

Lembrar e esquecer no cinema: vozes e imagens do passado presente

Maria Leandra Bizello

Como citar: BIZELLO, Maria Leandra. Lembrar e esquecer no cinema: vozes e imagens do passado presente. *In:* MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu. **Imagem, Informação e Memória:** abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 105-116. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p105-116>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

LEMBRAR E ESQUECER NO CINEMA: VOZES E IMAGENS DO PASSADO PRESENTE¹

Prof.^a Dr.^a Maria Leandra Bizello²

Memória e cinema: campos que me tocam intensamente, por afeto e por curiosidade científica. Lanço-me, então, no estudo de dois filmes de temática geral relativa à ditadura militar no período de 1964-1984: *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin (2006), e *Trago comigo*, de Tata Amaral (2016). Ambos os filmes abordam a temática e o período de maneiras absolutamente diferentes e constituem junto a outros filmes visões do presente sobre acontecimentos do passado recente do Brasil; por outro lado, podemos pensá-los como interpretações cinematográficas da história recente do Brasil. Desde os anos 1980, o cinema brasileiro tem se debruçado sobre diversos aspectos da ditadura militar, como em *Cabra marcado para morrer*,

¹ Na forma de comunicação, esse trabalho de análise foi apresentado no XIV Encontro Nacional de História Oral, na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, de 02 a 04 de maio de 2018, com o título "Resistências em palavras e imagens: reflexões sobre o relato em filmes sobre a ditadura militar". Aqui, demoro-me um pouco mais nos aspectos do lembrar e esquecer impressos na forma do relato de cada um dos filmes, ampliando a discussão.

² Doutora em Multimeios; professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/ Marília). E-mail: mleandra23@gmail.com.

de Eduardo Coutinho (1984), e *Ação entre amigos*, de Beto Brant (1998), que já analisei em outros estudos, sempre na perspectiva da memória.

Outra questão, talvez a que mais se coloca em ambos os filmes, a preocupação com a memória e com o relato, é substancialmente um fator de legitimação e autenticidade e, de certa maneira, verdade, para o que cada filme irá contar. Dessa forma, a análise do uso do relato para lembrar e esquecer no filme documentário *Hércules 56*, e no filme ficção *Trago comigo*, mostra-nos muitos pontos de contato entre eles, apesar das diferenças na linguagem cinematográfica que são próprias a cada gênero.

Não empreendo uma análise do gênero e de linguagem cinematográfica. Não discuto esses aspectos, mas eles são considerados em função de como o relato está em ambos os filmes. Ainda, o estudo não é comparativo, mas no sentido de compreender a importância e a forma dada ao relato como dispositivo de lembrar e esquecer.

O RELATO EM *TRAGO COMIGO*

A ficção começa com o filmar de um documentário: em *Trago comigo*, o protagonista Telmo Marinicov (Carlos Alberto Riccelli), um dramaturgo, participa das filmagens de um documentário sobre a ditadura militar dando um relato sobre sua participação no período como militante de esquerda. O entrevistador, fora do campo, faz perguntas sobre como Telmo iniciou sua participação nos movimentos políticos de então. O dramaturgo não parece confortável ao ser entrevistado, hesita nas respostas.

O entrevistador diz que na pesquisa para o documentário faltava a história de uma mulher que foi “companheira” de Telmo na prisão. Daí vem a pergunta: quem é Lia? Telmo silencia. A face tensa, procurando lembrar, denota o esquecimento de algo e de alguém que parece ter sido importante, e de história desconhecida.

O incômodo inicial do protagonista se aprofunda e é o que conduz a narrativa do filme. Telmo, para responder à pergunta que lhe foi feita e, ao mesmo tempo, sair do esquecimento, cria a peça teatral que será

ensaiada durante o filme e encenada ao final. Desse início aparentemente documental é que se desenvolve a ficção, um gênero no outro.

