveram na clandestinidade, sendo o principal cenário do filme o habitat dessas pessoas: o “aparelho”. O longa foi constituído a partir de uma pesquisa do diretor, onde recolheu-se depoimentos de ex-guerrilheiros sobre o dia-a-dia dessa luta armada urbana.

Quase Dois Irmãos, também um drama ficcional, conta a história de dois amigos de infância que se reencontram na prisão de Ilha Grande, durante o período da ditadura militar. Apesar de submetidos às mesmas condições adversas e de partilharem um universo infantil em comum, os personagens pertencem a mundos diferentes, praticamente opostos: o primeiro é um jovem intelectual de classe média e está preso por motivos políticos (Caco Ciocler, interpretando Miguel); o segundo fora criado em uma favela carioca, tornando-se assaltante e, com o tempo na prisão, um dos líderes do Comando Vermelho (Flávio Bauraqui, que interpreta Jorginho). O filme se desenvolve sob três temporalidades distintas, mas o período do regime militar é o que possui maior vigor narrativo.

Cabra-Cega e *Quase Dois Irmãos* estão entre os filmes nacionais do início deste século, fazendo parte de um contexto que já apresenta traços distintivos em relação aos filmes da década de 1990.

Esta distinção explica-se, em parte, pela criação da Ancine, em setembro de 2001. Como já foi ressaltado, este órgão governamental buscou reconstituir as relações entre Estado e atividade cinematográfica, que haviam sido praticamente rompidas com o fim da Embrafilme, no início do governo Collor. Durante toda a década de 1990, o cinema nacional ficou entregue “ao sabor do mercado”, devendo a sua existência – além do esforço pessoal de seus realizadores – ao financiamento privado, proporcionado pela Lei do Audiovisual, criticamente rebatizada de Lei do Mecenato. Com a criação da Ancine, o Estado adotou várias medidas no sentido de incentivar esta atividade. Além de estabelecer reformas na referida lei, buscando aumentar o incentivo de empresas privadas na área cinematográfica, ampliou os programas de apoio, com a destinação de verbas do orçamento da União, permitindo o financiamento de muitos filmes. Também incentivou Estados e Municípios a desenvolverem e

implementarem leis de incentivo fiscal a investidores e patrocinadores locais. A principal consequência deste fato foi a de ter viabilizado a produção de filmes de pequenas produtoras e/ou de cineastas não tão conhecidos e consolidados no meio cinematográfico. Esse é o caso de Toni Venturi, diretor de *Cabra-Cega* e de Lúcia Murat, diretora de *Quase Dois Irmãos*. Outra consequência foi a descentralização regional do cinema brasileiro contemporâneo que, aos poucos, vai deixando de ser monopolizado pelo eixo Rio-São Paulo, como até então acontecia.⁴⁸

Diferentemente dos dois filmes históricos analisados, *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* não contaram com um público tão significativo, atingindo um total de 28.620 e 58.928 espectadores, respectivamente.⁴⁹ São números modestos, considerando o fato de que, na atualidade, o público brasileiro vem prestigiando cada vez mais o cinema produzido em seu país.⁵⁰ Mas revelam, por outro lado, que a produção independente – os filmes produzidos com baixo orçamento – vem ganhando cada vez mais espaço no meio cinematográfico, propiciando, conseqüentemente, o aparecimento de novas memórias sobre a ditadura militar. O diretor Toni Venturi, de *Cabra-Cega*, parece ter plena noção da importância de filmes desse tipo para a afirmação de diferentes memórias a respeito do período militar no Brasil, ao refletir sobre seu filme, onde afirma que:

*...gratificante para todos nós, sentirmos que o filme chega às pessoas. Que fizemos alguma coisa que tinha algum significado ao outro. E acho que é aí que o filme cumpre a sua função social. A grande contrapartida de **nossos pequenos-grandes filmes** é exatamente essa: falar um pouco de nosso país, trazer um pouco de nossa identidade, um pouco da nossa história, um pouco do espelho... Aquele espelho que, às vezes, é um pouco difícil de olhar, porque é o reflexo de nós mesmos...*⁵¹

Outro aspecto da conjuntura a se destacar é o fato de que esses dois filmes inserem-se em um momento de total multiplicidade – estética, temática, narrativa etc. – no interior do cinema nacional. Não se pode falar em predomínio de um ou dois gêneros, nem mesmo na preponderância de uma determinada linguagem cinematográfica sobre outra. O que se vê, cada vez mais, é uma diversificação na forma de se tratar os diversos temas – e o regime militar não constitui uma exceção.

