

MEMÓRIAS DO REGIME MILITAR BRASILEIRO ATRAVÉS DO CINEMA NACIONAL

Farley BERTOLINO*

Sobre a relação cinema-história

A *Escola dos Annales* – movimento historiográfico iniciado na França por Marc Bloch e Lucien Febvre, na primeira metade do século XX – inaugurou uma nova concepção de História que buscou ampliar, de modo quase que absoluto, a noção de fonte histórica. Essa incorporação de novas fontes foi acompanhada também pela busca de novos objetos, novos métodos e abordagens ao trabalho dos historiadores, contribuindo para um aumento quantitativo e qualitativo dos domínios tradicionais da História. O reconhecimento do cinema como novo objeto da análise histórica deu-se com a terceira geração dos Annales – a Nova História francesa, organizada pelos historiadores Jacques Le Goff, Pierre Nora e Marc Ferro (este último, conhecido por ter sido o pioneiro a teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema-história). Nas décadas de 1950 e 1960, pelo menos duas correntes desdobraram-se das propostas francesas: a história social e a história das mentalidades. Ambas reconheciam a utilização de diferentes fontes e métodos de ensino que enfatizavam o lado criativo dos alunos e as possibilidades de participação na elaboração do conhecimento.

A aceitação do filme como documento resultou do abandono da concepção de História da escola metódica. Conforme nos revela Kornis: “foi a partir de meados da década de 1960 que a discussão propriamente metodológica sobre a relação cinema-história passou a existir, tendo como ponto central a questão da natureza da imagem cinematográfica” (KORNIS, 1992:242). Os vários tipos de registro fílmico – ficção, documentário, cinejornal – passaram a ser vistos como meio de representação da história, documentos para a pesquisa histórica na medida em que fossem articulados ao contexto histórico e social que o haviam produzido.

Para Marc Ferro, tanto o cinema documentário como o de ficção devem ser objeto de uma análise cultural e social, contrapondo a ideia de que o primeiro gênero seria mais objetivo e retrataria fielmente a realidade. Ele considera a existência dos gêneros cinematográficos e sugere que eles deveriam ser entendidos enquanto tais, sem que suas diferenças se tornassem impedimento para o trabalho do historiador. Nessa perspectiva, Morettin (2003) corrobora o pensamento de Ferro ao apontar que todo filme, sem privilegiar nenhum gênero, deve ser analisado pelo historiador, considerando que a obra cinematográfica sempre traz informações fidedignas a respeito do seu presente. Para tanto, a recuperação de tais informações exige do pesquisador conhecimentos teóricos e técnicos.

A contribuição maior da análise do filme na investigação histórica – de acordo com Marc Ferro – é a possibilidade do historiador buscar o que existe de “não-visível”, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo. Embora ele veja o cinema como uma montagem, está sempre em busca do real que se camufla por trás dela. Desse modo, ao considerar esse elemento como uma das particularidades do filme, ele reafirma seu pressuposto de que a imagem cinematográfica vai

* UFMG, Mestre em História – **área de concentração:** *História, Tradição e Modernidade: Política, Cultura e Trabalho*; **linha de pesquisa:** *História e Culturas Políticas*: farleybertolino@gmail.com

além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito. Como nos mostra Kornis:

O filme para Ferro fala de uma outra história: é o que ele chama de contra-história, que torna possível uma contra-análise da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa a ideologia de uma sociedade. Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter desmascarador de uma realidade político e social (KORNIS, 1992:244).

O conceito de contra-história concebido por Marc Ferro, diz respeito àquela história diferente da história institucionalizada. Vejamos o esclarecimento de Morettin:

Ferro afirma que a contra-análise da sociedade é fornecida de várias maneiras pelo cinema. Em primeiro lugar, através de uma variedade de informações como gestos, objetos, comportamentos sociais, etc. que são transmitidas sem que o diretor queira. Em outro momento, através das 'estruturas e organizações sociais, essencialmente nos filmes não documentários que não têm a função de informar' (...) Para o autor, 'as grandes obras filmicas da contra-história (...) provém naturalmente das sociedades onde o regime político não deixa à história sua liberdade e onde, para se exprimir, ela toma forma cinematográfica'. (...) A contra-história, via cinema, se apresenta em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens. (...) por serem excluídos, não participam nem da representação da sociedade e nem do poder instituído (MORETTIN, 2003:34).

Ferro considera três aspectos fundamentais para análise do filme: a) os elementos que compõem o conteúdo (roteiro, direção, fotografia, música e atuação dos atores); b) o contexto social e político de produção, assim como a própria indústria do cinema; c) a recepção do filme e a recepção da audiência, considerando a influência da crítica e a reação do público segundo idade, sexo, classe e universo de preocupações. Tal abordagem acaba demonstrando toda a manipulação ideológica construída em torno das imagens, a partir daquele determinado contexto histórico em que foi produzido.