A narrativa clássica da ficção é entremeada por relatos de militantes que sobreviveram à ditadura militar. O real, representado pelos relatos, não se contrapõe à ficção. O relato inicial do protagonista também se insere no movimento legitimador da fala dos militantes reais.

O relato é elemento fundamental em *Trago comigo* ao estabelecer a relação de prova entre ficção e não ficção. Isso não significa que a história ficcional não tenha validade em si, mas que tal relação proporciona uma força de verdade maior tanto ao personagem principal quanto à história contada. Outro ponto convergente em relação ao relato é a sua forma: a do testemunho da experiência. Nem Telmo e muito menos os militantes que relatam no filme contam uma história qualquer, sem propósito, ou ainda com um propósito justificador; eles dão testemunhos das experiências vividas: o dramaturgo está sendo entrevistado assim como os militantes, com objetivos específicos, recortados e em postura de resistência e denúncia.

Para refletir sobre essa questão do testemunho da experiência recorro ao clássico escrito de Walter Benjamin, *Experiência e pobreza* (1994, p. 114-119). A partir de uma parábola, Benjamin trata do fim da narrativa tradicional e, mais especificamente nesse texto, da incomunicabilidade de experiências; mas ele mesmo justifica: “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 1994, p. 115). Benjamin está aqui tratando do retorno dos soldados da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e do silêncio desses soldados ao não conseguirem falar sobre suas experiências.

Os relatos de *Trago comigo* enveredam no sentido de expandir a fala da experiência; trata-se de transmitir o “inenarrável” (GAGNEBIN, 2009, p. 54) pela linguagem cinematográfica, que entrelaça imagens e sons. Portanto, não basta falar, mas há a necessidade de mostrar aquele ou aquela que relata e o processo de lembrar que é próprio dele. Se em Benjamin

(1994) as experiências “desmoralizadas” eram as da Grande Guerra, em *Trago comigo* as experiências estão em torno da tortura.

O lembrar a partir do relato perpassa o filme todo: a peça teatral não está escrita quando os atores estão sendo selecionados e iniciam os ensaios. Telmo sofre com o esquecimento e a peça é o dispositivo de lembrar. Aqui temos a força do esquecimento como parte do trauma do protagonista, que evoluiu para o apagamento de alguns acontecimentos vividos por ele.

Há, portanto, em Telmo, um conflito psíquico relativo à memória, que se desdobra em esquecimento e apagamento deliberado. No decorrer do ensaio da peça ele se confronta com jovens atores que possuem um conhecimento superficial e equivocado do contexto histórico no qual a peça está inserida. O grupo de atores deve passar antes de tudo por uma educação realizada pelo próprio dramaturgo: Telmo explica a finalidade revolucionária dos assaltos aos bancos e sequestros de personalidades com o objetivo de financiamento da luta armada.

A educação centra-se mais uma vez na experiência: Telmo, ao falar sobre o contexto histórico da ditadura militar, também fala sobre sua militância, mas ele não nomeia, de início, os militantes. Isso faz com que os jovens atores fiquem sem saber se os personagens que estavam representando foram reais um dia, se estavam vivos ou se eram inventados. Esse conflito só foi superado quando o dramaturgo se lembrou de sua experiência e do contexto de sua prisão e tortura, ao mesmo tempo em que se lembra de Lia, saindo do esquecimento.

Dessa maneira, e durante todo o filme, Telmo relata. A peça teatral é seu relato, ele testemunha no teatro, na narrativa teatral. O ensaio é o processo doloroso no qual ele irá sair do esquecimento e, ao mesmo tempo, restabelecer/estabelecer afetividades que no presente são atingidas pelo trauma de uma juventude militante.

A esse relato ficcional se entrelaçam relatos de homens e mulheres que militaram em grupos da esquerda revolucionária, foram presos e torturados pela polícia da Ditadura Militar. E sobreviveram; relatam, então, suas experiências. Esses relatos estão colocados no filme, legitimando de maneira pontual a ficção.

