

A VISÃO CINEMATOGRAFICA DA LUTA ARMADA E DO TERRORISMO DE ESTADO A PARTIR DOS FILMES *PRA FRENTE BRASIL* E *CABRA-CEGA*

Rafael Hansen Quinsani *

“Os historiadores têm como ofício alguma coisa que é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”.

Carlo Ginzburg

Resumo

Com o fim da ditadura civil-militar brasileira na década de 1980, verifica-se uma recusa em debater historicamente esta temática, principalmente pelo incômodo que o passado ainda proporcionava. Já no século XXI, o número de trabalhos e pesquisas sobre o assunto multiplicou-se e ganhou um novo fôlego. Também no âmbito cinematográfico, este contexto começou a ser abordado sob diversos ângulos. Este trabalho busca analisar, a partir dos filmes *Pra frente Brasil* (de Roberto Farias, realizado em 1983) e *Cabra-cega* (de Toni Venturi, realizado em 2005) como eles enfocam a questão da luta armada e de seus protagonistas e também como o Terrorismo de Estado empregado pela ditadura pode ser analisado e observado nos dois filmes.

Palavras-chave

Cinema-história - Ditadura brasileira - História do tempo presente

Este artigo tem por objetivo problematizar a luta armada e seus protagonistas, e o Terrorismo de Estado a partir de uma análise da produção cinematográfica realizada sobre o período. Para isso, serão utilizados dois filmes como norteadores da análise: *Pra frente Brasil* (de Roberto Farias, realizado em 1981 e lançado em 1983) e *Cabra-cega* (de Toni Venturi, realizado em 2005). Depois das palavras iniciais, efetuaremos uma breve reflexão sobre a História do Tempo Presente para depois analisar a Luta armada e o Terrorismo de Estado nos dois filmes.

Com o fim da ditadura civil-militar brasileira na década de 1980, verifica-se uma recusa em debater historicamente esta temática, principalmente pelo incômodo que o passado ainda proporcionava. Já no século XXI, o número de trabalhos e pesquisas sobre o assunto multiplicou-se e ganhou

Abstract

With the end of the civil-military dictatorship Brazil in the 1980s, there is a refusal to discuss this issue historically, especially for the inconvenience that the past has provided. In the twenty-first century, the number of articles and studies on the subject multiplied and gained a new impetus. Also in film, this context began to be tackled from various angles. This work analyzes, from the movies “Pra frente Brasil” (Roberto Farias, held in 1983) and “Cabra-cega” (Toni Venturi, 2005) as they focus on the question of armed struggle and their protagonists as well as the state terrorism employed by the dictatorship can be analyzed and observed in both films.

Key Words

Cinema History - Dictatorship in Brazil - History of the present time

um novo fôlego. Também no âmbito cinematográfico, este contexto começou a ser abordado. O uso do cinema como fonte pelo historiador tem ganhado terreno nas últimas décadas, e diversos trabalhos surgiram abordando diferentes temáticas. Uma reflexão teórica sobre a relação cinema-história norteará e acompanhará todo este trabalho.

Este artigo tem por objetivo problematizar a luta armada e seus protagonistas, e o Terrorismo de Estado a partir de uma análise da produção cinematográfica realizada sobre o período.

O filme de Roberto Farias narra a

história de um brasileiro comum (Jofre), preso quando estava na companhia de um sujeito que conheceu durante uma viagem. Acusado de pertencer a um grupo de oposição ao regime foi torturado pelo aparato repressivo da ditadura. Seu desaparecimento dá início à busca de seu paradeiro por sua família. Através dos diferentes personagens (seu irmão Miguel, sua esposa Tânia, seu cunhado, e seus filhos) desvelam-se diferentes pontos de vistas sobre a ditadura e a atuação política e social destes personagens, sempre perpassados pela disputa da copa do mundo de 1970 e pela possibilidade do tri campeonato brasileiro.

Cabra-cega relata o cotidiano de um aparelho, a célula onde se concentram os guerrilheiros. Thiago (Leonardo Medeiros) precisa se esconder e se recuperar de um ferimento, ao qual foi acometido na fuga de agentes do governo. O apartamento onde se localiza o aparelho pertence a Pedro (Michel Bercovitch), um arquiteto simpatizante da oposição, mas que não pretende abrir mão de sua vida cotidiana. Para cuidar de Thiago e fazer o contato externo, é designada Rosa (Débora Duboc), uma militante cuja atuação também se difere de Pedro e Thiago.

O cruzamento da análise destes dois filmes, realizados num intervalo de tempo de mais de 20 anos, permite a execução de uma reflexão que interconecte os pontos temporais, ressaltando suas aproximações, distanciamentos, permanências e rupturas. Assim, a ampliação da produção historiográfica sobre a ditadura e a necessidade de refletir o impacto que a produção cinematográfica sobre tema exerce na sociedade e na produção do conhecimento histórico faz-se presente. Longe da tranquilidade para se abordar o período, os dias atuais ainda empreendem resistências e barreiras ao trabalho do historiador. Muitos fatos ainda precisam ser desvelados do silêncio histórico e a proximidade temporal agrega o elemento político, que pode e deve ser incorporado nas reflexões e análises desenvolvidas.

O cruzamento da análise destes dois filmes, realizados num intervalo de tempo de mais de 20 anos, permite a execução de uma reflexão que interconecte os pontos temporais, ressaltando suas aproximações, distanciamentos, permanências e rupturas.

Em outros países da América Latina, a produção cinematográfica sobre o período ditatorial tem sido mais extensa, principalmente na última década. A produção argentina, por exemplo, tem focado diferentes ângulos, personagens e episódios. No Brasil, o enfoque das obras filmicas se concentram nos dramas humanos e nas questões do cotidiano dos personagens. Como exemplo, a abordagem da luta armada, como a realizada pelo filme *Cabra-cega*, insere-se nestes pressupostos, mas também, traz arraigada a questão política, muitas vezes esvaziada nos outros filmes. Assim, a análise crítica e historiográfica destas fontes cinematográficas permite a aproximação destas temáticas, a luta armada e o Terrorismo de Estado, com a forma de representação e produção histórica realizada pelos filmes, ambos entrecruzados pela reflexão sobre o caráter político que estas temáticas trazem em si.

Com o fim da ditadura, a construção das memórias ocorreu de forma concomitante com o desenvolvimento e o retorno da democracia. A propaganda anistia ampla, geral e irrestrita nem foi tão ampla, nem tão geral muito menos foi irrestrita. Se gerais e torturadores encontram o perdão, muitos presos políticos continuaram a cumprir suas penas e os ressarcimentos pelos traumas e danos as famílias, sequer apareciam no horizonte. Neste contexto, tensões e disputas não estavam ausentes na reconstrução dessa democracia.

Nesta rememoração operada a partir dos anos 1980 alteraram-se a visão sobre os protagonistas da luta armada. Levados a essas ações pelo endurecimento do contexto, seu objetivo era construir uma sociedade que se diferenciava dos valores burgueses e liberais presentes nas democracias vigentes e desejadas. O objetivo deste trabalho é refletir sobre as diferentes percepções da luta armada e do Terrorismo de Estado, no contexto da ditadura e pós-ditadura, através de sua representação cinematográfica.

CINEMA, HISTÓRIA E TEMPO PRESENTE

Nos últimos anos um grande espaço foi (e vem sendo conquistado) por uma História nova que se faz presente. O peso do passado recente, marcado pelos traumas materiais e psicológicos do pós-II Guerra, ocasionou uma profusão de trabalhos sobre este passado recente, sobre o presente constante e sobre o futuro que se deslinda. Aos poucos, estas demandas ganharam espaço nos meios acadêmicos, primeiro na produção de trabalhos isolados, posteriormente em grupos de pesquisa até a fundação de institutos e centros que solidificaram esta base existente. Se este presente-passado recente se impunha nos meandros acadêmicos, no meio social este tema estendia suas teias em diferentes áreas e o cinema desempenhou um papel central neste processo.

