

A Ditadura Militar na tela:
história, cinema e memória no filme *Cabra-cega*

Carolina Dellamore Batista Scarpelli

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Memória Social
da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS-UNIRIO), bolsista da CAPES.
carolinadellamore@yahoo.com.br

Resumo

Thiago e Rosa são dois jovens militantes da luta armada, que sonham com a revolução no Brasil. Após ser ferido por um tiro, Thiago entra para a clandestinidade e Rosa torna-se seu contato com o mundo. O objetivo desse trabalho é fazer uma reflexão sobre a relação História, Cinema e Memória tendo como ponto de partida o filme "Cabra-Cega", que entrou em cartaz em 2004, ano em que o golpe militar de 1964 completava 40 anos. Pretendo refletir sobre como o cinema se apropria de uma determinada realidade histórica, como ele a reconstrói, que memória está sendo forjada e para quem este quer falar. Além disso, torna-se importante discutir a forma como as lentes cinematográficas retratam o período da ditadura militar no Brasil.

Palavras-chave

Cinema - História - Memória - Ditadura Militar

Abstract

Thiago and Rosa are two young militants of the armed struggle, who dream about revolution in Brazil. After being wounded by a gunshot, Thiago becomes clandestine and Rosa is his contact with the world. The objective of this work is to think about the relationship History, Cinema and Memory taking as its starting point the movie "Cabra-Cega", which entered into poster in 2004, the year that military coup of 1964 completed 40 years. I pretend to reflect how the historical reality is appropriate and reconstruct for the cinema, and watch kind of memory are been forged. Moreover, it is important to discuss how the cinema lenses retract the military dictatorship in Brazil.

Key-words

Cinema - History - Memory - Militar Dictatorship

*Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu...*

*A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino prá lá ...
Roda Viva – Chico Buarque*

A Roda Viva carregou o destino de Thiago e de muitos “pra lá”, para a clandestinidade, para o exílio, para a prisão, para a tortura e em muitos casos para a morte. Trancado num aparelho¹, em um bairro tradicional de São Paulo, Thiago sente-se como “quem partiu ou morreu”, “quer ter voz ativa” mas o mundo cresceu e a roda viva carregou muitos destinos.

Thiago é comandante de um "grupo de ação" de uma organização clandestina de esquerda que faz oposição à ditadura militar. Depois de ter sido ferido à bala em uma emboscada da polícia, é obrigado a se esconder no apartamento de Pedro que quer ajudar, mas não quer se comprometer, é uma daquelas pessoas que à época da ditadura serviram de base de apoio aos guerrilheiros. Entretanto, esse personagem é a todo tempo julgado por Thiago que sempre o questiona perguntando quando é que ele vai sair de cima do muro

¹ Local (casa, apartamento etc.) destinado a reuniões de um grupo político clandestino, à guarda de material, a esconderijo ou moradia de seus membros. Verbete retirado do glossário de SORIANO, Francisco. *A Grande Partida: anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Editor, 2006. p.399.

ou afirmando que a história não vai se lembrar dele. Thiago está armado de corpo e alma, entretanto, ao longo do filme ele é tocado pelas pessoas e pelas situações. Sabendo da necessidade de ficar, ele é confrontado com personagens e situações que o impelem a sair.

Entram em cena outros personagens: Rosa, uma militante de base destacada para cuidar de Thiago, domina seus instrumentos de enfermagem, mas não sabe o que é pegar em armas. É a única personagem da qual sabemos sua história, seu processo de conscientização política, o porquê de ela estar ali. Mineira, de origem pobre, filha de operário, sempre acompanhou seu pai, um militante comunista, nas greves e sindicatos. Isso quebra um pouco com a idéia de que a luta contra a ditadura foi uma luta de intelectuais e estudantes de classe média. Entretanto, essa fala de Rosa, de uma fala comprometida politicamente se transforma em um desabafo dramático, pois ela alega ter ficado sozinha depois da morte do pai, que não é explicada no filme, e que Mateus passa a cuidar dela por ter sido amigo de seu pai. Dá a entender que Rosa não tinha outra alternativa.