A legitimação a partir do relato segue em uma perspectiva histórica tanto para as experiências individuais quanto para as experiências vividas nos grupos a que pertenciam. São então memórias históricas: colocadas em uma linha do tempo, cronológica, na qual cada um dos militantes relata como se engajou nos movimentos políticos e sociais, interpretam o contexto maior em que atuaram como sujeitos, isto é, a ditadura militar; relatam suas experiências traumáticas de prisão e tortura e, finalmente, reivindicam a reparação e justiça que, no caso brasileiro, ainda não aconteceu.

Nesse sentido, *Trago comigo* usa do testemunho em seu “valor de verdade”; segundo Beatriz Sarlo, tal valor

[...] pretende se sustentar no imediatismo da experiência; e sua capacidade de contribuir para a reparação do dano sofrido (uma reparação jurídica indispensável no caso das ditaduras) a localiza naquela dimensão redentora do passado que Benjamin exigia como dever messiânico de uma história antipositivista. (SARLO, 2007, p. 43).

Como sabemos, a reparação jurídica no Brasil dos assassinatos, torturas e prisões durante a ditadura militar não se deu da maneira como se reivindicava e é reivindicado até hoje. Podemos questionar a ideia de Sarlo sobre o “imediatismo da experiência”, mas a “dimensão redentora do passado” e o teor a uma evocação democrática da reparação estão presentes nas falas que finalizam o filme.

Na ficção, o filme mostra-nos a reconciliação de Telmo com sua própria história, que, segundo ele mesmo, após a criação e encenação da peça, pode ser contada. Entretanto, para isso foi necessário o processo de rememorar, de lembrar a partir da arte, no caso o teatro, em uma “recuperação estética da dimensão biográfica” (SARLO, 2007, p. 44). O discurso do filme é o discurso da memória individual encenada na peça. Podemos pensar então qual a verdade dessa memória. E, no entanto, não podemos deixar de nos referir aos “filtros” (HALBWACHS, 2006) a que o indivíduo é submetido em sua experiência no espaço temporal existente entre o vivido e a narração desse vivido.

Em *Trago comigo*, o protagonista, nesse intervalo de tempo, os anos de juventude sob a ditadura e a maturidade no presente do filme, esqueceu-se de sua experiência amorosa traumática e o processo de lembrança o fez ter a vontade do relato. Entre a sequência inicial em que é perguntado sobre a mulher, Lia, e a sua voluntariedade em contatar o diretor do filme e anunciar sua disponibilidade em falar sobre o assunto no final do filme, está o processo de lembrar.

Esse processo não é apenas doloroso e íntimo, mas estabelece o conflito de gerações que é um dos “filtros” pelos quais Telmo passa ao lembrar. A experiência é retomada e transmitida; permite ao grupo de jovens atores sair de um estado equivocado de compreensão do período histórico em questão. Ao contrário do movimento dos soldados europeus que voltaram da primeira guerra mundial calados, segundo Benjamin (1994), os militantes falam, relatam suas experiências em discursos testemunhais “[...] de forte inflexão autobiográfica.” (SARLO, 2007, p. 56).

Essa mesma perspectiva, dos testemunhos autobiográficos, está nos relatos dos militantes fora da narrativa ficcional, não se contrapondo a ela, mas, como já acentuamos, legitimando-a, reforçando a ideia de verdade. No entanto, não de uma única verdade; não há, por outro lado, a pluralidade de vozes: todos os relatos convergem para a história ficcional.

HÉRCULES 56: O RELATO NO PLURAL

O documentário *Hercules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, debruça-se sobre um fato: o sequestro do embaixador norte americano Charles Burke Elbrick, em 04 de setembro de 1969, por militantes da esquerda brasileira mais combativa: a Ação Libertadora Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). O contexto histórico brasileiro desse documentário é o período da ditadura militar nos anos de 1964 a 1984. No entanto, esse contexto amplo é secundário; o que importa é o fato e suas consequências, suscitando um espectro maior de discussões no filme: o maior “endurecimento” da ditadura a partir do sequestro, ou seja, os grupos políticos de esquerda e outros grupos de oposição e resistência

ao regime instituído foram cada vez mais submetidos à repressão, por meio de perseguições, prisões, torturas e assassinatos.