Com o término da II Guerra Mundial refletir sobre o presente implicava conectar passado e futuro, e este procedimento ganhou grande ocupação no espaço público assumindo impressionante protagonismo. Este passado recente ainda encontra-se aberto, inconcluso e não cessa de irromper com questões e suscitando disputas. As diferentes denominações evidenciam as dificuldades e as exigências deste campo de estudo. Podemos elencar uma série de definições: história do tempo presente, história recente, história muito contemporânea, história do nosso tempo, história imediata².

Podemos apontar que o estabeleci-

mento de uma cronologia não se configura como um caminho mais adequado para definir as diversas particularidades da história recente. O que podemos definir como conceituação adequada seria um regime de historicidade particular que comporte diferentes formas de contemporaneidade³, conforme propõe Marina Franco e Josefina Cuesta. Podemos levantar a questão se estas diferentes formas de contemporaneidade não estavam presentes em outros momentos passados.

A resposta seria positiva, mas talvez a questão melhor colocada seja por que foi no século XX que esta história ganhou espaço e se expandiu. Correlacionada com o impacto e a destruição em massa da II Guerra ocorreu uma profunda transformação das representações da realidade próxima que se infiltrou no campo intelectual acadêmico com a crise das estruturas, ganhando terreno o processo de repensar o papel e a importância do sujeito e a redescoberta do espaço do subjetivo.

Essa profusão da presença do subjetivo, do sujeito, ganha uma espécie de contraponto com a história do tempo presente, pois esta agrega o retorno do político em diferentes esferas metodológicas e sociais. Mesmo com uma abordagem enfocada no sujeito, o elemento político faz-se presente em peso diferente e atuando como agente aglutinador, mas não único. Agregado a este elemento político encontra-se a presença física do historiador inserido no seu tempo e muitas vezes no seu próprio tema de pesquisa. Temos aqui um elemento chave configurado na demanda social que encontra eco na vasta produção de trabalhos relacionados à história de diferentes meios sociais.

Um exemplo que salta aos olhos é a constante atualização empreendida pelas editoras nos livros didáticos nos capítulos de história contemporânea. Esta demanda social imprime os limites de intervenção pública nos debates entrando em confronto com o interesse de preservação da legiti-

midade da especialidade do saber historiográfico. Este espaço público configura-se num espaço disputado que complexifica-se ainda mais quando não se descolam deste processo os interesses de classes na feitura dos relatos sobre o passado e em sua sobrevivência ao futuro. O objeto abordado implica e interpela o horizonte de expectativa de uma sociedade e do presente enquanto tempo histórico. Assim podemos definir esta demanda social como uma expectativa suscetível de serem traduzidas em termos de projeto de pesquisa cuja oportunidade e viabilidade não se processam primeiramente no meio científico, mas no seu exterior social⁴.

No final do século XX a permanente incidência das crises (sociais, políticas e econômicas) aumentou o peso da consciência coletiva alterando a forma da sociedade se relacionar com o passado, onde verificamos um aumento da vontade de agir sobre o passado. Somado e incrustado a isso está o desenvolvimento das idéias do “fim da história” pela vitória considerada absoluta do capitalismo e de seus representantes. A isto não ficou inerente às formas de escritas da história e das percepções de tempo e espaço. A esta “crise de futuro” respondeu-se com um giro para o passado⁵. Sobre este ponto podemos inserir a questão se este giro ao passado não leva atrelado ao seu movimento uma expectativa de futuro, de buscar um outro futuro que foi encoberto pelo pensamento dominante.

A prática historiográfica atual tende a oscilar entre os enfoques nos procedimentos universais ou inscritos em um contexto mais preciso de nosso tempo presente⁶. Quatro elementos compõem essa prática, segundo Henry Rousso: além da demanda social encontramos a testemunha, a memória e o acontecimento. Sobre este último verificamos uma mudança em seu status antes atrelado a longa duração como único molde passível de interpretar o acontecimento. A memória aparece como concorrente do

discurso científico e a memória das testemunhas, em grande parte vítimas dos regimes de opressão, incitando o debate sobre a abrangência do subjetivo e o papel do sujeito, referido anteriormente, no fazer historiográfico. Neste processo podemos argumentar que o historiador instrumentaliza os indivíduos históricos e o contrário também acontece.

Se o tempo presente elencou seu lugar e seus métodos, o cinema destaca-se por coadunar o status de fonte ímpar de seu tempo, e elevá-lo a um grau máximo. Argumenta-se que a exibição e a análise de um filme comportam três esferas de tempo correlacionadas: o tempo representado na história filmada; o tempo da produção e de seu contexto; e o tempo em que o espectador assiste a obra. É habitual, por parte dos historiadores, focar a análise de um filme pelos reflexos verificáveis do contexto em que foi produzido. A estas posições a análise de Robert Rosenstone permite a inserção de diversos questionamentos sobre o cinema e o tempo presente.

Dentro da linha de defesa do uso do cinema como fonte, iniciada por Marc Ferro, Rosenstone questiona se um filme histórico pode representar a realidade passada e se os historiadores podem usar seriamente como fonte. Segundo ele, para além da análise do cinema como atividade artística e do filme como documento, o cerne do questionamento deve partir de como o meio audiovisual pode nos fazer refletir sobre nossa relação com o passado, sendo pensado como uma nova forma de reconstrução histórica capaz de alterar nossa concepção e nosso conceito de história⁷.

Segundo Rosenstone, os cineastas têm o mesmo direito que os historiadores de meditar sobre o passado. Aqui a questão da demanda social faz-se presente uma vez que o cinema também atua na constante atualização histórica, tal qual os livros didáticos, e também instrumentaliza os indivíduos históricos. Esta concorrência é

um dos fatores que levou os historiadores a rejeitarem o cinema como fonte, a recusar utilizar o filme histórico pela sua carência de rigor, pelas invenções e pela realização de uma trivialização dos personagens e contextos. Mas isto seria a resposta pública. Veladamente os historiadores não controlam o cinema, o conteúdo de um filme histórico. “Os filmes mostram que o passado não é sua propriedade. O cinema cria um mundo histórico ao qual os livros não podem competir [...]”⁸.

Para além dessa competição também se coaduna a dificuldade de análise de uma fonte que exige a busca de elementos interdisciplinares. As regras de avaliação de um filme não podem advir unicamente de um mundo literário, dominado pela fonte escrita, mas devem ter origem no próprio filme, seus modos e suas estruturas para depois analisar sua forma de relação com o passado. Um filme é uma inovação em imagens da idéia de história que altera as regras do jogo histórico ao colocar suas certezas e verdades em questionamento, uma vez que estas certezas são oriundas de uma realidade visual e auditiva não captadas e absorvidas por palavras.

Se as regras do mundo literário devem ser relativizadas e adaptadas a esfera fílmica, também podemos questionar o ponto vista do teórico cinematográfico para quem a história não significa o mesmo que para o historiador. Segundo Rosenstone, o teórico compreende a história como um jogo sem regras, uma criação e uma manipulação dos significados do passado preocupando somente com o sentido e não com os fatos que dão lugar a esse sentido⁹.

É nesse ponto que destacamos a importância de uma análise histórica para o cinema e dos filmes históricos. Uma análise que articule estas diferentes esferas disciplinares, mas que mantenha o viés histórico em primeiro plano, atrelado às concepções e filiações de cada historiador. Qualquer filme pode ser situado historicamente e se

podemos estudar um livro em função de seu conteúdo por que devemos analisar um filme em função do seu reflexo?

Qualquer filme pode ser situado historicamente e se podemos estudar um livro em função de seu conteúdo por que devemos analisar um filme em função do seu reflexo?

