

A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo

Marcia de Souza Santos

Mestranda em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB).

msmanaus@yahoo.com.br

Resumo

O artigo propõe-se a apresentar algumas reflexões teórico-metodológicas que orientam o trabalho de pesquisa que desenvolvo, com base nas relações entre cinema e história. Através de um conjunto de filmes, procuro analisar as construções de memórias acerca do regime militar brasileiro (1964-1985), com ênfase na temática da luta armada existente no período. Destaco a impreverível necessidade de se associar as representações cinematográficas às condições de produção dos filmes, assim como ao contexto social do qual emergiram. Busco, neste sentido, observar quais aspectos sobre a luta armada são valorizados e/ou silenciados por estes filmes, sempre considerando que o cinema pode ser percebido como um operador de memória social e como um lugar privilegiado para o embate de memórias.

Palavras-chave

Cinema – regime militar – embate de memórias

Abstract:

The article proposes be presented it some theoretical-methodological reflections that orient the work of research that develop, on the basis of the relations between movies and history. Through an ensemble of film, I intent to analyze the constructions of memories about the Brazilian military regime (1964-1985), with emphasis in the thematic one of the guerrilla existent in the period. I detach to unsurpassable need of associate the cinematographic representations to the conditions of production of the film, as well as to the social context of which emerged. I seek, in this sense, observe which aspects about the guerrilla are valued and/or silenced by these films, always considering that the movies can be perceived like an operator of social memory and as a place privileged for the conflict of memories.

Key- words

Cinema – military regime – conflict of memories

*... de fato a história está nisso, ainda que não seja senão isto:
o lugar privilegiado onde o olhar se inquieta*
Michel de Certeau

A inquietação, ressaltada por Certeau, sempre esteve presente em minha prática do magistério. Nesta trajetória profissional, constato a influência dos filmes que retratam períodos, acontecimentos ou personagens históricos exercem sobre os alunos. Tanto ao utilizar esse recurso audiovisual nas aulas, como ao comentar sobre os filmes históricos que estão em cartaz, sempre me despertou grande interesse as reações que tais filmes suscitam, especialmente o grau de legitimidade que adquire a narrativa cinematográfica dos enredos históricos para esses alunos. O que observo, atualmente, é que não somente os alunos, mas o público em geral cada vez mais adquire seus conhecimentos históricos através do cinema e da televisão, o que me faz possuir um particular interesse por essas imagens em movimento. Arrisco-me a afirmar que o fenômeno anteriormente mencionado não se trata de uma peculiaridade da cultura brasileira, visto que o historiador norte-americano Robert Rosenstone também constata que

... cada vez más la gente forma a su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual... (ROSENSTONE, 1997: 29).

Acrescentando à inquietação anterior o fato de que considero o período do regime militar brasileiro (1964 – 1985), um campo de estudo ainda muito conflituoso e polêmico – e, portanto, mais instigante – objetivo analisar, a partir de uma perspectiva histórica, um conjunto de filmes brasileiros da atualidade¹ (dos anos de 1990 até os dias atuais) que, de diferentes formas, procuram retratar nas telas o período mencionado. O que esses filmes pretendem mostrar sobre o período em questão? Quais temáticas são valorizadas ou, contrariamente, silenciadas, ao se abordar o regime militar? Que tipo de memória está sendo elaborada para esse momento de nossa história recente? Essas são algumas das problematizações que orientam o presente estudo, ainda em andamento.

Neste artigo, procurarei apresentar algumas reflexões teóricas e metodológicas que guiam a análise do objeto de estudo apresentado, no intuito de compartilhar com o leitor a construção desta análise.

¹ Filmes que analiso: *Lamarca* (Sérgio Resende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2004), *Zuzu Angel* (Sérgio Resende, 2006) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

Parto inicialmente do pressuposto, apoiando-me nas reflexões de Marc Ferro (1992), de que o cinema deve ser concebido como uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Trata-se de um produto cultural elaborado de acordo com a visão de mundo de um determinado grupo (aquele que o produziu) e para a recepção de um outro ainda maior, que é a comunidade que recebe o filme (espectadores, críticos etc.). Também se faz necessário levar em consideração o fato de que o cinema apresenta-se como possuidor de uma linguagem múltipla e rica de significações. Além da evidente presença da imagem em movimento, um filme também é composto pela linguagem escrita (legendas e créditos, principalmente) e pela linguagem oral (diálogos, narrações, ruídos e músicas). Ainda compõe essa multiplicidade a questão da autoria dos filmes, que deve ser atribuída não somente ao diretor e ao roteirista, mas também ao produtor, aos atores, ao fotógrafo, ao iluminador, ao montador, enfim, a todo um conjunto de sujeitos que formam o meio cinematográfico e que devem ser levados em consideração pelo historiador para que o filme seja compreendido não apenas pela obra em si, mas pela totalidade que ele representa.