Mateus, dirigente da organização, mais velho, trabalha incansavelmente para salvar o que restou dos seus militantes. Mostra-se como uma figura ponderada e preocupada com os rumos que o movimento guerrilheiro tomou. Em vários momentos do filme fala da necessidade de recuar.

E por último D.Nenê, uma senhora espanhola, idosa, moradora do apartamento de frente para o que Thiago está escondido. Ela o descobre e o identifica com seu filho, José Ignácio, morto pela ditadura franquista. Num jantar especial que ela faz para Thiago ela fala de sua culpa por não ter dado abrigo ao seu filho quando ele precisou se esconder, e que por isso ele morreu nas mãos da ditadura de Franco, ela escolheu o medo ao invés de escolher seu filho. D.Nenê morre logo depois desse jantar, é como se ela tivesse conseguido extirpar o peso da culpa ao ajudar Thiago. É exatamente isso o que acontece, depois de sua morte, seu apartamento torna-se o novo esconderijo de Thiago e Rosa que precisaram abandonar a casa de Pedro, pois não era mais seguro viver ali. Eles desconfiavam que Pedro os havia entregado para a polícia.

São diversos níveis de envolvimento, formas diferentes de lutar contra um mesmo inimigo que, no filme, mal parece.

A partir dessa breve apresentação dos personagens fica a questão: como analisar o filme "Cabra-cega"? A resposta é imediata: ora, como qualquer outro filme, tendo em vista que o filme, seja ele documentário ou ficcional², é um documento histórico, passível de análise e interpretação. Essa premissa ganha mais força a partir da década de 1960,

² É o historiador Marc Ferro (1987) que incorpora os filmes ficcionais ao estudo da história, segundo ele, os filmes ficcionais contrariando a historiografia comprometida com os poderosos, poderia produzir uma contra-análise da sociedade.

período em que os historiadores passam a vislumbrar o cinema, a imagem em movimento como uma importante fonte para entendimento de uma época, muitas vezes não tanto a época retratada, mas a época de sua produção, aqui percebida de maneira mais ampla, já *“que apropriar-se do que “bate na tela” é, antes de mais nada, uma produção de significados”* (RAMOS, 2002, p.52).

A pesquisa histórica, então, segundo Alcides Freire Ramos (2002) contaria com duas abordagens que apesar de distintas, estão ligadas. A primeira diz respeito às estratégias explícitas, - como, por exemplo, entrevistas com o diretor -, para construção de uma interpretação auto-justificadora do filme que pode ter como objetivo a sua viabilização comercial. A segunda abordagem seria a tentativa de buscar as formas de recepção e interpretação do filme, principalmente através de textos produzidos por críticos cinematográficos. Contudo, cabe ressaltar que a interpretação não se esgota nessas duas abordagens, os campos da psicologia e da semiótica estão muito presentes na busca da chamada produção de significados³.

³ O autor, em seu livro, “Canibalismo dos Fracos”, faz um apanhado das principais propostas teórico-metodológicas referentes à relação História-Cinema.

Nesse sentido, a pesquisa histórica interpreta as relações entre o visível e o não-visível⁴, buscando indícios imperceptíveis para a maioria⁵. Tendo em vista que no cinema, a interação entre o dado imediato e sua significação tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente inexistentes na tela. (...) A montagem sugere, nós deduzimos. (XAVIER, 1988, p.368).

Outro ponto a ser discutido diz respeito à apropriação do filme pelo público, ou seja, os vários olhares sobre um mesmo objeto e como isso suscita inúmeras interpretações. O cinema como *"aquilo que se decide que ele seja numa sociedade, num determinado período histórico, num certo estágio de seu desenvolvimento, numa determinada conjuntura político-cultural ou num determinado grupo social"* (COSTA, 1987, p.28). Podemos citar, a célebre polêmica em torno do filme *Danton*, de Andrzej Wajda na época de sua produção, que suscitou controvérsias devido ao fato do filme ter gerado um duplo sentido, sendo visto de maneiras completamente diferentes em Varsóvia e Paris⁶.