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica mudar nossa maneira de entender a história, onde o empírico é só uma maneira de aceitar o passado, isto não implicando em romper com a noção de verdade, essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado a ponto do cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema implica entregar o conhecimento histórico e sua distribuição e produção a outro coletivo que não apresenta em seu horizonte preocupações importantes.

Memória e tempo presente executam um relacionamento marcado por um intenso debate, conflituoso e em franca expansão no meio acadêmico. O cinema acrescenta sua contribuição para a formação da memória coletiva, contribuindo assim para o debate e constituição de ponto de vista histórico. Para além desse elemento, o cinema também faz uso de memórias e testemunhos na constituição de sua narrativa, seja de forma documental ou ficcional.

E quando em um filme histórico um testemunho de um indivíduo protagonista dos fatos representados na narrativa fílmica é inserido, isto introduz um inquietante e polêmico debate sobre verdade, testemunho

e método do fazer historiográfico. Isso pode simplesmente ficar relegado a um segundo plano aos olhos dos historiadores, o que implica renunciar a debater, questionar e apontar importantes elementos que compõem a formação histórica social.

Rosenstone foi o autor de uma biografia histórica de John Reed¹⁰, figura ímpar pela sua importância e circulação, relatando contextos revolucionários chaves na história contemporânea. A obra de Rosenstone foi adaptada para o cinema pelo cineasta Warren Beaty¹¹, e o autor participou da produção do filme. Entrecortando a narração do filme, foi inserida uma série de depoimentos de personagens ligados a Reed e sua história. O caráter documental destes testemunhos sofreu uma tentativa de amenização pelo diretor que buscou articular os testemunhos para que estes atuassem como um coro, cujos personagens vivem seus destinos. Rosenstone aponta que o uso do recurso que proporcionava um ponto de vista essencialmente histórico acabou se tornando a-histórico, pois as vozes do passado apresentavam-se com um viés pessoal e subjetivo ou impessoal e objetivo.

Em Reeds a memória equivale a história e ambas aparecem como imperfeitas. Desta forma, o diretor pode utilizar as duas. Por isso, em tempo que julga ser um historiador, quando lhe convém ignora deliberadamente as técnicas para verificar uma afirmação e abrevia todos os conhecimentos prévios a respeito dessa questão. Dito claramente: em última instância, o uso dos testemunhos implica que ninguém pode saber a verdade sobre John Reed, portanto, o diretor pode narrar o que deseje¹².

Em Reeds, o cineasta fecha com os interesses do público, conformando-se com o herói defendendo suas idéias simplificando e ignorando a formação de Reed em uma cultura boêmia e revolucionária. Para Rosenstone, o porquê de nossas investigações condiciona o que encontramos no passado e

sua reconstrução. A diferença entre historiadores acadêmicos e cineastas está no meio e em seus fins, uma vez que os cineastas têm mais liberdade para personalizar seu trabalho e possuem um código de profissão diferente para qual o critério de verdade é aquele que consegue manter a atenção do espectador¹³.

Assim, evidenciamos que o debate teórico sobre a relação cinema e história é antigo e gera muitas polêmicas. O ponto central do debate é a questão da captação da verdade, o que afastou e afasta o historiador do filme e de seu uso como fonte. Com os ataques e os debates surgidos com o pós-modernismo, o questionamento da verdade atrelou-se ao questionamento dos métodos do historiador. Neste momento ganha terreno a inserção do cinema neste debate. Ressalta-se que Rosenstone supervaloriza os meios de comunicação e o fator tecnológico em detrimento da história.

Os referenciais são transpostos para a análise da história que é vista como uma imagem passível de edição e seleção. Cabe destacar o amplo ganho de conhecimento sobre a consciência do método historiográfico que a área da comunicação tem adquirido, mas o mesmo não ocorre com relação aos métodos filmicos, ainda pouco familiares aos historiadores.

Se nas análises de Marc Ferro o filme é associado à ideologia dominante e, por consequência, as classes que o produzem, permitindo perceber uma contra-análise da sociedade e transcrições filmicas de uma visão concebidos por outros, Rosenstone valoriza a estética dos filmes intitulados por ele como Pós-modernos, dotados de um novo meio de representar a história, uma história mais viva, mais presente fora das escolas e dos meios acadêmicos onde o filme compõe uma nova forma de pensar que usa som e imagem. Podemos questionar a impossibilidade do filme de sentir e conduzir independente dos indivíduos seus realizadores.

A ausência de uma reflexão sobre a história do filme tornaria seu trabalho hermético. Ignorar isso significa ignorar que o saber está associado ao poder econômico e a atual fragmentação do espaço e do tempo, concomitantemente a uma compressão desses elementos, onde tudo deve corresponder ao agora dissociado de um passado e um futuro; significa glorificar a negação da heteronomia do conhecimento, sua desconexão com os elementos exteriores (de classe, econômicos e políticos) que se correlacionam e determinam uma produção artística.

O cinema ilumina as idéias contemporâneas sobre presente e sobre o passado (além do futuro). A referida morte da história é falaciosa. Para além disso, a história encontra-se em constante processo de transformação e, por consequência, de suas formas de expressão. Aqui o cinema vem ganhando terreno e cabe aos historiadores não cerrar os olhos a esta fonte.

A LUTA ARMADA NOS FILMES *PRA FRENTE BRASIL E CABRA-CEGA*

O filme *Pra Frente Brasil* foi lançado em 1981, recebeu autorização para circular internacionalmente, mas em maio de 1982 foi censurado pelo governo. Inúmeros protestos de cineastas e de pessoas do meio cultural fizeram com que em 1983 o filme fosse liberado para o cinema, e para a televisão em 1985. Polêmico desde o início, a película recebeu inúmeros elogios e críticas, suscitando um intenso debate¹⁴.

A presença da luta armada é destacada por sua visualização e também muito mais por sua não visualização, através de referenciais indiretos. O personagem Miguel (Antonio Fagundes) e sua namorada Mariana inserem o tema na narrativa devido ao fato que Mariana participa politicamente e ativamente da oposição ao regime. Miguel, um sujeito da classe média, que se caracteriza como apolítico, critica Mariana pela sua atuação na oposição: “-Você quer viver

a vida inteira como estudante?” A partir da postura de Miguel e de sua frase, podemos analisar quem eram os protagonistas da luta armada e as implicações de sua fala. De fato, a composição da resistência armada era formada por 1/3 de estudantes¹⁵. Há de se destacar que sua origem social não era mais exclusivamente aristocrática, mas também composta de uma ampla classe média.

O movimento tinha um passado recente de luta em prol das reformas de base e das questões universitárias. A crescente agitação cultural, a crescente repressão progressiva imposta pelo regime, o estreitamento das oportunidades de trabalho e a modernização autoritária facilitavam a penetração de idéias de esquerda no movimento estudantil¹⁶. Esse quadro de insatisfação corrobora a resposta de Mariana: “- Você acha que as coisas mudam sozinhas?”. Para ela, mudar era necessário, o desejo de mudança estava inserido na sua visão de mundo, o que marcava suas ações e a diferenciava de Miguel.

A censura aos eventos e sua reverberação na sociedade é mostrada rapidamente pelo filme através das falas de Miguel: “- Existe censura nesse país? Existe Guerrilha? Os jornais não noticiam nada”. Sua frase é ouvida pelos outros personagens em silêncio o que mostra o comportamento de boa parte da classe média, que se calava ante os fatos, bem como o afastamento dos protagonistas da luta armada para com a sociedade.

A visão do regime é bem resumida na fala de um policial: “Nossos inimigos são brasileiros, mas são traidores”. A caracterização do inimigo interno na sua clássica conceitualização realizada pela Doutrina de Segurança de Nacional. Somente quando um guerrilheiro ferido é abrigado no apartamento de Mariana, Miguel e Tânia têm um contato maior com ação executada em oposição ao regime. Os personagens se refugiam numa casa localizada fora da cidade e novos elementos históricos são trazidos à tona.