Em relação à crítica histórica e social dos documentos fílmicos, Ferro (1992) procura examinar as imagens em três dimensões – *crítica de autenticidade*, *crítica de identificação* e *crítica de análise*. Na primeira, a noção de *autenticidade* torna-se necessária para compreender exatamente o que se passou: a ideia de uma "realidade" a ser resgatada transparece em toda a análise através da avaliação da veracidade no documento fílmico, da realidade de um dado momento histórico que permeia toda a sua discussão, cujo objetivo seria saber se o filme não é "falsificado". Na segunda, *crítica de identificação* – que deve ser feita após a *crítica de autenticidade* – a atenção está em conhecer a veracidade do filme, identificando possíveis traços de reconstituição e modificação. Ferro considera essa dimensão a mais fácil para o historiador, pois trata-se da busca da origem do documento (sua data, identificação de personagens e locais) e interpretação do conteúdo. Parte do pressuposto de que não existe documento politicamente neutro ou objetivo.

Por fim, a terceira dimensão – crítica analítica – reúne o estudo das condições de produção e recepção, bem como a análise da própria realização do filme. A crítica analítica (ou crítica ao documento fílmico), nos direciona para a análise da realização da obra, cujas operações ideológicas podem ser percebidas em vários aspectos, como por exemplo, na utilização de algum comentário em off de um narrador que comenta ou narra imagens, em uma eventual utilização de entrevistas, ou no processo de sonorização. É preciso reconhecer a existência de uma manipulação ideológica prévia das imagens, assim como uma articulação da linguagem cinematográfica com a produção do filme e com o contexto da sua realização. O crítico Jean-

Claude Bernadet destacou a importância da análise do filme enquanto linguagem, do papel do cinema enquanto agente social e das condições internas e externas de produção do filme.

A historiadora Cristiane Nova¹, apresenta alguns aspectos que deveriam ser levados em consideração pelo historiador no momento de análise de um filme. Dentre eles: a) O filme como testemunho do presente, ou seja, o cinema é um vestígio da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência; b) Todo filme é passível de ser utilizado enquanto documento. Para isso, é necessário que o pesquisador, ao tratar o filme como fonte documental, distancie-se da concepção mecanicista pela qual o reflexo social é abordado de forma direta; c) Toda produção cinematográfica é um produto coletivo realizado por uma equipe (diretor, produtores, financiadores, dentre outros); d) O método de investigação: devemos buscar os elementos da realidade através da ficção – são muitas as possibilidades de leitura: reconstrução de gestos, do vestuário, do vocabulário, da arquitetura e dos costumes da sua época.

A autora também apresenta algumas orientações para a análise do filme enquanto documento, as quais vale a pena serem apresentadas aqui: a) seleção dos títulos sobre os quais iremos trabalhar deve ser realizada preferencialmente depois que os objetos e objetivos da pesquisa estiverem bem definidos. Devem ser privilegiados os conteúdos dos filmes em detrimento do seu valor estético ou artístico; b) a análise individual de cada filme em duas perspectivas: 1) **crítica externa do filme**: resgate da cronologia da produção do filme (período de produção e de lançamento), verificação e comparação da versão da película a ser utilizada (no caso de existirem mais versões), as alterações realizadas pela censura, levantamento da equipe técnica de produção, dos seus custos de produção, das fontes financiadoras e de outros fatores importantes do processo de produção, além do estudo da biografia dos produtores do filme; 2) **crítica interna do filme**: a análise do conteúdo do filme deve buscar tudo aquilo que se coloca de forma explícita, seja nos diálogos, na indumentária, nos gestos, no enredo e no seu sentido mais geral, ou seja, extrair dele o que é dito de forma direta.

Posteriormente, deve-se passar para a análise do que, no filme, apresenta-se de maneira implícita (conteúdo existente nas entrelinhas), como por exemplo, a existência das diversas censuras da sociedade – política, econômica, moral, religiosa, social. Aqui, merece nossa atenção para o estudo das formas artísticas de contestação, especialmente nos sistemas autoritários, nos quais o artista é obrigado a expressar as suas idéias por meios de mecanismos de ocultação e dissimulação; c) Descoberta dos elementos inconscientes existentes no filme – ou seja, tudo o que existe na película que escapou à atenção ou ultrapassou as intenções de quem a produziu. Nesta fase, devem ser buscados tanto os elementos inconscientes presentes no filme que documentam em nível individual o autor, como, em nível mais geral, a sociedade. A autora chama a atenção para esta fase, pois é nela que a ideologia deve ser decodificada de forma mais intensa. Outra questão importante que merece nossa atenção diz respeito à presença dos anacronismos.