Outra premissa adotada refere-se ao fato de que o cinema lida com atribuições de sentido sobre o mundo social do qual emerge e, portanto, elabora **representações** dessa sociedade que o imaginário cinematográfico produz. Isso significa que qualquer filme retrata

uma determinada visão, dentre outras possíveis, sobre aquilo que tematiza. Visto dessa forma, o cinema – para além do prazer estético e de divertimento – pode ser considerado um privilegiado objeto de estudo histórico. Assim, conceber o cinema através da noção de representação significa partilhar principalmente das concepções de Roger Chartier (1990), para quem todas as manifestações humanas configuram-se através de representações. Significa, ainda, perceber que as representações são “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real”, conforme nos informa Sandra Pesavento (2003: 39), que, contudo, nos adverte para o fato de que a representação não é uma cópia do real e que sua eficácia não se dá pelo “valor de verdade” ou de correspondência com esse real que substitui. Ela deve ser concebida como uma construção feita a partir do real e sua força se dá pela capacidade de mobilização e reconhecimento social, inserindo-se “em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade” (PESAVENTO, 2003: 41).

É ainda fundamental que se considere, para a análise do cinema pelo viés historiográfico, a idéia de que os filmes que de alguma maneira reproduzem episódios históricos, ao elaborar representações sobre o tema que procuram retratar nas telas, contribuem decisivamente para a construção de **memórias** sobre esse tema. Para isso, baseio-me especialmente nas concepções de Michael Pollak (1989), quando este afirma que

a memória é um fenômeno construído e que, nesse processo de construção, seleciona-se aquilo que se deseja solidificar na memória de um grupo ou de uma sociedade, assim como aquilo que se deseja apagar dessa mesma memória². Neste sentido, percebe-se que a escolha do que representar nas telas – do que selecionar para constituir a memória desse evento histórico –, além de estar ligada aos interesses pessoais do cineasta (e/ou de todo o meio cinematográfico), revela ainda as preocupações do momento de feitura do filme, que costumam ser também, mesmo que inconscientemente, as preocupações do grupo social no qual esse meio cinematográfico está inserido. Com isso, o cinema pode ser percebido como um operador de memória social (SÁ, 2006: 36), sempre se levando em consideração que essa memória é construída e, ao mesmo tempo, seletiva. Portanto, através dos filmes selecionados, objetivo investigar a elaboração de memórias sobre o regime militar brasileiro através do cinema, que deve ser visto como *locus* privilegiado para a construção e projeção de um imaginário, ou seja, um lugar de representações.

Apesar de procurar observar a formação de uma tendência que permeie os filmes que tomei como *corpus* documental, estou ciente de que, ao adensar a pesquisa, devo deparar-me não exatamente com um discurso homogêneo, mas sim com uma pluralidade

² O pensamento de Pollak sobre a concepção da memória como algo construído pelas aspirações do presente encontra a sua base principal nas reflexões de Maurice Halbwachs.

de memórias em disputa, que por sua vez, está relacionada às relações de poder que se estabelecem na sociedade brasileira atual. Desta forma, torna-se claro que a pesquisa não se limita à análise do mundo simbólico das representações, pois considero, apoiando-me novamente em Chartier, que as mesmas só têm uma existência a partir do momento em que comandam práticas e, sendo assim, a "história cultural pode regressar utilmente ao social" (CHARTIER, 1990: 23). Quero dizer com isso que, sem perder de vista as singularidades de cada obra cinematográfica, faz-se necessário o desvelamento dos projetos ideológicos com os quais a obra dialoga, ou seja, a sua relação com a sociedade na qual se insere.

Defendo ainda a idéia de que a análise de um conjunto de filmes torna-se mais pertinente para os propósitos da pesquisa do que a incursão minuciosa sobre apenas um deles, pois o resultado da análise de apenas um único filme poderia se restringir muito às intenções do produtor dessa obra, não se constituindo, necessariamente, num representante de um grupo maior no interior do meio cinematográfico. Acredito que um conjunto de filmes possa proporcionar uma análise melhor, que leve em conta aspectos mais amplos da produção cinematográfica e mais relacionados à sociedade da época. Portanto, com o universo de filmes que elegi, busco investigar a apreciação de aspectos

comuns e/ou conflitantes, que deverão ser comparados e interpretados, na busca de respostas relativas à elaboração e ao embate de memórias acerca do regime militar.