Um guerrilheiro menciona a redução do grupo a apenas duas pessoas, o que mostra o endurecimento do regime e de suas práticas repressivas após 1968, o que reduziu o poder de atuação da oposição. Também a questão do exílio se faz presente, quando um personagem cita que um companheiro seu está morando fora do país, “curtindo a vida” e usando muitas drogas. O grande problema desta cena é reduzir a questão do exílio a este tipo de protagonista e a esta atitude. Isto ignora as dores e traumas provocados pelas ausências, dos exilados e pelos que ficaram e sobreviveram de diferentes formas. O grande perigo contido nesta cena e neste diálogo é tomar o particular pelo universal, generalizando um ponto polêmico e importante da ditadura.

Um contraponto em múltiplos aspectos ao filme de Roberto Farias encontramos em *Cabra-cega*. Este filme relata o cotidiano de um aparelho, onde Thiago (Leonardo Medeiros) precisa se esconder e se recuperar de um ferimento, ao qual foi acometido na fuga de agentes do governo. O apartamento onde se localiza o aparelho pertence a Pedro (Michel Bercovitch), um arquiteto simpatizante da oposição, mas que pretende manter sua vida cotidiana inalterável. Para cuidar de Thiago e fazer o contato externo, é designada Rosa (Débora Duboc), uma militante cuja atuação também se difere de Pedro e Thiago.

O enfoque do filme se dá diretamente aos protagonistas da luta armada e suas formas de atuação são percebidas no cotidiano do aparelho retratado. Thiago é o militante da ação direta, que usa armas, treinado em Cuba e não habituado a ficar enclausurado ou se escondendo. Seus diálogos exploram bem suas posições: “- O dever de todo revolucionário é fazer a Revolução!”. Os diálogos com Mateus (Jonas Bloch), também membro da guerrilha, demonstram as diferentes visões e divisões dos movimentos: “- Para fazer a Revolução é preciso mais que uma frase de efeito”; “- Isso não

é filosofia, porra, é política! Em política a gente precisa saber recuar. Um passo pra trás, dois pra frente!”.

Fracionados em vários focos de ação, eles não conseguiram encontrar apoio mais amplo do resto da população. Rosa pelo contato com os outros membros de seu grupo, reflete a atuação das mulheres nos movimentos de oposição, onde compunham 15% a 20% aproximadamente. Mas sua atuação e seu crescente envolvimento direto no combate, apresentado pelo filme, a diferencia da grande maioria das mulheres que se constituíam de mães, irmãs ou esposas dos quadros políticos¹⁷. Pedro representa aquela parcela que não deseja abandonar seu cotidiano, sua situação social para participar da oposição. Rapidamente outros personagens históricos são mencionados no filme. Thiago ao assistir televisão fica chocado com o anúncio da morte de Lamarca do VPR. Esta menção permite situar cronologicamente a ação representada no filme, no ano de 1969, bem como, destaca um dos personagens de maior relevância na atuação armada das esquerdas no período militar.

O TERRORISMO DE ESTADO NOS FILMES *PRA FRENTE BRASIL* E *CABRA-CEGA*

O Terrorismo de Estado, pensado como um modelo estatal contemporâneo que transgride ideologicamente e politicamente as formas de repressão legal usando métodos não convencionais para por fim a uma oposição, seja social, seja política¹⁸, pode ser visualizado nos dois filmes pela representação da atuação do aparato repressivo através da prática da tortura e por diversos elementos componentes do cotidiano dos personagens presentes nos filmes.

Em *Pra frente Brasil*, a tortura é realizada sobre o personagem Jofre, um brasileiro considerado comum, preso pelo fato de estar ao lado de outro personagem procurado pelo regime. Após um interrogatório breve, Jofre é submetido a espancamentos e logo são aplicado eletro choques,

prática amplamente usada pela ditadura brasileira. Os torturadores usam diversos meios para confundir a vítima: fotos de suspeitos, acusações incisivas, reversão da fala do torturado. As cenas são inseridas em diferentes pontos do filme, mas o que fica presente é o fato de Jofre ressaltar que é “um homem comum, neutro, apolítico”. Isto leva o espectador a projetar no personagem Jofre a imagem do povo brasileiro, verdadeira vítima do regime na visão do filme.

No filme, os torturadores não são militares, são apresentados como descontrolados, sádicos e sua instrumentalização teórica e prática foi trazida de fora, já que um estadunidense aparece no filme, repassando técnicas e aportes necessários para a execução da tortura. A presença do aparato repressivo também se faz presente pelo uso de escutas telefônicas, pelas invasões as casas dos personagens e pela tensão e humilhação a que é submetida à família da vítima. Contudo, devido aos elementos estéticos e cênicos que compõem o filme estes objetivos buscados pelo diretor são esvaziados e se apresentam carentes de impacto e identificação ao espectador, principalmente se assistido nos dias atuais.

Em contraponto a esses elementos, *Cabra-cega* se mostra muito mais eficiente neste propósito. Idealizado pelo diretor Toni Ventura para apresentar este período histórico aos jovens, o filme, na organização de sua montagem, se constitui em uma série de planos seqüências, cujo objetivo é apresentar a história através de elipses temporais¹⁹, tornando-a mais dinâmica e familiar a percepção estética e lingüística preferida pelo público jovem dos dias de hoje. A temática da ditadura foi abordada pelo diretor em outros filmes tal como *O Velho* e *Latitude Zero*.

Os depoimentos de Dona Maria²⁰ sobre Luiz Carlos Prestes e o funcionamento do aparelho localizado na Vila Mariana em São Paulo foram de vital importância para a construção da atmosfera e da ambi-

entação cênica de *Cabra-cega*. O objetivo dos realizadores da película era ir além da composição de um pano de fundo de ação buscando entender as pessoas protagonistas da luta, suas motivações e a transformação operada da contestação à luta armada²¹. Além da consulta de autobiografias, foram consultados ex-militantes como Alípio Freire, com o objetivo de não desprezar os protagonistas e a história. Nas palavras do diretor, ir: “Até onde a ficção poderia ir sem macular a verdade dos fatos”²².

A divisão temporal objetivada pelo roteirista e pelo diretor é muito bem efetivada e desenvolvida. O filme se divide em três atos que articulam as motivações e operam a construção das peças de um jogo. No primeiro ato, evidenciamos a descrição das cenas, as ações demoram a acontecer. No segundo ato, o conflito é inserido e se faz presente de forma contundente. Os personagens são colocados à prova, seja pelo seu próprio comportamento seja pelo mundo exterior que insistentemente ameaça invadir o espaço privado. No terceiro ato, a transformação é visualizada e só resta um caminho a seguir, caminho constituído pelas suas escolhas do passado e pela atuação de seus oponentes.

O confinamento a que o personagem Thiago é submetido vai intensificando sua paranóia através da representação dos atos cotidianos: a campainha e o telefone tocam, as cortinas ausentes da cozinha tornam o ambiente visível para os vizinhos, todos os indícios que o mundo exterior ao apartamento pode invadi-lo a qualquer momento. Em paralelo, Rosa e Mateus quando se encontram nas ruas para planejar suas ações, assim como Thiago, estão confinados pela presença do Estado de terror: batidas policiais em ônibus, sirenes, olhares de todos os lados.

O isolamento das vítimas diretas, a construção da passividade do restante da população, a alimentação da incerteza, a perseguição ao que se encontra fora do

comportamento padrão estabelecido e desejado, seu prolongamento e persistência, seu caráter de impacto seletivo e ao mesmo tempo indiscriminado, e uma cultura do medo são apresentados em diversos pontos do filme.