Por sua vez, a semiologia também contribuiu ao estudo do tema, especialmente no que se refere à questão da linguagem visual e da imagem e suas várias manifestações em diferentes momentos históricos. De acordo com Kornis (1992), é importante registrar que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Morettin no mostra que, para Ferro, do ponto de vista semiológico, a estética estuda o objeto artístico – difere do ponto de vista social e histórico. Nesse sentido, é necessário ressaltar que a estética se encontra condicionada socialmente, da mesma forma que a própria linguagem cinematográfica. À todas as etapas do processo analítico que vimos anteriormente, devem também estar submetidos os elementos estéticos e puramente

¹Historiadora, Mestre em Educação pela UFBA e Doutora em Cinema e Audiovisual - Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Trabalha com Linguagens Audiovisuais (cinema, vídeo e hipermídia), Educação e TICs e Educação a Distância. NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. Olho na História n.3, disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>

cinematográficos que, em grande medida, também são influenciados pelos condicionamentos ideológicos e pelo contexto social, econômico, político, e cultural de sua época.

O sociólogo Pierre Sorlin² defende o uso de semiótica como instrumento de análise, ressaltando contudo que cabe ao historiador definir com os critérios próprios o eixo de sua análise. Para ele, as imagens são uma reflexão em torno do mundo que as cerca, ao mesmo tempo em que recriam uma possível porém imaginária visão de alguns aspectos da sociedade, que é apenas uma entre várias visões possíveis. Em comum, Sorlin e Ferro compartilham a idéia de que a imagem não copia a realidade e de que a câmera revela aspectos que ultrapassam as evidências. Entretanto, contrário ao estabelecimento de uma homologia entre filme e mentalidade de uma sociedade num dado momento histórico, Sorlin procura um sistema de leitura distinto de Ferro. Sorlin procura o auxílio da semiótica como forma de desvendar a linguagem do filme, enquanto que para Ferro, a relação cinema-história acaba por concentrar-se na análise contextual.

O “filme histórico”

Inicialmente, devemos partir da premissa de que todo filme é um documento, pois, como aponta Cristiane Nova, “trata-se do testemunho da sociedade que o produziu, como um reflexo das ideologias, dos costumes e das mentalidades coletivas”³. Conforme sugere o historiador Marc Ferro, existem duas possibilidades de leitura do cinema acessíveis ao historiador: o filme lido através da história – aquele cuja leitura é feita à luz do período em que foi produzido, ou seja, como documento historiográfico – e a leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, sobre a História, em particular dos “filmes históricos”.

O “filme histórico” é aquele que possui como temática um fato histórico. Ele tenta reconstituir, ou melhor, procura fazer uma (re)leitura de fatos e personagens históricos. Como vimos, ele pode ser estudado pelo historiador de duas maneiras: como testemunho da época na qual foi produzido, e/ou como representação do passado. Para Cristiane Nova, essa distinção nos permite classificar o caráter documental dos filmes em: “primário” – quando nele for analisado os aspectos concernentes à época em que foram produzidos – e, secundário – quando o enfoque for dado à sua representação do passado:

Pode-se afirmar que os “filmes históricos” são duplamente documentos e podem ser utilizados como tais a depender do enfoque dado pelo sujeito que o investiga. No entanto, pelo seu caráter secundário e de representação, portanto, de discurso sobre um passado remoto, os “filmes históricos” desempenham uma função documental limitada sobre o período que retratam, principalmente para a pesquisa, assim como também o fazem os documentos escritos secundários (como os textos que remontam o passado)⁴.

Tais filmes desempenham um papel significativo na divulgação e na polemização do conhecimento histórico, revelando temas que pareciam estar esquecidos pela História, além de ampliar o debate até o grande público. No entanto, sob a denominação de “filmes históricos” coexistem numerosos tipos de filmes, bastante diferentes quanto ao seu conteúdo, forma e suas possibilidades de tratamento e utilização. Nesse sentido, torna-se necessário criar uma classificação para tais filmes.

A primeira (e mais geral) classificação consiste na diferenciação entre documentários e não-documentários. Os documentários são os filmes cujo enredo não se fundamenta numa trama representativa – com atores representando personagens históricos – mas no relato, na descrição ou na análise de um acontecimento histórico. Geralmente, esses filmes são elaborados através de

² Pierre Sorlin é professor de sociologia em Audiovisual, da Universidade de Paris III, e autor de *Cinemas européens, as sociedades europeias* (1991), *Comunicação Social* (1994) e *Cinema Nacional Italiano* (1996).

³ NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. Olho na História n.3.

⁴ Idem.

montagens de imagens do passado, de documentos filmados e de cenas do presente. Às vezes possuem um texto de fundo narrado e são, muitas vezes, intercaladas por entrevistas realizadas contemporaneamente à produção do filme. Bernadet e Ramos, destacam que a técnica de entrevista é usual no cinema documentário:

a entrevista é dada especialmente para o filme, o entrevistado pode melhorar seu aspecto e modular o tom de voz especialmente para a filmagem. O entrevistado oferece de si uma imagem que julga mais interessante, e por isso, o entrevistado está sempre interpretando (...) interpreta a si mesmo, numa situação que, talvez, fuja ao seu cotidiano. Portanto, não é exatamente correto dizer que o documentário só apresenta fatos e situações que ocorreriam independente da filmagem (BERNADET, RAMOS; 1988:36).