⁴ Novamente Marc Ferro (1987), analisa que os filmes ficcionais teriam uma potencialidade para a contra-análise da sociedade, porque ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível.

⁵ Carlo Ginzburg, explica o método indiciário a partir da comparação/aproximação entre os métodos de Morelli para atribuições de quadros antigos, os métodos de Sherlock Holmes para solucionar crimes e os métodos de Freud na psicanálise para decifrar o inconsciente.

⁶ Robert Darnton explica toda a polêmica gerada pelo filme "Danton" de Wajda, e nos coloca a questão sobre a dificuldade e a impossibilidade de se extrair de um filme uma única interpretação.

É preciso considerar que o filme “Cabra-cega”, ainda que se volte para a representação de um fato passado, a ditadura militar instaurada na década de 1960 e que perdurou durante vinte e um anos, o referencial ou o ponto de partida é o momento presente, ou seja, remete a questões relacionadas ao período de elaboração das imagens. Isso implica em dizer em que mesmo fazendo referência à outra temporalidade, o filme pode nos dizer muito sobre a sociedade e o tempo na qual foi produzido.

Sabemos que 2008 é um ano emblemático em que se comemora os 40 anos de 1968, e isso traz algumas mudanças em relação às políticas de memória referente a esse período e à própria forma como essa memória se conforma. Mario Chagas (2003) assinala que “processos de mudança política e social favorecem a ressignificação e a proliferação de novas imagens, palavras, sons e objetos vários, com o fito de ocupar, no imaginário social, o lugar dos velhos signos” (p.146) e isso faz parte das lutas políticas e ideológicas.

Isso também ocorreu em 2004, nas comemorações dos 40 anos do golpe militar de 1964, e não é por acaso que o filme “Cabra-cega” é lançado neste ano emblemático. Como afirma o próprio diretor Toni Venturi: “O filme chega num momento em que parece que a sociedade brasileira está preparada para fazer uma revisão, para aprender um pouco com aqueles episódios que o Brasil passou durante a ditadura militar”.

O próprio nome do filme: “Cabra-cega” nos remete a uma discussão acerca das revisões feitas sobre o período da ditadura militar e a luta desses revolucionários. Cabra-

cega de acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro é uma brincadeira em que um dos participantes, de olhos vendados, procura adivinhar e agarrar os outros. Aquele que for agarrado será a próxima cabra-cega⁷. Neste jogo não há um número certo de jogadores e o material necessário é apenas uma venda para tapar os olhos da pessoa que faz a cabra-cega da vez.

Toni Ventura dedica o filme “Aos muitos brasileiros, cabras-cegas, que tentaram atravessar a escuridão e tomar o céu de assalto”. Dessa forma, por que Venturi chama esses brasileiros de cabras-cegas? Se pensarmos na referência a brincadeira infantil, estaria ele assinalando que o propósito daqueles guerrilheiros não passou de uma brincadeira que não deu certo? Que o projeto revolucionário não deu certo é fato, contudo, relacioná-lo a uma brincadeira de criança seria desconsiderar todo um ideário de uma época.

Joana D´Arc Fernandes Ferraz (2007) em um artigo discute a forma como as lentes cinematográficas retratam as diferentes percepções sobre a sociedade e os indivíduos no período da ditadura brasileira. A autora divide os filmes em dois conjuntos: no primeiro estariam os filmes que buscaram pensar os dramas individuais vividos pelos personagens, e a ditadura aparece apenas como pano de fundo, como ambiente no qual a trama se desenrola. Nestes filmes, não há uma discussão política sobre a ditadura. São filmes

⁷ *Dicionário do Folclore Brasileiro* - Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A.sem data.
<http://www.terrabrasileira.net/folclore/manifesto/jogos/j-cabra.html>

comerciais que atendem ao grande público, assistimos a eles e saímos do cinema da mesma forma que entramos⁸.

No outro conjunto estariam aqueles em que se revelam as opressões, as marcas e os traumas produzidos pelo regime, as memórias que a ditadura tentou suprimir⁹.