Assim como em *Pra frente Brasil, Cabra-cega* também mostra cenas de torturas diluídas ao longo do filme. A vítima é a companheira de Thiago, que não conseguiu escapar ao cerco da polícia, e foi capturada. A inserção destas cenas foi realizada pelos produtores e pelo diretor devido ao desconhecimento do contexto, verificado após uma apresentação teste do filme²³. O ambiente e a estética filmica empregados nas cenas são marcados por um tom bizarro, por uma atmosfera de angústia. O terror visualizado e aplicado à vítima pode também representar um tom de um sonho, ou recordação distante, que desvela sua dificuldade de ser lembrado.

Nos dois filmes podemos destacar na representação realizada a metodologia repressiva e sua forma de execução. A invasão de domicílios, o seqüestro como forma de detenção, o uso da violência física e psicológica nos interrogatórios, o controle e a vigilância através da utilização de grampos telefônicos, escutas, perseguições, desaparecimento e morte. Em *Cabra-cega* fica mais destacado como o Terrorismo de Estado atinge os protagonistas da luta armada, através da representação do confinamento. Esse modo de vida subverte todos os padrões da vida privada, a tensão torna-se permanente no dia-a-dia do aparelho. Obriga-se a uma convivência forçada, a necessidade de compartilhar espaços limitados, de conviver com pessoas e com hábitos diferentes sob condições materiais, em muitos casos, difíceis.

Neste ambiente formado o político invade o privado, todos os espaços e formas de comportamento. Numa cena em que Rosa escreve algumas frases em um quadro negro ela reitera: “- A luta não é desculpa para se

deixar de viver”. A personagem tenta trazer outros elementos apolíticos, mas a sucessão de acontecimentos acaba se antepondo ao seu desejo. É interessante destacar que algumas de suas atitudes denotam este processo. Numa bela cena, Rosa está escorada à beira da janela com uma ínfima réstia de cortina aberta, deixando o vento atingir seu rosto. Thiago admira esta cena de forma reverencial.

A brisa que para Rosa podia ser seu “segundo de cotidiano” expressa também o peso do confinamento e seu caráter de cerceamento. Quando Thiago se coloca na posição de espectador do cotidiano ao espiar pela janela as intimidades dos vizinhos do prédio em frente. Além do choque pela diferença de mobilidade e liberdade, ele se coloca na posição de seus oponentes, vigilantes e observadores. Assim, estes dois elementos compõem sua recusa e seu comportamento nesta cena.

Se o isolamento foi uma das consequências sofridas pelas vítimas diretas do Terrorismo de Estado, no restante da população ele buscou construir a passividade, alimentar a incerteza através de um impacto seletivo e indiscriminado, gerando uma cultura do medo. O filme também expressa muito bem a redução da esfera política à dimensão armada, além da luta direta, do uso de nomes de guerra, a distribuição dos cargos, as palavras repetidas no cotidiano. Isto é bem ressaltado quando os objetos casuais de uma residência, como pratos, talheres e frutas são enquadrados junto com armas, sinalizando a junção destes dois eixos.

A cena síntese do impacto do terror é o momento em que Rosa leva Thiago ao telhado do edifício para um jantar surpresa. O direcionamento a uma crescente claustrofobia do personagem, e dos espectadores, torna seu contato com o ar livre uma explosão de sentimentos que se expressa em todos os elementos cênicos. Thiago se debruça sobre o parapeito e deixa o vento correr por entre os dedos, tudo ao som da

música de Sergio Sampaio, cuja letra destacamos a seguinte estrofe: “-Eu quero é botar meu bloco na rua”. Mais do que libertar-se da clausura Thiago sentia a necessidade de “ir à luta” diretamente contra o regime.

O fato desta cena se passar no telhado de um grande edifício pode ser uma analogia com a própria posição dos protagonistas da luta armada, dispostos a morrer pelo seu país e pela mudança da ordem vigente, mas isolados, desconectados, acima de toda uma base que não conhece e não diferencia. Outra cena em que este fator é mostrado é quando Rosa e Matheus encontram-se num cinema para trocar informações. O filme exibido nas telas é *Betão Ronca-ferro*, de Mazzaropi. Enquanto os dois personagens discutiam sobre o combate, o restante da população estava alheia, inserida em um outro espaço cultural e político.

CONCLUSÃO: EM DEFESA DA HISTÓRIA

Pensar a luta armada implica ter em vista a visão que seus protagonistas tinham de seu presente e do futuro que visualizavam. Com o fim da ditadura, a construção das memórias ocorreu de forma concomitante com o desenvolvimento e o retorno da democracia. A propaganda anistia ampla, geral e irrestrita nem foi tão ampla, nem tão geral muito menos foi irrestrita. Inseriu-se aqui a reciprocidade, fator que isentava torturadores de uma responsabilização jurídica.

A desejada reconciliação da família brasileira passava pelo perdão e pelo esquecimento, que traziam no seu cerne a ocultação da verdade e a interdição da memória²⁴. Se gerais e torturadores encontram o perdão, muitos presos políticos continuaram a cumprir suas penas e os ressarcimentos pelos traumas e danos às famílias sequer apareciam no horizonte democrático. Neste contexto, tensões e disputas não estavam ausentes na reconstrução dessa democracia.

Nesta rememoração, operada a partir dos anos 1980, alteraram-se a visão sobre os protagonistas da luta armada. Levados a

essas ações pelo endurecimento do contexto, seu objetivo era construir uma sociedade que se diferenciava dos valores burgueses e liberais presentes nas democracias vigentes e desejadas. Tal como o desenvolvimento de um processo de esquecimento operado pelo regime, na esquerda a escrita de memórias e relatos centrou-se muito numa ressignificação do passado, enfocando a resistência ao regime (somente) como idealista, utópica e outros adjetivos hoje considerados quase pejorativos. Neste processo, a relação História e Memória é discutida e refletida, bem como suas formas de escrita e seu impacto no método histórico. Alguns autores refletiram esse debate tais como Beatriz Sarlo e Ernesto Laclau.

Ao questionar a transformação do testemunho em ícone de verdade pelos relatos históricos, construídos após o fim dos períodos ditatoriais, Sarlo elenca um histórico sobre diversos elementos relacionados ao processo de escrita da história e suas relações com os historiadores que as executam. Iniciando o debate num âmbito mais amplo, Sarlo aponta o caráter conflituoso do passado e sua relação com o presente. Nos dias atuais, um paradoxo pode ser visualizado: verifica-se um aumento do enfraquecimento do passado pela supervalorização do instante, mas concomitantemente, a história adentra no mercado simbólico do capitalismo tardio de forma abrangente. Ligado a este processo, não se descola uma renovação e variação das fontes utilizadas pela história, pelas quais as visões do passado irrompem no presente através de narrativas.

Se a história construiu suas regras e métodos de sua disciplina para supervisionar os modos de reconstituição do passado, no mercado simbólico deste capitalismo tardio a “história de grande circulação” revela-se mais sensível às estratégias do presente, organizando-se através de esquemas explicativos conforme necessidades afetivas, morais e políticas. Mudam as fontes, alteram-se as temáticas. Focados no

detalhe e buscando perceber o cotidiano, sua capacidade de transgressão e variações dos indivíduos que sob as narrativas realizadas, nos anos anteriores, estavam encobertas pelo seu enfoque estrutural, reinserindo novas exigências de métodos para serem aplicados aos “discursos de memórias”.