Ainda de acordo com esses autores, diante de uma, aparentemente, perfeita reconstituição da realidade, todas as precauções metodológicas devem ser utilizadas, especialmente porque os “documentários e cinejornais são comumente associados à atividade histórica. Acredita-se que eles tragam consigo um alto grau de confiabilidade, ou melhor, que eles se apresentem como perfeitas reconstituições da realidade” (BERNADET; RAMOS, 1988:37) Além da filmagem, nossa atenção também deve se voltar para o processo da montagem, quando as imagens filmadas serão selecionadas e colocadas numa determinada ordem, utilizando-se de música ou da ausência dela.

Os não-documentários correspondem a todos os filmes cujo enredo possui uma história, uma trama. Todavia, existe uma grande quantidade de filmes não-documentários que se referem ao passado. Desse modo, apresentamos aqui a proposta desenvolvida por Cristiane Nova, que classifica os “filmes históricos” não-documentários, a partir de critérios que dizem respeito aos seus conteúdos históricos:

Reconstrução histórica: corresponde aos filmes que abordam acontecimentos históricos cuja existência é comprovada pela historiografia e que contam com a presença de personagens históricos reais no seu enredo (interpretados por atores), cuja fidelidade é relativa e se modifica de um filme para outro. Não se trata apenas dos filmes em que se realiza uma reconstrução audiovisual do passado (o que dificilmente é levado às últimas consequências) ou mesmo dos fatos, mas também daqueles em que são esboçadas interpretações históricas, utilizando fatos comprovadamente reais. (...) **Biografia histórica:** trata-se dos filmes que se debruçam sobre a vida de um indivíduo e as suas relações com os processos históricos. Na maior parte dos casos, esses filmes se limitam à abordagem da vida dos chamados “grandes homens”, ou seja, aqueles indivíduos destacados pela historiografia escrita e, principalmente a tradicional. (...) **Filmes de época:** compreende aqueles filmes cujo referente histórico não passa de um elemento pitoresco e alegórico, e cujo argumento nada possui de histórico no sentido mais amplo do termo. (...) **Ficção histórica:** abarca os filmes cujo enredo é ficcional, mas que, ao mesmo tempo possui um sentido histórico real. (...) **Filme-mito:** são aqueles filmes que se debruçam sobre a mitologia e que podem conter elementos importantes para a reflexão histórica. (...) **Filme etnográfico:** agrupa os filmes realizados com interesses científico-antropológicos. (...) **Adaptações literárias e teatrais:** engloba os filmes que são oriundos de uma adaptação de obras literárias e teatrais do passado⁵.

O cinema nacional e o “filme histórico”

⁵ Idem.

Ao longo da década de 1920, a produção de cinejornais e documentários foi fundamental para manter o cinema nacional, ambos com roteiros centrados no universo temático nacional, cujos temas eram diversos: futebol, festas populares e religiosas, acontecimentos políticos, carnaval, etc. No entanto, conforme nos mostra Leite, a situação não era confortável, pois faltavam apoio e estrutura:

O cinema brasileiro continuou a sobreviver por meio de ações desconexas, fruto da dedicação de alguns abnegados que descobriram o “método da cavação” para continuar a desenvolver seus projetos. A cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, denominados filmes naturais, e, com os lucros obtidos nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção. (...) Assim, no período em questão, tanto os documentários como os cinejornais passaram a funcionar como nicho de mercado capaz de manter a continuidade da produção cinematográfica no país, já que as produções ficcionais tinham sido, pela ação de fatores internos ou externos, em grande medida destruídos pela concorrência dos filmes estrangeiros, em especial, dos norte-americanos. Com a obrigatoriedade de exibição do complemento nacional, os cinejornais ganharam espaço ainda mais relevantes. Produtoras importantes como a Cinédia ou a Atlântida passaram a produzi-los sistematicamente. A Cinédia investiu na produção do Cinédia Atualidades e a Atlântida, por sua vez, no Atualidades Atlântida. De fato, foram essas produções, e não filmes ficcionais, que sustentaram o cinema brasileiro do período, assegurando um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores e permitindo o funcionamento dos laboratórios nacionais (LEITE, 2005:32).

No Brasil, em 1937, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) – primeiro e mais duradouro órgão estatal voltado para o cinema brasileiro – que, logo no início de seu funcionamento, produziu dois filmes sobre a História do Brasil: *O descobrimento do Brasil* e *Os bandeirantes*, ambos dirigidos pelo cineasta Humberto Mauro. De acordo com Leite, “havia a percepção por parte de alguns educadores do potencial educacional que representava o enorme poder sugestivo das imagens em movimento projetadas na tela” (LEITE, 2005, p.36). As produções do cinema educativo tinham como finalidade instruir a juventude sobre a nossa história, acatando os princípios da História oficial⁶:

compactuando com os paradigmas da Escola Metódica, professores escolanovistas, que viam o cinema como um grande atrativo para os alunos, defendiam o uso do cinema educativo, desde que fosse para garantir a *verdade histórica*, que corria sérios riscos de ser deturpada pelos filmes históricos (ABUD, 2003:187).