Estas leituras cinematográficas caracterizam-se também por nos convidarem a pensar as diferentes manifestações da política na sociedade, por nos questionarem sobre as continuidades do Estado opressor, e também por nos suscitem indagações a respeito das questões que foram politicamente negligenciadas da memória oficial e que ainda hoje são atuais. (FERRAZ, 2007, p.1).

Consideramos que o filme “Cabra-cega” está localizado no primeiro grupo. Não conseguimos saber sequer a qual organização Thiago, Rosa e Mateus pertenciam e sabe-se que as organizações tinham grandes diferenças em termos de orientação da luta política, e isso não aparece no filme. É como se os militantes apresentados no filme representassem todo o ideário da época ou todo o conjunto de militantes e apesar de ser o objetivo do diretor humanizar esses guerrilheiros, eles não deixam de cair em certos estereótipos. Tem um militante mais durão, um mais velho e ponderado, a figura da mulher, uma mais doce, outra que foi para o combate.

⁸ Nesse grupo ela cita como exemplo os filmes *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Zuzu Angel* (Sergio Resende, 2006) e *Araguaya* (Ronaldo Duque, 2005).

⁹No segundo grupo estariam *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Hércules 56* (Silvio Da Rim, 2006), *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007).

Não fica claro como se deu o processo de conscientização política desses indivíduos. Que tipo de país ou de sistema político sonhavam. Quais eram os seus ideais políticos? Com quem dialogavam e contra quem se opunham. Até o inimigo contra quem lutavam, é quase um inimigo invisível. Por fim a saída que se estabelece na trama é a morte, eles vão ao encontro da morte.

Aparecem cenas de tortura, mas os nomes dos torturadores e as instituições que praticavam oficialmente a tortura não aparecem. Aqueles que torturam também estão vestidos à paisana, sabemos que oficiais ligados às forças armadas e policiais militares também eram torturadores. Onde estão seus uniformes?

Outra questão refere-se ao período em que se passa a trama, só ficamos sabendo em que ano se passa porque há uma cena em mostra a morte de Carlos Lamarca na televisão, entretanto, quem não sabe quando Lamarca foi assassinado não saberá quando exatamente se passa o filme. E nesse caso, é importante considerar que a repressão não agiu da mesma forma ao longo dos vinte e um anos de ditadura e tampouco os militantes resistiram da mesma maneira, nesse sentido a localização no tempo cronológico é importante para que o espectador possa entender de qual processo está sendo falado.

Ao contrário do que afirma o diretor de “Cabra-cega” que passados quarenta anos a sociedade brasileira está pronta para refletir sobre o que aconteceu, vemos que não é bem assim, o que temos é uma sociedade que ainda não sabe como lidar com o seu passado

recente. Haja vista a questão da reparação moral, política e jurídica que ainda é um tema pouco discutido em nossa sociedade e quando aparece na mídia, é colocado de maneira equivocada e alarmista. Dessa forma, somos ainda perseguidos por um passado que não quer passar, e que nos impede de discutir um projeto verdadeiramente democrático para o futuro.

O passado recente apresenta-se tão remoto que no final desses filmes podemos alegremente sair sem nos sentirmos também responsáveis por nossa história. Sem que nos incomodemos com milhares de pessoas que ainda vivem sob o trauma e injustiçados. Não há uma discussão sobre as continuidades do Estado opressor em nossos dias (FERRAZ, 2007, p.7).

A questão que se coloca para nossa reflexão sobre a memória deste período, abordada nas telas do cinema, é por que escolhemos um tipo de memória que não nos convida à reflexão e à interpretação de que há uma continuidade entre o sistema opressor do passado e do presente (FERRAZ: 6).

Neste sentido, em mais uma data emblemática como o ano de 2008, consideramos que torna-se necessário olhar o passado recente com outros olhos, refletir sobre as falsificações, os esquecimentos e os silêncios que fizeram a nossa história. Por isso, a história e o cinema podem servir para nos incomodar e nos interrogar sobre absurdos cometidos no passado e trazer à cena reflexões sobre o nosso presente.