Para a reflexão sobre o documentário há três conjuntos de imagens que se entrecruzam e constituem a sua diegese: 1. Imagens de arquivos, extratos de filmes e fotografias pesquisadas em vários lugares que os guardam e conservam como, por exemplo, o Arquivo Nacional; 2. Entrevistas com os militantes que, à época do sequestro, estavam presos; 3. Relatos dos militantes reunidos em um estúdio: ao redor de uma mesa discutem o acontecimento; eles formavam o grupo que concebeu e colocou em prática o sequestro.

A forma como Silvio Da-Rin entrecruzou esse conjunto de imagens configura uma estilística contemporânea do documentário na qual o diretor utilizou uma série de recursos para contar o fato. Para Fernando Seliprandy Fernandes, *Hércules 56* é um “documentário convencional de entrevistas”, uma “tendência”, “[...] nela o entrevistado é enquadrado em ângulo mais ou menos frontal, o cineasta ficando fora de quadro; as vozes são fragmentadas em função da composição de uma narrativa linear e coerente; predomina o uso ilustrativo das imagens de arquivo.” (FERNANDES, 2013, p. 60).

Os militantes idealizadores e operadores do sequestro (Cláudio Torres, Daniel Aarão e Franklin Martins, do Movimento Revolucionário 8 de Outubro; Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau, da Ação Libertadora Nacional) são provocados a falar pelo diretor que, inclusive, está no estúdio durante o debate. Ele, por certo, suscita e participa, em um exercício de reflexividade no filme, mesmo que em um estúdio despido: há apenas uma mesa lembrando um bar, os participantes ao redor debatem o sequestro no passado. A iluminação incide unicamente sobre a mesa e sobre os debatedores; vemos os microfones que captam as vozes. As câmeras insistem nos rostos; no final há planos de conjunto: vemos então o diretor do filme.

Outro conjunto de entrevistas, no presente, com os militantes que em 1969 estavam presos (Agonalto Pacheco, Flávio Tavares, José Dirceu, José Ibrahim, Maria Augusta Carneiro, Mário Zoncato, Ricardo Vilas,

Ricardo Zarattini e Vladimir Palmeira), também é realizado pelo diretor, que, no entanto, pouco aparece nos trechos mostrados no documentário. Ainda aqui a tomada da câmera é no formato mais clássico das entrevistas: os entrevistados estão sentados, a câmera mostra o rosto, privilegiando e insistindo na emoção, dando intensidade ao relato. Importante sinalizar os momentos de silêncio que alguns entrevistados fazem quando olham fotografias do grupo de militantes soltos ao descerem do avião no México. A câmera aproxima-se mais ainda elevando o clímax e tensionando o lembrar de cada um deles.

Silvio Da-Rin combina a todo esse material testemunhal o material de arquivo: jornais cinematográficos, filmes e fotografias. O fazer do documentário implicou em uma pesquisa, um trabalho investigativo e documental, principalmente na recolha de imagens em movimento em diversos arquivos no Brasil e em outros países.

Até que ponto podemos entender *Hércules 56* como um filme polifônico, com muitas vozes? Se há muitas vozes, elas estão em uma mesma tonalidade? São independentes? A locução/voz *over* é a tradicional, fora de campo, porém não interfere na condução do documentário. Ela lê o manifesto que o grupo de militantes envia ao governo com as razões do sequestro e suas exigências: a liberdade de 15 militantes de diversos grupos de esquerda em troca da libertação do embaixador e a publicação do manifesto nos meios de comunicação. Não é a voz de nenhum testemunho; é o narrador clássico, onipresente; é a voz assertiva.