Podemos perceber que, ao propor uma leitura única da História, o “filme histórico” naturalista acaba, por extensão, impondo a visão do presente que interessa às pessoas que conceberam e realizaram o filme. Significa que, quem domina a História pode impor a sua leitura do presente, tomando posição no jogo político em favor de um dos grupos em disputa. O

⁶ Os seguintes temas deveriam ser privilegiados: a) filmes sobre as grandes quedas d’água do Brasil, como Iguaçu, Avanhada e Paulo Afonso; b) a região amazônica: rios, fauna e flora; c) a extração do quartzo em Minas Gerais, material estratégico de o Brasil é o maior e quase único produtor mundial; d) a experiência brasileira sobre o ofidismo e o Instituto Butantã; e) o Instituto Manguinhos, grande centro de estudo de moléstias tropicais, mantido pelo governo do Brasil; f) a arte colonial religiosa de Minas Gerais e as obras de Aleijadinho; g) o problema das secas do Nordeste brasileiro e as grandes obras usadas para combatê-las; h) a extração da cera da carnaúba, de tão grande emprego na indústria norte-americana; i) a vida dos jangadeiros; j) a vida dos gaúchos nas fazendas do Rio Grande do Sul; k) as lavras diamantíferas de Minas Gerias e do Mato Grosso; l) a lavra de ouro e as minas de São João Del Rey e uuma infinidade de outros temas (LEITE, 2005:45).

discurso sobre a História está intimamente ligado ao presente e à luta política. Para melhor compreensão desta questão, vejamos o exemplo pertinente que nos é dado pelos autores:

Suponhamos que, durante os últimos governos militares no Brasil, um grupo de pessoas que não gostasse destes governos resolvesse fazer um filme – que podia tanto ser um documentário, quanto um filme de ficção – recuperando os governos civis. Se fosse uma ficção, provavelmente, a história giraria em torno de um personagem (um general, por exemplo), cheio de problemas e angústias que seriam trabalhados de modo a compor o quadro depreciativo dos governos militares. Se fosse um documentário, provavelmente o diretor escolheria uma figura civil com importante atuação na vida pública e montaria sequências de cinejornais que girassem em torno desta figura. O resultado final seria algo próximo a uma aula de história onde se mostra os pontos positivos dos governos civis. Se os filmes forem convincentes, se se apresentarem como a única (ou a mais válida) opinião possível sobre o assunto, ou como a verdadeira visão histórica, somado à utilização adequada da linguagem naturalista, o resultado final aparecerá ao público comum como a *verdade* sobre a História: os governos militares são péssimos e os governos civis são excelentes. Se ficou claro que o filme histórico naturalista atende aos interesses daqueles que detém o poder e os ajuda a manter o *status quo*, não será difícil entender porque a crítica de cinema, na sua maioria, exige dos filmes históricos a utilização estética naturalista: estes críticos estão comprometidos com aqueles que exercem a dominação (BERNADET, RAMOS; 1988:17-18).

Ainda de acordo com os autores, a estética naturalista constitui-se mediante uma manipulação muito particular do conjunto dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: no comportamento da câmera (que tenta se proceder como o olho humano diante dos objetos ou das pessoas); na noção de continuidade (perceptível na manutenção da mesma intensidade de luz, no mesmo figurino, mesmo local, definindo criterioso tratamento na passagem de uma cena para outra); na decupagem clássica – segmentação das cenas em planos (momento em que são criadas as maiores possibilidades para o estabelecimento de empatia do público com o filme e menores possibilidades de questionamento crítico da história apresentada); na construção do espaço feita de modo a não provocar estranheza no espectador (todos os enquadramentos devem tentar passar a idéia de que estão no mesmo lugar); nas relações da imagem com o som que devem estar perfeitamente sincronizados e, por fim, na interpretação dos atores, cujas falas deverão ter a fluência e o nível de complexidade encontráveis na realidade, ou seja, o mais próximo possível daquilo que, em cada época, é considerado verossímilante.

Entre as décadas de 1910 e 1970 a produção de filmes históricos no Brasil foi muito restrita. As poucas obras produzidas – com raras exceções – limitaram-se a reproduzir a versão historiográfica da classe dominante: exaltação do herói, visão maniqueísta, pobreza de cenários e figurinos, ausência de criticidade, além de enredos e diálogos sofríveis, caracterizam a maioria das produções. Foi a partir do movimento conhecido como Cinema Novo, no final da década de 1950 e na de 1960, que as temáticas sociais, políticas e culturais passaram a ser abordadas em profusão, apresentando grandes inovações estéticas, com linguagem ousada, discutindo questões consideradas tabus e com baixo custo de produção. O cinema brasileiro viveu intensamente seu principal momento de ruptura estética, contribuindo para a emergência de uma geração de cineastas que realizaram produções marcantes, tais como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Sarraceni, Leon Hirszman, Valter Lima Jr, Arnaldo Jabor, entre outros. No entanto, os “filmes históricos” continuavam pouco presente.