Indício dessa tendência é a multiplicidade de diretores que procuram trabalhar este tema através da ficção e não somente do filme histórico, como era mais comum na década anterior. Se no período mais próximo à ditadura era quase uma obrigação resgatar a memória de figuras históricas reais, “dando-lhes” a possibilidade de contar as suas versões – ou de

“construí-las”, como vimos ao longo deste trabalho –, agora não há mais um comprometimento tão intenso com o resgate da “verdade dos vencidos”. Diferentemente, procura-se nos dias atuais a abordagem de aspectos anteriormente negligenciados sobre o período da ditadura militar e mais especificamente dos militantes que lutaram contra este regime de governo. *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* propõem uma revisão crítica sobre a vida dos guerrilheiros.

Novamente o diretor Toni Venturi demonstra ter consciência desta possibilidade de oferecer novas visões sobre a ditadura e sobre os militantes políticos, diferentes do que fora oferecido até então, pelo cinema nacional:

*Eu acho que trinta anos depois, passados esses momentos agudos que o Brasil viveu, já há mais condições, serenidade, distanciamento para um **olhar mais humano** sobre esse período. Até então, os filmes, eu acho, que esbarraram numa caricatura.*⁵²

Outra característica do momento atual para o cinema brasileiro é a crescente participação de mulheres à frente do fazer cinematográfico, o que praticamente não existia nas décadas passadas.⁵³ O crescimento do olhar feminino para qualquer tema histórico – e o regime militar inclui-se entre eles – proporciona, sem dúvida, maiores possibilidades de interpretação, o que só vem enriquecer e diversificar o cinema nacional, como pode ser percebido com a visão de Lúcia Murat, em *Quase Dois Irmãos*.

Partindo para uma contextualização mais ampla, percebe-se que esta diversificação no universo cinematográfico brasileiro está intimamente relacionada às transformações culturais por que vem passando a nossa sociedade nos últimos tempos. Como observa Oricchio – um tanto pessimista diante deste quadro –, este “cinema multifacetado” estaria refletindo o perfil da sociedade brasileira contemporânea, marcada por uma intensa fragmentação mental. Se, nos anos 60 do século XX, identificavam-se facilmente os responsáveis pelas mazelas sociais que o país atravessava (as elites econômicas, o imperialismo e o regime militar, principalmente), nos dias de hoje não se sabe mais quem são os nossos “inimigos”, apesar da desigualdade e das contradições sociais permanecerem. Esta conjuntura, “de certo modo confusional”, proporciona, entre outras coisas, um esvaziamento de projetos políticos, uma concepção de mundo individualista e até mesmo um pessimismo em relação ao país e à vida contemporânea que se reflete no cinema, como em qualquer arte que dialoga com essa realidade.⁵⁴

Por outro lado, nem tudo deve ser visto sob uma ótica pessimista. Esta diversidade cultural e cinematográfica também é fruto de novas possibilidades de análise de situações, antes vistas sob apenas um prisma. “Memórias subterrâneas” têm, atualmente, a possibilidade de emergirem e tornarem-se visíveis, através das telas do cinema. Se isso já era uma realidade para a década de 1990, esta tendência vem se acentuando nos últimos anos. A “versão oficial” do regime militar, por exemplo, está praticamente superada por uma diversidade de novas representações sobre este período histórico.

Conclui-se, assim, que os filmes *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos* refletem as transformações por que vem passando o universo do cinema nacional nos últimos anos, o que não está desvinculado das mudanças percebidas na sociedade em geral e que foram aqui brevemente relatadas. As diferentes formas de abordar o tema, o uso de uma estética não-naturalista, a humanização de personagens antes mais estereotipados pelo cinema, são algumas das características que revelam o surgimento de novas memórias do regime militar no cinema contemporâneo.