Destaco, ainda, o fato de que a escolha baseou-se também na significativa quantidade de espectadores para os filmes selecionados, com exceção de *Cabra-Cega*³. Isso sugere, a meu ver, que esses filmes – mais do que outros que também tematizam o regime militar, mas que não tiveram um público tão significativo – tornaram-se responsáveis pela difusão de idéias, cristalizando significados ou os criando, o que torna pertinente a atenção maior do historiador para com os mesmos. Como já mencionado, percebe-se que o público atualmente assimila mais os conhecimentos históricos através das telas do que pela via da leitura e do ensino formal; logo, em um mundo onde a imagem audiovisual domina diversas esferas do cotidiano, o cinema não pode ser negligenciado como objeto de estudo pelo historiador.

Outra delimitação necessária refere-se aos aspectos dos filmes sobre os quais amplio o foco de análise para observar que tipo de memória está sendo elaborada. Focalizar o

³ Exceto *Cabra-Cega*, todos os outros filmes selecionados ultrapassaram a marca de cem mil espectadores nos anos de seus lançamentos em salas comerciais. Justamente por ser considerado como um filme de “produção independente” – tendo sido produzido por uma pequena produtora, com baixo orçamento e ter um cineasta não tão consolidado no meio cinematográfico – que inclui o filme *Cabra-Cega*, no sentido de proporcionar um contraponto aos filmes mais difundidos pela mídia e mais assistidos pelo público brasileiro. Os dados relativos ao público dos filmes encontram-se no site da ANCINE (Agência Nacional do Cinema): <http://www.ancine.gov.br>.

regime militar em sua totalidade constituiria uma tarefa inviável, dada a abrangência do período e os seus inúmeros aspectos (políticos, econômicos e culturais). Além disso, acredito que o historiador não deve ter a pretensão de dar conta de todas as perspectivas que um episódio histórico possa oferecer, nem de conseguir extrair de um filme todos os dados passíveis de interpretação. Como afirma Cristiane Nova,

Toda tentativa de análise de um filme implica em uma redução do seu sentido em consequência da impossibilidade de uma análise total e acabada (só alcançável como hipótese). Todo processo de transformação (que se configura como uma abstração) das imagens em linguagem escrita ou verbalizada leva sempre ao empobrecimento relativo do seu significado (NOVA, 1996: 3).

Por conseguinte, optei por pronunciar na pesquisa alguns elementos temáticos, em detrimento de outros. O foco centra-se nos **guerrilheiros** (rurais e urbanos), logo, na **luta armada** contra a ditadura. Essa escolha explica-se, essencialmente, pela predominância dessa temática na maioria dos filmes que tratam o regime militar, o que, por si só, já se torna uma questão relevante para se analisar no processo de seleção e construção da memória desse período. Tal escolha não excluirá a abordagem, mesmo que em segundo plano, de outros aspectos que os filmes possam revelar sobre o regime militar. Através dos primeiros contatos com as fontes, percebo a importância dada em algumas películas às seguintes questões: o tratamento concedido à prática da tortura; a visibilidade ou

invisibilidade dos quadros governamentais na repressão aos guerrilheiros; a relação do(a) guerrilheiro(a) com sua família e o posicionamento de alguns grupos sociais em relação ao governo ditatorial e à luta armada.

A seleção de filmes priorizou, ainda, outras questões relevantes. Primeiramente, abrange uma dimensão temporal que possibilita um contraste entre dois diferentes períodos, mesmo se tratando de um curto espaço de tempo. Adotando como delimitação filmes produzidos após o fim da ditadura militar, dois deles situam-se em um período próximo ao início do novo regime de governo (foram lançados na década de 1990) e, em contraste, os outros três filmes situam-se no momento mais atual. Reafirmo que, apesar de próximos cronologicamente, esse espaço temporal (dos anos 90 do século XX para o início do século XXI) já apresenta uma diferenciação de propostas em suas narrativas cinematográficas, conforme já pude perceber no processo preliminar de análise das fontes. Considerando que o estudo das obras cinematográficas deve estar profundamente relacionado ao contexto de produção em que elas foram geridas, procuro apreender que memórias foram elaboradas para cada período citado, buscando as rupturas e/ou permanências entre um período e outro.

Outro critério adotado foi a escolha de se trabalhar com filmes de ficção, em vez dos denominados filmes-documentário⁴. Não há nisso nenhum demérito com esse gênero cinematográfico; porém, trata-se de uma outra forma de se trabalhar com as representações do passado, através de uma linguagem cinematográfica específica e diferenciada dos filmes de ficção, o que, a meu ver, ampliaria demasiadamente o campo de análise da pesquisa. Para restringir o foco de observação, permitindo um aprofundamento maior sobre o mesmo, optei por balizar o critério conforme mencionei acima, ou seja, abrangendo apenas filmes que pertencessem à categoria de ficção. Além disso, acredito que qualquer gênero cinematográfico permite ao historiador uma pesquisa que busque a construção das memórias em disputa no momento de produção dos filmes, partindo-se sempre do princípio de que qualquer filme é um ato de interpretação, uma projeção de uma visão de mundo, dentre várias outras possíveis, e isso é verdade tanto para os documentários – aparentemente mais “realistas” – como para os filmes de ficção (Cf. XAVIER, 1988: 14). Assumo, desta forma, a idéia de que o cinema é sempre ficcional, independentemente de sua categoria ou da história que narra. Marc Ferro (1992), defendendo a relevância da análise do filme de ficção, argumenta que este revela um “clima