Após o golpe de 1964, o governo militar passou a se preocupar em intervir na cultura, ora através de incentivos, ora através do controle. No final de 1966 foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), subordinado ao Ministério da Educação e Cultura e com o objetivo de promover e estimular o cinema no país. Em 1969 seus recursos foram transferidos para a recém criada

Embrafilme (extinta em 1990), que se tornou a principal referência da produção cinematográfica do país. A Embrafilme produziu diversos filmes de cunho histórico. No entanto, devido ao fato do país viver sob o regime militar, a censura era forte e os filmes eram financiados pelo governo, ou seja, o aval das autoridades militares era necessário para a liberação dos recursos.

A partir do final da década de 1970 e durante as décadas seguintes foi produzido um grande número de filmes históricos e políticos que rompeu com o estilo naturalista. Merece destaque a capacidade oferecida pela câmera cinematográfica de documentar os acontecimentos para fins históricos, sejam eles filmes oficiais, filmes de propaganda do governo ou de empresas comerciais/industriais, noticiário de companhias cinematográficas, filmes históricos, todos igualmente oferecendo possibilidades de utilização para fins de pesquisa e reconstituição histórica.

Memórias da ditadura no cinema nacional

O regime militar no Brasil – 1964-1985 – marcou a vida política brasileira e seus registros podem ser verificados em vários e diferentes formatos. Entretanto, podemos notar que há entre muitos jovens um relativo desconhecimento sobre esse recente momento político do país – passados pouco mais de quarenta anos do golpe – que foi marcado particularmente pelo autoritarismo. Apesar de tal desconhecimento, para aqueles que vivenciaram os longos anos da ditadura, ela não é apenas história mas, sobretudo, memória, freqüentemente renovada, pois “as feridas ainda estão abertas” e é difícil apagar da lembrança tempos que deixaram marcas tão fortes como as da censura, da prisão e do exílio, e principalmente, da tortura e daquela repressão política que chegou a ceifar inúmeras vidas.

De acordo com Pollak (1989), existem acontecimentos históricos que exigem o não esquecimento. Para ele, o estudo que privilegia os excluídos, as minorias e os marginalizados vai produzir uma memória que se contrapõe àquela memória oficial: são as “memórias subterrâneas” que disputam sentidos com as outras, e é por isso que a memória coletiva não é consensual. O autor defende o cinema como o meio mais apropriado para a expansão da memória:

Nas lembranças mais próximas, aquelas que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geral são da ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores. (...) Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (...) O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional (POLLAK, 1989:12).

Para Soares (1994), a preocupação central seria mostrar o cinema como um dos produtores de memória coletiva ou social. Citando Pierre Nora, a historiadora define esse tipo de memória como um conjunto de recordações, conscientes ou não, de uma experiência vivida ou mitificada, por uma coletividade viva cuja identidade faz parte integrante desse sentimento de passado. Contudo, ela chama atenção para os grupos que, ao usarem o passado na formação de suas identidades, nas lutas sociais pelo poder, não apenas geram recordações como também geram esquecimentos, silêncios. Portanto, nessa perspectiva, o cinema enquanto memória está longe de ser um retrato real do passado; ao contrário: ele apresenta a manipulação desse passado por grupos sociais que, de acordo com os seus interesses nas relações de poder da sociedade, querem decidir o que deve ser recordado e o que deve ser esquecido.

No Brasil, percebemos que os temas que abordam o período do regime militar encontrou no cinema e na televisão fortes aliados para a divulgação da memória – tanto a oficial (dos

vencedores) quanto a “subterrânea” (dos vencidos)⁷. Basta verificar que desde a década de 1960 começou-se a produção de vídeos que retratavam aquele contexto. Com a retomada das produções cinematográficas no final da década de 1990, diversos filmes sobre o assunto foram lançados. Muitas dessas produções memorialísticas se mostraram traumáticas, especialmente aquelas que tratam de testemunhos de vítimas e sobreviventes da tortura, da repressão, da clandestinidade, da tortura, da censura e do exílio. Contudo, devemos estar atentos a considerar o fato de que essas memórias ficaram durante longos anos guardadas, esperando o momento propício para serem ouvidas:

Da parte dos que viveram a luta armada, a necessidade de contar a história, a sua história. Muitos associam falar, narrar à resitência, a dar sentido aos que não sobreviveram, à sobrevivência individual ou social de uma geração ou de uma época. Enquanto lembram e contam o passado, o elaboram, dão um sentido a si mesmo, aos outros, ao passado e ao presente (ROLLEMBERG, 2006:3).