Certamente que muitas outras linguagens e abordagens ainda estão por vir. Assim como a permanência de alguns mitos e estereótipos sobre o período ditatorial e seus atores sociais ainda são vistos hoje nas telas de cinema. Cabe lembrar, inclusive, que esses dois últimos anos têm se caracterizado por um aumento significativo do número de filmes que tratam o tema do regime militar. Documentários, histórias totalmente ficcionais ou baseadas em fatos e pessoas reais estão em evidência nas telas. Parece que o distanciamento do período da repressão vem proporcionando maiores possibilidades de se dialogar com nosso passado recente e de aflorar memórias antes esquecidas ou silenciadas.

Algumas considerações finais

Uma vez concebido o papel da imagem como testemunho de época, mas principalmente como “testemunho de si própria”, cabe tecer aqui algumas considerações finais, baseadas nas reflexões desenvolvidas ao longo da pesquisa.

Um filme, seja ele qual for, parte de todo um processo de elaboração e montagem, produzindo um resultado final que é uma trama contada através de uma narrativa fílmica. Esta narrativa, portanto, é organizada para dar um sentido à história que se pretende mostrar nas telas do cinema. A questão fundamental, do ponto de vista da análise histórica de um filme, é

que se perceba que “a imagem elaborada coloca-se como uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis”.⁵⁵ Esta afirmação, por sua vez, traduz-se na idéia de que qualquer enredo de um filme exprime uma **representação**, ou seja, uma visão de mundo acerca de um tema, de uma época, de concepções políticas, sociais etc.

Partindo deste princípio e da concepção de que o cinema também pode ser percebido como um dispositivo de memória social, procurei analisar as representações que a produção cinematográfica contemporânea têm construído em relação ao regime militar no Brasil.

Pretendendo “resgatar” uma história por tanto tempo reprimida e silenciada pelos anos ditatoriais, o cinema nacional busca atualmente colocar em relevo a “história dos vencidos” pela repressão do regime militar. Dar visibilidade àqueles que pegaram em armas contra o governo ditatorial tornou-se algo impreterível para cineastas que buscam levar às telas um cinema mais engajado politicamente. Como já foi revelado, a produção de filmes que de alguma forma retratam os militantes mais radicais que lutaram contra a ditadura vem se tornando uma tendência crescente nos últimos anos. Quanto mais distantes nos sentimos daqueles “anos de chumbo”, mais espaço é encontrado para reflexões diferenciadas sobre o tema.

Esta diferenciação, por sua vez, está intrinsecamente relacionada às condições de produção da obra cinematográfica. Isto significa que, se por um lado há uma conformidade na escolha da militância política de oposição à ditadura enquanto tema a ser destacado nas telas, por outro lado percebe-se que há uma disputa de memórias em torno deste mesmo mote. Dependendo do meio cinematográfico que o produziu, do momento histórico em que o filme foi elaborado, das condições de produção deste filme e mesmo das intenções particulares de seus realizadores, observa-se a construção de uma determinada versão para a história dos guerrilheiros, para o tratamento dado à tortura política, para o papel do governo na repressão aos opositores do regime, entre outros aspectos.

Com isso percebe-se o quanto o nosso passado recente ainda é objeto de disputa, justificando o meu interesse por uma análise historiográfica dos referidos filmes, visto que “os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes”,⁵⁶ como afirma Micheal Pollak.

Particularizando os contextos de produção dos filmes, foi também possível perceber que os poucos anos que os separam já revelam uma significativa diferenciação de representações para as memórias do regime militar no cinema nacional.

Nos primeiros anos do período denominado Retomada do cinema brasileiro – que também se refere ao momento de consolidação da democracia no país, após vinte anos de ditadura – observa-se uma valorização até certo ponto exacerbada dos militantes políticos, especialmente dos atuantes na luta armada, que chegam a ser retratados como verdadeiros heróis daquele período, a exemplo do capitão Lamarca. Até mesmo aqueles que cometeram seqüestros de embaixadores, e inclusive assassinatos, em nome de uma causa política são absolvidos pelo cinema deste período, já que pela primeira vez havia a oportunidade de se contar “o outro lado da história”. Em nome deste “compromisso com os vencidos” do regime militar, muitos filmes mitificam seus personagens e esta tendência, apesar de já bastante relativizada, ainda encontra um bom espaço no cinema brasileiro atual,⁵⁷ contribuindo para a solidificação de uma determinada memória social baseada nesta concepção mitificadora.