A memória é um campo de disputas políticas, onde o embate entre lembrança e esquecimento está sempre presente. O que lembrar e o que esquecer ou a quem interessa

manter determinadas lembranças ou conservar na escuridão do esquecimento outras tantas, são questões importantes para serem problematizadas, tendo em vista que há sempre um jogo de forças entre memória e poder. Entretanto,

Onde há poder, há resistência, há memória e há esquecimento. O caráter seletivo da memória implica o reconhecimento da sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável. (Chagas, 2003, p.141).

Dessa forma, o campo do memorável é marcado pela seletividade da memória, seja de maneira consciente ou inconsciente. Escolher o que lembrar e o que esquecer é antes de tudo uma ação política.

Assim como as memórias, o esquecimento é usado ou pode ser usado para determinados fins. Esquecer algo não é apenas um não recordar, afinal pode nos ser conveniente esquecer algo ou pode ser conveniente para outros que nós esqueçamos.

Outro aspecto dessa discussão é em relação ao esquecimento coletivo. Para Yerushalmi (1998)

un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando ésta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez, lo que viene a ser lo mismo. La ruptura en la transmisión puede producirse bruscamente o al término de un proceso de erosión que ha abarcado varias generaciones. Por el principio sigue siendo el mismo: un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió (p.17-18).

Para esse autor uma sociedade não pode esquecer aquilo que não lhe foi transmitido. Uma sociedade só se lembra quando um passado é transmitido às gerações contemporâneas através do que Yerushalmi (1998) chamou de “los canales y receptáculos de la memoria” e que depois de recebido esse passado torna-se carregado de sentido.

Lo que llamamos olvido en el sentido colectivo aparece cuando ciertos grupos humanos no logran – voluntariamente o pasivamente, por rechazo, indiferencia o indolencia, o bien a causa de alguna catástrofe histórica que interrumpió el curso de los días y las cosas – transmitir a la posteridad lo que aprendieron del pasado (Ibidem, p.18).

O esquecimento dessa forma se dá quando uma geração possuidora do passado ou do conhecimento do passado não o transmite às novas gerações, impossibilitando inclusive que traumas sejam superados e que atrocidades não voltem a acontecer.

Passados mais de vinte anos do fim da ditadura militar, as feridas e cicatrizes permanecem expostas. Memórias muitas vezes silenciadas ou esquecidas ressurgem, suscitando a escrita de novas histórias, assim como essas novas histórias contribuem para divulgar as memórias de indivíduos e grupos que foram excluídos ou marginalizados das narrativas históricas anteriores e muitas vezes oficiais.

Não se trata apenas de entender as dimensões da memória coletiva no contexto da história, “mas, sobretudo de entender como a historização formal e autoconsciente vem se transformando numa dimensão cada vez mais importante do como lembramos o passado e entendemos sua relação com a vida e a cultura contemporâneas” (Frisch, 2006, p.79).

Torna-se necessário problematizar esse ponto, na tentativa de questionar como determinadas lembranças ficam cristalizadas ou se modificam ao longo do tempo, e como a historiografia, o cinema e outras mídias cumprem um papel em relação a isso, reforçando ou refutando memórias e esquecimentos em detrimentos de outros e também produzindo determinadas lembranças e silêncios.

Bibliografia

- CHAGAS, Mário. Memória Política e Política da Memória. ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.141-171.
- COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.51-63.
- FERRAZ, Joana D´Arc Fernandes. *As versões cinematográficas da Ditadura Brasileira*. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia. 29 de maio a 01 de junho de 2007. p.1-10.
- FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru/São Paulo: Edusc, 2002.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.367-383.
- YERUSHALMI, Yosef H. et.all. *Usos del olvido*. 2ªed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998.
- THOMSON, Alistair, FRISCH, Michael, HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. (Org.). *Usos & Abusos da História Oral*. 8ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.65-92.
- SORIANO, Francisco. *A Grande Partida: Anos de Chumbo*. Rio de Janeiro: Editor, 2006