Nesse discurso, Narração e Experiência se inter-relacionam na medida em que a primeira insere uma nova temporalidade que se atualiza constantemente e que não corresponde àquela do seu acontecer. Com isso, quebrou-se uma continuidade da experiência, nem tanto pela diferença geracional, mas pela imposição do novo ao velho, pela aceleração do tempo. Dentro desse âmbito, *Paul de Man* critica a possibilidade de equivalência entre o eu (a primeira pessoa que relata) e o relato, utilizando como exemplo a autobiografia (o autor aponta que ela não se diferencia de uma ficção escrita em primeira pessoa). *Derrida* aprofunda a crítica, destacando que não possuímos bases filosóficas para definir experiência e no processo de relembrar, o único fundamento da primeira pessoa é seu próprio texto.

A produção dessas narrativas introduz o dever de memória, que traz consigo o direito de veto e ressarcimento, afetivo e moral, do passado. Este ponto insere uma diferença no trabalho realizado pelo historiador, pois para a autora não há uma equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança. Assim, nesse contexto, afloram verdades subjetivas que afirmam saber o que estava oculto há três décadas pelas “ideologias”. Esse campo de conflito instaurado transforma os combates pela história em combates pela identidade.

Ernesto Laclau aponta que a morte do sujeito e o crescente interesse pelas identidades não são tão contrastantes²⁵. A forte valorização da subjetividade teria como pré-condição a propagada morte do sujeito. Contudo, esse sujeito ressurgiu como resultado de sua própria morte atrelado a

novas identidades criadas com a dissolução de lugares, onde sujeitos universais falavam. Levando em consideração esses pontos, o autor traça uma genealogia da relação particularismo e universalismo. Na tradição do cristianismo, a relação entre essas duas categorias pertence à esfera divina e não está acessível a razão humana. Esta relação conceituada como encarnação não estabelece uma conexão racional com o corpo que encarna, pois deus ocupa o lugar do agente privilegiado.

Isto muda com o Iluminismo, onde a razão toma de assalto este lugar, fazendo com que tudo ao seu redor deva ser transparente e ela. No século XIX, o ponto de vista universalista encontra uma relação imbricada com a cultura européia, justificando sua função civilizatória, pois aqueles particularismos “sem história” e “atrasados” deviam entrar na história, nem que isso ocorresse à força. Este fator reinsere a lógica da reencarnação para a Europa, portadora e digna representante dos interesses universais da história em construção. Qual seria a melhor solução para um viés alternativo? *Laclau* refuta a possibilidade de confronto que extirpam qualquer possibilidade de consenso no meio social.

O particularismo puro acaba aceitando todos os tipos de identidades como o reacionarismo. Mas construir uma identidade diferente com o embasamento de fechar-se ao que está excluída dela não é uma atitude progressista. O autor aponta que a precondição de um regime democrático é a ausência de solução para este paradigma, pois a viabilidade democrática se constitui na impossibilidade do universal se alocar num corpo e pelo fato de que diferentes grupos competirem entre si para dar ao seu particularismo um caráter universal de modo temporário.

O aumento da produção e abrangência da história não acadêmica, destacado por Sarlo realmente reflete a preponderância que as memórias obtiveram no plano cultural,

sendo responsáveis principalmente pela retomada do debate político e jurídico, em contraponto a um silêncio institucional que somente nos últimos anos vem sendo rompido. As memórias são elementos chave nas reconstruções de identidades individuais e coletivas, seja pela continuação das lutas políticas proporcionadas, seja pela sua importância em outros contextos (atuais) e para outros indivíduos. Há uma constante tensão entre o temor do esquecimento e a presença do passado. Fica evidente a impossibilidade de não se poder retornar ao contexto vivido e que os fatos experimentados tem efeitos posteriores que independem da consciência dos indivíduos.

Contudo, pode-se argumentar que a experiência de um momento pode modificar períodos posteriores, já que na sua existência os sujeitos se movem em futuros passados, futuros perdidos e passados que não passam²⁶. O centro das memórias e das identidades está relacionado com um sentido de permanência ao longo do tempo e do espaço. Elas não são coisas sobre o que pensamos, mas coisas com o que pensamos onde o processo subjetivo é ativo e interligado socialmente. Passado e memória são seleções e suas operações implicam não só um esquecimento, mas múltiplas situações de esquecimentos e silêncios conforme diferentes usos e sentidos.

Quando Sarlo afirma que a crítica da luta armada, durante o período da ditadura militar argentina, parecia tragicamente paradoxal quando os militantes eram assassinados²⁷, realmente parecia, era e continua sendo. A condenação do *Terrorismo de Estado*, realizada com as memórias e testemunhos das vítimas do regime, constituindo um campo de conflitos e juridicamente aberto não é questionada pela autora, pois seu enfoque é o privilégio do relato em primeira pessoa como fonte inquestionável. Mas o peso do passado e suas permanências não desconectam esses fatores. Justiça e verdade confundem-se e misturam-se, porque o sen-

tido sobre o que se luta, é parte da demanda da justiça desejada e necessária do presente.

O dever de memória não deve colocar em oposição binária as narrativas dos testemunhos e a história oficial. É compromisso de todo historiador profissional verificar e corrigir suas fontes, compromisso profissional e de cidadão. Toda pergunta é uma forma de normalização, que qualquer operação, seja historiográfica ou literária, executa. O processo de seleção também ocorre na vida cotidiana, todo homem escolhe espectros da realidade que o envolve. Para o historiador o critério a ser mantido continua sendo o sentido de utilidade social, presente seja perceptivelmente, ou não veladamente²⁸.

E quando o que se quer narrar constitui-se numa difícil lembrança, esse horror do passado também é o que se quer esquecer. A memória informa o presente, mas quando se atrela a ela a questão traumática o passado, mais que informar, ela invade o presente em todas as suas instâncias. Cabe destacar, que este ponto de vista agrega duas dimensões de ação da história: o relato daquele que sofreu, mas também coloca em cena, registra e reconhece o torturador, os executores (indivíduos e/ou instituições) do Terrorismo de Estado e suas formas de atuação.

A objetividade e a subjetividade foram pensadas de diferentes formas no processo de escrita da história, conforme diversas épocas e contextos. O conhecimento objetivo seria aquele que ordena, aquele que é estável, universal, atemporal, isento de emoções e analítico²⁹. No processo de racionalização modernizadora da disciplina história, a objetividade seria uma garantia das investigações históricas. Criou-se uma atitude objetivista³⁰, que permite ao historiador ultrapassar os elementos subjetivos embasado numa determinada concepção de história.

As críticas do discurso Pós-moderno concentram-se na igualdade da linguagem entre ficção e história. Como a história seria

construção do sujeito, não tendo um enfoque exterior ao humano, os elementos subjetivos seriam incontrolláveis. A fronteira entre a ficção e o discurso histórico torna-se cada vez mais turva, o que acaba levando os historiadores a refletirem sobre sua prática de trabalho, enfocando o aspecto metodológico e evitando questões filosóficas mais amplas. Esta postura relativista de caráter cético agregaria à história a tolerância e a alteridade, ausentes nas formas de discurso histórico anteriores. A verdade estaria ligada à eficácia da narração, o que poderia levar a desconexão entre prova, verdade e história³¹

A partir destes fatores, podemos nos questionar se é possível falar em objetividade e qual o grau de sua operacionalidade. O processo de cognição histórica constitui-se num procedimento mental de dois pólos: um objetivo, constituído pelas experiências verificáveis das fontes; outro subjetivo, ancorado na orientação para a vida prática³². A objetividade seria a união do pensamento à experiência, onde a pluralidade de perspectivas não é seu entrave. A objetividade colocaria limites às interpretações históricas estabelecendo critérios de validades, consciente da existência dos elementos subjetivos. A exclusão da subjetividade tornaria o conhecimento a-humano, levando-nos a esquecer que também fazemos parte da história³³.