O início do século XXI, no entanto, já apresenta uma tendência crescente à multiplicidade de representações acerca do regime militar, como pode ser percebido através da análise dos filmes *Cabra-Cega* e *Quase Dois Irmãos*. Algumas produções atuais já refletem sobre aquele período de uma forma mais crítica e menos estereotipada. Novas visões são oferecidas, não necessariamente negando por completo o papel “heróico” dos militantes políticos, mas indicando outras possibilidades de abordagem: tornando visível, por exemplo, os erros cometidos pelos guerrilheiros, seus medos e seus arrependimentos quanto às opções realizadas.⁵⁸

Como já foi dito, esta diversidade atual no meio cinematográfico deve-se a uma série de transformações na conjuntura do país e, portanto, no universo cultural onde se enquadra o cinema nacional. A globalização assume um papel de destaque no seio destas transformações, proporcionando uma reestruturação das questões referentes à identidade nacional.⁵⁹ Com isso, assistimos a um cinema que reflete um período de transição, marcado por indefinições que, no caso dos filmes que abordam o regime militar, caracteriza-se também pela existência de verdadeiras batalhas de memórias.

A título de conclusão, torna-se útil reproduzir a análise de Oricchio sobre a conjuntura do período da Retomada e dos anos subsequentes, onde o autor afirma que

*o ambiente cultural que herdamos é feito de dúvidas e impotência, muito mais do que o foi durante a ditadura militar, e toda a obra de arte que reflita sobre essa realidade deverá trazer a marca deste estado de certo modo confusional. O cinema que se faz no Brasil, ou pelo menos a sua parte mais empenhada, não é exceção. Segue a tendência geral das outras artes e, como elas, caminha no escuro, tateando.*⁶⁰

Conclui-se, desta forma, que qualquer filme que aborde uma época histórica está, em primeiro lugar, oferecendo uma entre diversas possibilidades de interpretação do episódio histórico referido. E esta afirmação é válida tanto para a filmagem de “histórias verídicas” como de “histórias de ficção”, o que leva à necessidade de se desconstruir estas categorias divisórias. Ademais, é fundamental que uma análise historiográfica sobre o cinema leve em consideração que um filme geralmente “fala” muito mais sobre o seu presente do que sobre o passado que procura retratar. Como, aliás, qualquer trabalho historiográfico.

NOTAS

¹ Este artigo aborda o tema de um capítulo de minha monografia do Curso de Especialização em História Cultural, na Universidade de Brasília, concluído em novembro de 2006, sob o título “Memórias da ditadura: as representações do regime militar através do cinema nacional”, sob a orientação do Prof^o. Alex da Silveira. Encontra-se aqui ligeiramente adaptado. Aproveito para agradecer as valiosas considerações do amigo Giliard Prado na revisão deste artigo.

² CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Difel: Lisboa, 1990, p. 19 (grifos meus).

³ PESAVENTO, Sandra J. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 85.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 87-88 (grifos meus).

⁵ XAVIER, Ismail. (Org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1991, p. 20 (grifos meus).

⁶ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 28.

⁷ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru-SP: EDUSC, 2004, p. 200 (grifos meus).

⁸ Cf. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

⁹ Não pretendo aqui criticar a utilização de filmes históricos como ferramenta didática pelos professores. Muito pelo contrário: enquanto professora do Ensino Médio e Fundamental, acredito que o cinema é um excelente material de trabalho e já fiz uso dessa ferramenta por diversas vezes. O que defendo é que o filme seja sempre acompanhado de muita reflexão crítica, debates e avaliações entre alunos e professor, para que não seja transmitida a sua história como uma fonte absoluta de verdade.

¹⁰ Apenas para citar alguns exemplos desta produção recente: *Araguaya, a Conspiração do Silêncio* (Ronaldo Duque, 2005), *Zuzu Angel* (Sérgio Resende, 2006), *O Sol* (Tetê Moraes, 2006), *Caparaó*, (Flávio Frederico, 2006), *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (Cao Hamburger, 2006), *Batismo de Sangue* (Helvécio Rattón, 2006).