⁴ Esta divisão técnica, entre filmes de ficção e documentários, pauta-se na classificação da ANCINE, portanto, nos parâmetros adotados pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br>.

de época" – através de seu cenário, de seu vocabulário, do comportamento de seus personagens, enfim, de todo um imaginário – que possui como matéria-prima a própria realidade e que, portanto, pode e deve ser submetido à análise crítica por parte do historiador.

Seguindo a premissa de que qualquer filme é um ato de interpretação, tive também a preocupação de selecionar diferentes formas de se trabalhar com o denominado filme histórico. Considerando esta categoria como aquela que abrange os filmes que possuem como temática um episódio histórico, pode-se ainda subdividi-la em outras subcategorias, das quais me interessam duas: a) os filmes de *reconstituição histórica*, que são aqueles que retratam eventos e/ou personagens históricos reais, cuja existência é comprovada pela historiografia; b) os *filmes de ficção histórica*, cujos enredos são ficcionais, criados livremente por seus autores, mas que ao mesmo tempo possuem um sentido histórico real⁵. Nesta primeira classificação encontram-se os longas-metragens *Lamarca*, *O que é isso, companheiro?* e *Zuzu Angel* e, na segunda, estão *Cabra-Cega* e *O ano em que meus pais*

⁵ Esta divisão em subcategorias baseou-se na proposta de Cristiane Nova. Faço, no entanto, a ressalva de que o termo "reconstituição histórica" não pode ser entendido como uma reconstrução fidedigna do passado, mas como uma ressignificação do mesmo.

saíram de férias. Procuro com isso englobar uma diversidade de narrativas filmicas que possam oferecer diferentes formas de elaboração de memórias sobre o regime militar.

Destaca-se, ainda, a necessidade de se conceber as representações construídas sobre o regime militar no cinema como impreterivelmente associadas às condições de produção dos filmes, assim como ao contexto social do qual emergem, conforme já sinalizado. Isto pressupõe que o filme, como qualquer outro documento, carrega consigo uma grande carga de subjetividade, sendo produto das intencionalidades, conscientes ou não, do meio que o produziu, assim como do contexto (social, político, econômico e cultural) do qual se originou. É neste momento que, ao lidar com a imagem cinematográfica como representação, deve-se obrigatoriamente historicizá-la, ou seja, pensá-la enquanto objeto inserido em uma determinada temporalidade que não pode ser ignorada.

Privilegiando, desta forma, o “momento de feitura” (PESAVVENTO, 2003: 87) dos filmes, torna-se significativo reafirmar que a análise dos mesmos não se restringe ao seu conteúdo, àquilo que eles retratam nas telas, mas também – e eu diria, principalmente – eles transmitem valores e expectativas daqueles que os produzem (cineastas, produtores, atores etc.), além da própria sociedade que os recebem (espectadores, críticos, acadêmicos, entre outros). Portanto, como mais uma vez nos informa 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..." (FERRO, 1992: 28). Ferro considera, ainda, 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 consideração. Conclui-se, assim, que os filmes "falam" muito mais sobre o seu presente do que sobre o passado que procuram retratar nas telas e que imagem e sociedade não estão nunca desvinculadas.

Referências bibliográficas

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil.* São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural, apud NEGRÃO DE MELLO, M^a Thereza.* "Clio, a musa da História e sua presença entre nós", in: BOTELHO, Cléria (org.). *Um passeio com Clio.* Brasília: Paralelo 15, 2002, p. 27-40.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural. Entre práticas e representações.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, Lisboa: DIFEL, 1990.

FERRO, Marc. *Cinema e História.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

NOVA, Cristiane. "O cinema e o conhecimento da História". *Revista O Olho da História*, UFBA, n. 3, dez. 1996, (Versão eletrônica).

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

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento, silêncio". *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15, (Versão eletrônica).

_____. "Memória e identidade social". *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212, (Versão eletrônica).

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. El desafio del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

SÁ, Antônio F. de Araújo. "Filigranas da memória: história e memória nas comemorações dos centenários de Canudos (1993-1997)". Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, 2006, (Tese de Doutorado).

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. A opacidade e a transparência. 3. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2005.