Assim, ganha terreno na escrita da história, o conceito de representação, que é entendido como uma forma de composição de uma visão histórica socialmente produzida, onde está associada a ela a maneira de narrar e descrever. A relação do conteúdo da produção histórica com a realidade constitui-se um problema histórico de grande interesse. Como uma fonte histórica não tem a pretensão de ser produzida para ser uma fonte histórica, devemos reconhecer e identificar os códigos das mediações históricas e interligá-los com os indivíduos criadores e produtores³⁴. História e ficção constituem um desafio atual, como bem lembrou Ko-

selleck. Cabe a nós destrinchar a ficção do factual contida no evento representado e a facticidade do fictício contida em fontes como os testemunhos³⁵.

Após a década de 1960, o crescente abandono da história social levou a abordagens culturalísticas, e as principais críticas à disciplina histórica vieram do campo da lingüística. Criou-se uma teoria tropológica do discurso, onde à história se equivaleria a uma estrutura verbal em forma de discursos orquestrados em prosa narrativa³⁶. A história encontra-se sempre em disputa, tencionada pelos acontecimentos e pelos seus silêncios (que também são história). O historiador encontra-se imerso no meio social para qual produz seu trabalho.

Sua metodologia deve estar sempre atenta aos desafios e problemas de toda e qualquer fonte. O ressarcimento político e moral que o dever de memória carrega consigo, também pode, e em certos momentos, deve estar presente na atuação do profissional de história, principalmente quando o contexto coloca a prova suas fundamentações essenciais. *Laclau* aponta como o cerne de um regime democrático a manutenção de um “estado de consenso”. Em um regime democrático, a convivência de grupos conflituosos e diferentes é desejável e possível. Mas e quando um desses grupos, no passado, violou as regras consensuais deste estado básico, trazendo terror e morte, como fica sua permanência e convivência no contexto presente? Sua condenação e formação de identidades particularistas ancoradas na justiça e na verdade ultrapassem esse estado de consenso teorizado?

Ao longo da história, a velha ordem estabelecida, sempre mostrou grande capacidade de dominar movimentos revolucionários ou questionadores através de meios mais diversos³⁷. O âmbito superestrutural não poderia ficar de fora deste processo. A construção de um ceticismo contribui para a *estabilização da ordem estabelecida*. A negação de um compromisso com o pre-

sente, ocorre concomitantemente, com a própria incapacidade de defini-lo e conhecê-lo. O questionamento das fontes e sua confrontação devem estar sempre presentes na ótica do profissional, mas estas reflexões e questionamentos também não podem ser obscurecidos, principalmente pelo papel social e político que a história produzida pode causar. As classes dominantes não temem a história, temem os historiadores, mais precisamente, aqueles que não podem controlar e utilizar³⁸.

Depois desta reflexão e da análise destas películas, podemos concluir que as ficções cinematográficas trazem à tona visões da vida real e sua representação do tempo, do espaço e das relações sociais, culturais e econômicas. O cinema enquanto narrativa está imbricado pelo histórico. Durante o período ditatorial, o Estado burocrático organizou-se conforme os interesses de dominação de classe, interesses que impuseram à vida social uma cultura política do medo. Neste contexto passível de rupturas acentuadas, sua permanência faz-se sentir ao longo do tempo, influenciando o período pós-ditadura e suas disputas de memória e pela história. Nesta disputa ganha imensa importância o campo cinematográfico. A memória, a violência, as crueldades, são objetos de uma reelaboração do político operado pela ficção, que coadunam-se no fazer cinematográfico, executando uma operação historiográfica, enfocando o que está fora dele e elege para ser visto o que tem relevância do e para o presente³⁹.

Podemos conceituar estes filmes como filmes-arquivo, que organizam o passado voltado para o presente e colocam em questão qual o legado de um futuro desejado. Os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados. Como destaca Rosenstone, este é um bom exemplo de como os meios audiovisuais podem nos fazer refletir sobre nossa visão do passado e sobre nosso conceito de história. Atrélada às realizações desta temática está

uma demanda social que se coloca presente, mesmo que de forma inerente a instrumentalização dos indivíduos num contexto onde o empírico é apenas uma das formas de se relacionar com o passado, onde o cinema ultrapassou os historiadores na constituição do “chão da história”. Isto implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado.

Depois desta reflexão e da análise destas películas, podemos concluir que as ficções cinematográficas trazem à tona visões da vida real e sua representação do tempo, do espaço e das relações sociais, culturais e econômicas. O cinema enquanto narrativa está imbricado pelo histórico.

No caso brasileiro, organizou-se e planejou-se uma Anistia intitulada ampla, geral e irrestrita. A origem semântica da palavra vem de *Amnestia*, que significa esquecimento, atrelado à idéia de perdão. Perdão dos executores e operários da violência de Estado e suspensão das penas, em alguns casos aos opositores. O fechamento dos arquivos e as amarras sucessivas em sua liberação denotam o poder e a abrangência desta estrutura. Onde os registros são escondidos ou destruídos, o cinema passa a ter um papel de manter e fomentar o debate sobre o contexto e até mesmo na reconstituição e relato dos fatos históricos. Todo filme em sua essência é político. Público, obra, distribuidoras, produtores, atores, todos estão calcados em relações políticas inerentes ao fazer artístico.

O cinema brasileiro passa por uma fase de diversificação de propostas em busca de atrair um público maior e de se tornar rentável. Depois de 1992, não se configurou uma proposta estética, somente ocorreu

uma reunião de gêneros. As temáticas recentes não abordam uma perspectiva revolucionária, mas são calcadas no cotidiano se distanciando do político. A abordagem da luta armada é marcada por uma tônica derrotista centrada em explicar o porquê da derrota. Esta visão acaba abordando o passado como algo contido nele mesmo, sem implicações para o presente, sem um questionamento, ausente nas três instâncias de tempo: passado, presente e futuro.

Assim, devido ao presente e a expectativa futura ocorre uma seletiva suspensão do olhar sobre o passado, pelas poucas rupturas e pelas grandes permanências. No contexto democrático que se formava, a suspensão do olhar sobre o passado da luta armada, e muitas vezes a suspensão do próprio passado deveu-se a necessidade de incorporação de grande parte da esquerda ao ambiente político e social que se configurava. *Pra frente Brasil* foi realizado no início deste processo. *Cabra-cega* pelo maior distanciamento apresenta um pouco mais de consciência sobre esse processo.

Se a produção historiográfica retoma o debate e a pesquisa sobre a ditadura brasileira; o cinema pela sua abrangência e penetração amplia esta discussão no meio social.

Diferentemente de outros filmes o elemento político está presente, mesmo que ainda em graus não satisfatórios. Outros filmes realizados recentemente também abordam o cotidiano como *O ano em que meus pais saíram de férias*. Não questionamos a liberdade de realização destes filmes. Eles podem e devem ser feitos. O que se questiona aqui é a não realização de filmes que agreguem o elemento político, questionadores, inquisidores sobre a temática da ditadura.

Estas reflexões se fazem necessárias na abordagem da luta armada e do Terrorismo de Estado pelo historiador e pelo professor de história. É essencial recuperar a visão do futuro, sonhos e projetos de vida dos protagonistas da oposição à ditadura. Horizontes onde eram possíveis a clarificação e a construção de novos modos de vida, onde a própria percepção desses horizontes não era obscurecida e caracterizada como inalcançável e impossível. Nos dias atuais, esta possibilidade de construir um futuro diferente da realidade vivida é apagada e encoberta pelo Pensamento Único⁴⁰ e por sua forma de organizar o meio social, político e cultural. Visando ignorar o contraditório, ocultar a dinâmica social, seus conflitos, disputas e suprimir as contradições latentes sejam no passado, seja no presente ou no horizonte de expectativa dos indivíduos de hoje, o Pensamento Único impõe-se de forma ditatorial e totalizante. Se a produção historiográfica retoma o debate e a pesquisa sobre a ditadura brasileira; o cinema pela sua abrangência e penetração amplia esta discussão no meio social. Cabe ao professor de história discutir estes pontos de forma integrada, fomentando uma semente questionadora, transgressora, e porque não, revolucionária.