¹¹ Esta divisão técnica, acima explicitada, pauta-se na classificação da Ancine, portanto, nos parâmetros adotados pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>

¹² Esta recorrência aos militantes da luta armada é analisada mais profundamente no segundo capítulo de minha monografia, *supra* citada.

¹³ POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social, *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 5, n. 10, 1992, p. 203 (grifos originais).

¹⁴ Cf. POLLAK, Micheal. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 2, n. 3, 1989.

¹⁵ As conclusões aqui apresentadas baseiam-se em minha pesquisa desenvolvida no Curso de Especialização, anteriormente citada.

¹⁶ POLLAK, Micheal. Memória, Esquecimento, Silêncio..., p. 11 (grifos meus).

¹⁷ CALDAS, Ricardo e MONTORO, Tânia. *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006, p. 155.

¹⁸ Depoimento de Paulo Betti, contido nos extras do DVD *Lamarca*. DVD Vídeo / Paramount Pictures, 2005.

¹⁹ O primeiro dado foi extraído de ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 26; e o segundo de CALDAS, R. e MONTORO, T. *op. cit.*, p. 145.

²⁰ Anteriormente, havia sido criada a Lei nº 8401/92, de regulação da atividade audiovisual, permitindo o apoio de empresas e pessoas físicas com o benefício do abatimento de imposto. A lei seguinte foi um aperfeiçoamento desta. Ver: CALDAS, R. e MONTORO, T. *op. cit.*, p. 156.

²¹ Ver: CALDAS, R. e MONTORO, T. *op. cit.*, p. 243.

²² ORICCHIO, L. Z. *op. cit.*, p. 29.

²³ *Idem, ibidem*, p. 29.

²⁴ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9323.htm. Acesso em: 22/10/2006.

²⁵ Em 1996, com o filme *O Quatrilho*; em 1998, com o filme *O Que É Isso, Companheiro?* e, em 1999, com o filme *Central do Brasil*.

²⁶ Dados extraídos de MOISÉS, José Álvaro. Uma nova política para o cinema brasileiro. *Cinema Brasileiro, Cadernos do Nosso Tempo* (Nova série), v. 4, Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2001, p. 42.

²⁷ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm. Acesso em: 22/10/2006.

²⁸ Além da ANCINE, sob esta mesma Medida, são criados o Conselho Superior de Cinema, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE) e autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES).

²⁹ Esta periodização que atribui uma “nova fase” para o cinema nacional é sugerida por Oricchio que ainda aponta o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles como o “divisor de águas” entre a Retomada e a atualidade.

³⁰ CALDAS, R. e MONTORO, T. *op. cit.*, p. 158.

³¹ Depoimento de Paulo Betti, contido nos extras do DVD *Lamarca*. *op. cit.*

³² Depoimento de José Joffily, contido nos extras do DVD *Lamarca*. *op. cit.* (grifos meus).

³³ Depoimento de Mariza Leão, contido nos extras do DVD *Lamarca*. *op. cit.* (grifos meus).

³⁴ Refiro-me, principalmente, ao papel desempenhado pelo Cinema Novo na conjuntura cultural do país, nos anos 60. Para uma comparação entre o Cinema Novo e o cinema da Retomada, ver: ORICCHIO, L. Z. *op. cit.*

³⁵ Conferir análise dos personagens do filme *Lamarca*, assim como dos outros filmes aqui analisados, no capítulo 2 de minha monografia, *supra* citada.

³⁶ Fonte: dados da Ancine, disponível em: <http://www.ancine.gov.br>. Cf. depoimento da produtora do filme, Mariza Leão, contido no DVD *Lamarca*, *op. cit.* Ressalta-se que o público citado foi somente para o ano de lançamento do filme e que o mesmo vem sendo utilizado em sala de aula, como recurso pedagógico.