Isso nos possibilita problematizar sobre as funções das memórias nos formatos da indústria cinematográfica. De modo geral, os filmes sobre ditaduras não apresentam necessariamente a fidelidade dos fatos, nem muito menos a sua reconstituição. Muitas vezes as ideias são apresentadas para reflexão sobre as consequências da implantação de uma ditadura militar em um país capitalista, como foi no Brasil, no que tange às diversas classes sociais. Além disso, também foram reconstruídos alguns aspectos que envolveram esses eventos reais como um gesto, as pessoas nas ruas, o estilo dos edifícios, o interior das casas, a indumentária dos personagens, a expressão em seus rostos.

De certa forma, a partir do processo de redemocratização o cinema de memória que representa os anos de regime militar – especialmente os “anos de chumbo” – buscou atender à necessidade de serem esclarecidos os crimes da ditadura que, aos poucos, continuam vindo à tona. Em síntese, a pretensão e a proposta do cinema de memória é lembrar dos fatos para que eles não se repitam. Neste sentido, muitos documentários e “filmes históricos” enfatizam a participação popular, dando destaque à importância daqueles sujeitos que lutaram contra a repressão. Portanto, o lugar que a memória ocupa na cultura midiática deve ser submetida à utilidade ao presente – especialmente neste momento em que as discussões acerca da Comissão Nacional da Verdade protagonizam os espaços da grande mídia, exigindo os corpos das vítimas, mortos e desaparecidos, os pedidos de reparação, a identificação dos torturadores para serem levados a julgamento. Enfim, para aqueles que viveram um passado traumático, pode ser este o sentido do retorno ao passado.

Em seguida, apresentamos uma relação dos “filmes históricos” – documentários e não-documentários – que abordam de forma abrangente o tema do regime militar no Brasil:

Documentários: *15 Filhos* (dir. Maria Oliveira e Marta Nehring, 1996); *ABC da Greve* (dir. Leon Hirszman, 1990); *A opinião pública* (dir. Arnaldo Jabor, 1967); *Barra 68, sem perder a ternura* (dir. Vladimir Carvalho, 2000); *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (dir. Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1978); *Brasil – um relato de torturas* (dir. Haskell Wexler e Saul Landau, 1971); *Brizola – tempos de luta* (dir. Tabajara Ruas, 2007); *Cabra marcado pra morrer* (dir. Eduardo Coutinho, 1984); *Caparaó* (dir. Flávio Frederico, 2006); *Cartas da Mãe* (dir. Fernando Kinas e Marina Willwer, 2003); *Céu Aberto* (dir. João Batista de Andrade, 1985); *Cidadão Boilesen* (dir. Chaim Litewski, 2009); *Contos da Resistência*: 1) *Vítimas de tortura revelam bastidores das prisões políticas*, 2) *Resistência política no Congresso*, 3) *Resistência na imprensa e nas artes*, 4) *Operários aliam luta profissional e política* (série disponível no site da TV Câmara para download); *Greve!* (dir. João Batista de Andrade, 1979); *Hércules 56* (dir. Sílvio Da Rin, 2007); *Jango* (dir. Sílvio Tendler, 1984); *Liberdade de Imprensa* (dir. João Batista de Andrade, 1967); *Linha de montagem* (dir. Renato Tapajós, 1981); *Mariguella, retrato*

⁷ Além dos filmes, publicações em vários formatos circulam por diversos meios e distintos motivos para a parcela da população que desconhece os horrores da ditadura, para que possam ter conhecimento dos fatos.

falado do guerrilheiro (dir. Sílvio Tendler, 2001); *Memória para uso diário* (dir. Beth Formaggini, 2007); *O dia que durou 21 anos* (doc. TV Brasil, 2012, disponível na internet); *O Pasquim – a subversão do amor* (documentário disponível no site da TV Câmara para download); *O Sol – caminhando contra o vento* (dir. Tetê Moraes e Martha Alencar, 2006); *O Velho – a história de Luis Carlos Prestes* (dir. Toni Venturi, 1997); *Os Anos JK – uma trajetória política* (dir. Sílvio Tendler, 1980); *Passe Livre* (dir. Oswaldo Caldeira, 1974); *Peões* (dir. Eduardo Coutinho, 2004); *Que bom te ver viva* (dir. Lúcia Murat, 1989); *Tempo de Resistência* (dir. Leopoldo Paulino, 2004); *Três irmãos de sangue* (dir. Angela Patrícia Reiniger, 2008); *Um punhado de bravos* (dir. Sérgio Ross, 2009); *Uma noite em 67* (dir. Renato Terra e Ricardo Calil, 2010); *Vala Comum* (dir. João Godoy, 1994); *Vlado, 30 anos depois* (dir. João Batista de Andrade, 2005); *Você também daria um presunto legal* (dir. Sérgio Muniz, 1971).