NOTAS

* Mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: rafarhq@yahoo.com.br

1 Um claro exemplo é a Alemanha após a Segunda Guerra Mundial e após a Queda do Muro de Berlim. A *Zeitgeschichte* (História do tempo presente) apresentou diferentes enfoques na segunda metade do século XX. Ver QUINSANI, Rafael Hansen. GONZAGA, Sandro. A Vida dos Outros e de Todos Nós: a visão cinematográfica da República Democrática Alemã ou o Dia em que o *Big Brother* se afeiçoou ao *Little Brother*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9: A História contemporânea no cinema**. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p. 165-188.

2 CUESTA, Josefina. **Historia del presente**. Madrid: Eudema, 1993. p. 9-11

3 FRANCO, Marina; LEVIN, Florência. El pasado

-
- cercano em clave historiográfica. In: FRANCO, Marina; LEVIN, Flôrencia (orgs) **História reciente**. Perspectivas y desafíos para um campo em construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007. p.23
- 4 ROUSSO, Henry. A história do tempo presente, vinte anos depois In: PÔRTO, Gilson **História do tempo presente**. Bauru: EDUSC, 2007. p. 294-5
- 5 FRANCO, LEVIN, Op. Cit. p. 37
- 6 ROUSSO, Op cit. p. 286
- 7 ROSENSTONE, Robert. **El Passado em imágenes**. El desafío del cine a nuestra idéia de la historia. Barcelona: Ariel, 1997 p. 16-7
- 8 ROSENSTONE Op cit. p. 44
- 9 ROSENSTONE Id.,Ibid,p. 19
- 10 ROSENSTONE, Robert. **Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed**
- 11 Warren Beaty Reds. 1981
- 12 ROSENSTONE. Op. cit ,p.
- 13 ROSENSTONE Id.,Ibid,p. 74-85
- 14 BAUER, Caroline Silveira. Possibilidades de interpretação dos anos 1970 e 1980 através do filme Pra frente Brasil. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar A.B. (orgs) **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008. p. 93-102.
- 15 RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993. p. 115.
- 16 RIDENTI, Op. cit., p. 125-8.
- 17 RIDENTI op. cit., p. 197-8
- 18 PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay [...] Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar**. 875 p. 2 v.. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p.52-123
- 19 Di MORETTI **Cabra-cega**: do roteiro de Di Moretti às telas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 22-9
- 20 Companheira de Luis Carlos Prestes.
- 21 Di MORETTI Op. cit., p. 19
- 22 Di MORETTI Id.,Ibid., p. 20
- 23 Di MORETTI Id.,Ibid., p. 160
- 24 RODEGHERO, Carla Simone. A anistia entre memória e o esquecimento. **História Unisinos**, São Leopoldo, v 13, n 2, 2009, p. 138.
- 25 LACLAU, Ernesto. Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad. In: **Emancipación y diferencia**. Barcelona: Ariel, p. 43-68
- 26 JELIN **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo veintiuno, 2002. p.13
- 27 SARLO Beatriz. **Tempo Passado**. Cultura da memória e gainada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 19 .
- 28 FONTANA Josep. **A história dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004. p. 402.
- 29 REIS José Carlos. História e Verdade: posições In: **História e Teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006. p. 152.
- 30 RÜSEN Jörn. Narratividade e Objetividade nas Ciências históricas. **Textos de história**, v.4, n 1, 1996. p. 87
- 31 GINZBURG Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: companhia das letras, 2007. p. 210-30
- 32 RÜSEN Op. cit p. 97-101
- 33 SHAFF Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.p.279-310
- 34 BANN Op. cit. p. 54
- 35 KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 141 e 251
- 36 FONTANA Op. cit p. 400
- 37 FONTANA Op. cit p. 381
- 38 FONTANA Op. cit p. 343
- 39 SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964- 1985) e na Argentina (1976 – 1983)**. Brasília 2007. 235 f. Brasília: UNB, 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos comparados sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. p. 13-73.
- 40 RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. História e Pensamento Único. In: LENSKIJ, Tatiana; HELFER, Nadir Emma. (Orgs) **A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000. p. 141-150

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1985.

-
- BANN, Stephen **As invenções da história**. Ensaaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.
- BAUER, Caroline Silveira. Possibilidades de interpretação dos anos 1970 e 1980 através do filme *Pra frente Brasil*. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, César A.B. (orgs) **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008. p. 93-102.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-196.
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Frederico. **Como analisar un film**. Barcelona: Paidós, 1996.
- CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe. Questões para a história do presente. In: CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (orgs) **Questões para a história do presente**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 7-37.
- CUESTA, Josefina. **Historia del presente**. Madrid: Eudema, 1993.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. (orgs) **O Brasil republicano**. O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Di MORETTI **Cabra-cega**: do roteiro de Di Moretti às telas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2005.
- EVANS, Peter. **Em defesa da história**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: Le GOFF, Jacques (org) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. v. 3, p. 199-215.
- FONTANA, Josep. **A história dos homens**. Bauru: EDUSC, 2004.
- FRANCO, Marina; LEVIN, Florência. El pasado cercano em clave historiográfica. In: FRANCO, Marina; LEVIN, Florência (orgs) **Historia reciente**. Perspectivas y desafios para um campo em construcción. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 31-65.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: companhia das letras, 2007.
- GORENDER, Jacob **Combate nas trevas**. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.
- JELIN, Elizabeth **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo veintiuno, 2002.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- KOCH, Adolar. *Pra Frente Brasil: contextos*. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar A.B. (orgs) **68: História e Cinema**. Porto Alegre: EST, 2008. p. 103-115.
- LACLAU, Ernesto. **Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad**. In: Emancipación y diferencia. Barcelona: Ariel, p. 43-68.
- LENSKIJ, Tatiana; HELFER, Nadir Emma. (Orgs) **A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000.
- MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Crítica, 2001.
- ORICCHIO, Luiz Zanin Fome de bola. **Cinema e futebol no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay[...] Terror de Estado e Segurança Nacional**. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar. 875 p. 2 v.. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- QUINSANI, Rafael Hansen. GONZAGA, Sandro. A Vida dos Outros e de Todos Nós: a visão cinematográfica da República Democrática Alemã ou o Dia em que o Big Brother se afeiçoou ao Little Brother. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. **A Prova dos 9: A História contemporânea no**

cinema. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p. 165-188.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **A revolução faltou ao encontro**. Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs) **O Golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004) Bauru: EDUSC, 2004,

REIS, José Carlos. **História e Verdade**: posições In: História e Teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. História e Pensamento Único. In: LENSKIJ, Tatiana; HELFER, Nadir Emma. (Orgs) **A memória e o ensino de história**. Santa Cruz do Sul: UNISC, 2000. p. 141-150.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993.

RODEGHERO, Carla Simone. **A anistia entre memória e o esquecimento**. História Unisinos, São Leopoldo, v 13, n 2, p. 131-139, 2009.

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. (orgs) **O Brasil republicano**. O tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 43-91.

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

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre: UFRGS, 1999. 409 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós- Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

ROUSSO, Henry. A história do tempo presente, vinte anos depois In: PÔRTO, Gilson **História do tempo presente**. Bauru: EDUSC, 2007. p. 277-296.

RÜSEN, Jörn. Narratividade e Objetividade nas Ciências históricas. **Textos de história**, v.4, n 1, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SCHAFF, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Futebol e Política. In: **O esporte vai ao cinema**. MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (orgs) Rio de Janeiro: SENAC, 2005. p.21-30.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964 - 1985) e na Argentina (1976 – 1983)**. Brasília 2007. 235 f. Brasília: UNB, 2007. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos comparados sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. p. 13-73.