-
- ³⁷ Fonte: dados da Ancine, disponível em: <http://www.ancine.gov.br>
- ³⁸ Bruno Barreto *apud* ALMADA, Izaías. História: ficção, realidade e hipocrisia. *Revista Adusp*, n. 10, junho de 1997, p. 25.
- ³⁹ Ele interpreta o policial que recebe por telefone a denúncia de uma moradora que suspeitara da movimentação em sua rua, proporcionada pelos seqüestradores do embaixador Elbrick.
- ⁴⁰ Com exceção do ator Paulo Betti, já bem antigo no meio televisivo, os outros atores de relevância no filme *Lamarca* não possuíam muita expressão à época. Também os filmes *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega*, utilizam muitos atores praticamente desconhecidos nos meios de comunicação de massa.
- ⁴¹ Sobre a participação do governo norte-americano na manutenção do regime militar no Brasil, ver: GORENDER, Jacob. A Violência do Opressor. In: *Combate Nas Trevas*. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 3. ed., São Paulo: Ática, 1987, p. 226-234.
- ⁴² BUCCI, Eugênio. O Deslocamento do Narrador em *O Que É Isso, Companheiro?*. In: REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.*, *Versões e ficções: o seqüestro da história*. 2 ed., São Paulo: Abramo, 1997, p. 216. [publicado em Estado de São Paulo, em 11/06/1997]
- ⁴³ Entrevista concedida a *Revista Adusp*, n.10, junho de 1997, p. 17.
- ⁴⁴ Cena que, aliás, foi totalmente inserida com objetivos apelativos, já que a personagem de Cláudia Abreu representa – pelo menos neste momento da trama – Vera Sílvia Magalhães, que realmente foi incumbida de fazer o levantamento para a ação dos guerrilheiros, mas que não teve nenhum tipo de relação mais íntima com o referido chefe de segurança, como ela mesma afirma em entrevista publicada no Estado de São Paulo (1º/05/1997) e depois reproduzida no livro de REIS FILHO, Daniel Aarão *et al.*, *op.cit.*, p. 61-70.
- ⁴⁵ Cf. MORAES, Dênis de. A Concentração do entretenimento. In: *Planeta Mídia*. Tendências da Comunicação na Era Global. Campo Grande: Letra Livre, 1998, p. 135-153.
- ⁴⁶ Dados da Ancine, disponível em: <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3010&sid=804>
- ⁴⁷ BERNARDET, Jean Claude *apud* NAGIB, Lúcia. *op.cit.*, p. 17.
- ⁴⁸ Destaca-se, atualmente, a ascensão da produção pernambucana que vem ganhando cada vez mais reconhecimento entre o público nacional.
- ⁴⁹ Fonte: dados da Ancine, disponível em: <http://www.ancine.gov.br>
- ⁵⁰ Para se ter uma referência, neste mesmo ano de 2005, o filme *Dois Filhos de Francisco*, de Breno Silveira, atingiu um público de 5.319.677 pessoas. *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles) e *Olga* (Jayme Monjardim) passaram da faixa de três milhões de espectadores. Cf. dados da Ancine, disponível em: <http://www.ancine.gov.br>
- ⁵¹ Depoimento de Toni Venturi; entrevista concedida nos extras do DVD *Cabra-Cega*. DVD Vídeo/Europa Filmes, 2006 (grifos meus).
- ⁵² *Idem* (grifos meus).
- ⁵³ Tizuka Yamasaki foi uma das pioneiras, com a produção de *Gaijin – os caminhos da liberdade*, de 1980. Hoje, há muitas diretoras atuando nesta atividade, como Carla Camurati, Eliane Caffé, Bia Lessa, Tata Amaral, Sandra Wernek, entre outras.
- ⁵⁴ ORICCHIO, *op.cit.*, p. 25-34.
- ⁵⁵ CARDOSO, Ciro F. e MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 408.
- ⁵⁶ POLLAK, Micheal. *Memória Esquecimento, Silêncio...*, p. 4.
- ⁵⁷ Os filmes *Zuzu Angel* (de Sérgio Resende – 2006) e *Araguaya: a conspiração do silêncio* (de Ronaldo Duque – 2005) enquadram-se neste tipo de tendência.

⁵⁸ Como mais um exemplo que demonstra esta diversificação de visões, vale destacar a recente produção do diretor Cao Hamburger, *O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), onde o período do regime militar é vivenciado pela perspectiva de uma criança.

⁵⁹ Cf. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silve a Guacira Lopes Louro. 10ª ed., Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

⁶⁰ ORICCHIO, Luiz Zanin, *op. cit.*, p. 32.