Não-Documentários: *400 contra 1* (dir. Caco Souza, 2010); *A freira e a tortura* (dir. Ozualdo Candeias, 1983); *Ação entre amigos* (dir. Beto Brant, 1998); *Araguaia, a conspiração do silêncio* (dir. Ronaldo Duque, 2006); *Batismo de Sangue* (dir. Helvécio Rattón, 2006); *Besame Mucho* (Francisco Ramalho Junior, 1987); *Bye, bye Brasil* (dir. Carlos Diegues, 1979); *Cabra Cega* (dir. Toni Venturi, 2005); *Cinco vezes favela* (CPC/UNE: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos de Farias e Miguel Borges, 1962); *Corpo em delito* (dir. Nuno César de Abreu, 1990); *Deus e o diabo na terra do sol* (dir. Glauber Rocha, 1964); *Doces Bárbaros 1975-1976* (dir. Jom Tob Azulay, 1977); *Dois Córregos – verdades submersas no tempo* (Dir. Carlos Reichenbach, 1999); *Eles não usam black-tie* (dir. Leon Hirszman, 1981); *Em teu nome* (dir. Paulo Nascimento, 2009); *Glauber o filme, labirinto do Brasil* (dir. Sílvio Tendler, 2003); *Iracema, uma transa amazônica* (dir. Jorge Bodanzky, 1973); *Kuarup* (dir. Ruy Guerra, 1989); *Lamarca* (dir. Sérgio Rezende, 1994); *Leila Diniz* (dir. Luiz Carlos Lacerda, 1987); *Meteoro* (dir. Diego de La Texera, 2006); *No olho do furacão* (dir. Toni Venturi, 2003); *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006); *O bandido da luz vermelha* (dir. Rogério Sganzerla, 1968); *O beijo da mulher aranha* (dir. Hector Babenco, 1985); *O bom burgês* (dir. Oswaldo Caldeira, 1979-82); *O caso Cláudia* (dir. Miguel Borges, 1979); *O desafio* (dir. Paulo César Saraceni, 1965); *O que é isso companheiro?* (dir. Bruno Barreto, 1997); *Os fuzis* (dir. Ruy Guerra, 1964); *Os Inconfidentes* (dir. Joaquim Pedro de Andrade, 1972); *Paula – a história de uma subversiva* (dir. Francisco Ramalho Junior, 1979); *Pra frente Brasil* (dir. Roberto Farias, 1983); *Quase dois irmãos* (dir. Lúcia Murat, 2004); *República dos assassinos* (dir. Miguel Faria Jr., 1979); *Romance* (dir. Sérgio Bianchi, 1988); *Terra em Transe* (dir. Glauber Rocha, 1967); *Topografia de um desnudo* (dir. Teresa Aguiar, 2009); *Zuzu Angel* (dir. Sérgio Rezende, 2006).

Considerações finais

Podemos perceber que a discussão sobre a memória da ditadura militar no Brasil está inserida em um movimento internacional pelos Direitos Humanos e, assim como nas várias experiências traumáticas que ocorreram pelo mundo, o cinema é um meio importante que registra esse passado. Enquanto documento histórico primário, qualquer filme pode ser utilizado didaticamente, como instrumento auxiliar do ensino de História, por meio da realização da sua leitura histórica, em sala de aula, e da apreensão e discussão dos seus elementos constitutivos. Nesse sentido, a cultura da mídia expõe e dá visibilidade aos sentimentos e memórias, tanto dos vencidos e quanto dos vencedores.

A utilização do cinema funciona como importante recurso didático no ensino de História. O documento fílmico cria possibilidades de construção do conhecimento histórico escolar, pois em sala de aula, o filme mobiliza operações mentais que podem conduzir o aluno a elaborar a consciência histórica, além de integrar, orientar e estimular a capacidade de análise dos estudantes: promove o uso da percepção e desenvolve estratégias de exploração, tais como observar, identificar, extrair, comparar, estabelecer relações, sucessões e causalidade, entre outras.

É preciso examinar o impacto avassalador da televisão, dos aparelhos de DVD, e inclusive da internet como prolongamento do cinema, pois a questão sobre a necessidade de lembrar está diretamente relacionada com a história e com a mídia. A linguagem própria da imagem auxiliará na construção do conhecimento histórico do aluno. Por fim, os depoimentos

daqueles que vivenciaram aquele período de exceção tornam-se imprescindíveis, pois certamente contribuirão para fornecer novas análises e interpretações para o resgate da memória coletiva de grupos e instituições que atuaram contra a ditadura militar no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUD, Kátia Maria. A construção de uma didática da história: algumas ideias sobre a utilização de filmes no ensino. **História**, São Paulo, 22, p.183-193, 2003.
- BERNADET, Jean-Claude; Ramos, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: o tempo da Ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 4, 2003.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.79-115.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**, Curitiba, n.38, 2003, p.11-42.
- NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. **Olho na História** n.3, disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, 1989.
- ROLLEMBERG, Denise. “Esquecimento das memórias”. In. MARTINS FILHO, João Roberto (org.). O golpe de 1964 e o regime militar. São Carlos: Ed. UFSCar, 2006, p.81-91.
- SOARES, Mariza de Carvalho. Cinema e História ou Cinema na Escola. **Primeiros escritos**, n.1, 1994. Disponível em: http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/p_e01-1.pdf