As outras vozes, de entrevistas/relatos dos militantes libertados e a fala do grupo dos ex-militantes na discussão realizada no estúdio, estruturam o filme, inclusive a sequência das imagens de arquivo. A tomada dos relatos é exposta no início do documentário quando vimos o diretor mostrando imagens em movimento aos entrevistados como um estímulo à memória; a partir daí os relatos seguem revelando a disposição dos ex-militantes em falar sobre o que viveram sem qualquer dificuldade.

A facilidade da fala também se dá no debate em estúdio; fica a impressão que Da-Rin não encontrou obstáculos para o início e desenvolvimento da discussão sobre o sequestro, suas causas e consequências. Os militantes

falaram com desembaraço sobre a experiência vivida; não há resistência em lembrar; a narrativa fílmica reforça a fluência no “processo subjetivo” (SARLO, 2007) da lembrança.

Outras vozes legitimam imagens de arquivos ou é parte dessas imagens como os áudios e locuções de jornais de época. A polifonia que indicamos acima no documentário não é de vozes que se contradizem, nem se sobrepõem. São vozes que convergem, algumas explicam, outras testemunham. Não há falas em oposição, não há a fala do Estado, dado como repressor. Os testemunhos reavaliam e potencializam a importância do acontecimento, são independentes, mas todas igualmente importantes.

EM SUMA...IMAGENS DO RELATO

Memória e relato estão juntos em ambos os filmes. A ficção de Tata Amaral nos parece mais contundente em revelar o processo de lembrar como fundamental para sair de um profundo mal-estar consigo, como nos mostra Telmo, o protagonista de *Trago comigo*. O dramaturgo, ao tomar consciência do esquecimento, empreendeu ação contínua para lembrar, movimento esse que fez a partir de seu presente. É desse presente que se reconcilia com seu passado.

O relato dos acontecimentos implica, segundo Ricoeur (2007, p. 172-173) em “[...] autodesignação do sujeito que testemunha” e seu “[...] triplo dêitico [...]: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui.”. Ver quem relata é fundamental nos filmes com temática centrada no período da ditadura militar. O relato é uma representação do período, da pessoa que relata, de sua própria história entrelaçada a outras histórias em um presente, lugar de onde fala.

Em *Trago comigo*, além dos relatos dos militantes, a fala de Telmo é um relato construído em outra ordem: a da ficção. E, nela, Tata Amaral imprime a autodesignação do personagem principal e sua dificuldade em relatar encontrando na arte o caminho para tal. O choque de gerações que apontamos faz surgir a névoa que permeia a relação de quem fala e quem escuta: “[...] É por isso que a impressão afetiva de um acontecimento capaz

de tocar a testemunha com a força de um golpe não coincide necessariamente com a importância que lhe atribui o receptor do testemunho.” (RICOEUR, 2007, p. 173). E consideramos aqui como receptores tanto os jovens que encenam a peça de Telmo como os possíveis espectadores do filme.

Há a perspectiva “celebrativa” em *Trago comigo*, percebida por Fernando Seliprandy Fernandes (2013) em *Hércules 56*, mas a celebração acontece em uma esfera individual. O “teor monumental” que esse mesmo autor analisa no documentário também está no filme ficção. Nesse sentido, os testemunhos imprimem legitimidade às imagens e uma dimensão de monumento; ambos os filmes tomam a homenagem ao passado como necessária e urgente. Os filmes são realizados no presente com o objetivo de preencher uma “lacuna de justiça ainda existente na democracia brasileira” (FERNANDES, 2013, p. 68).

Esses filmes tomam o relato, o testemunho como uma expressão histórica de sujeitos que agiram, mas não foram reconhecidos em sua historicidade. O testemunho registrado em imagens evoca a necessidade de documentar, uma vez que os documentos desapareceram ou estão inacessíveis. Ambos os filmes demonstram a urgência de não deixar que o esquecimento tome o lugar da lembrança e da memória, seja ela celebrativa ou não.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- FERNANDES, F. S. O monumental e o íntimo: dimensões da memória da resistência no documentário brasileiro recente. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51. p. 55-72, jan.-jun. 2013.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- RICOEUR. p. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

Hércules 56

Direção: Silvio Da-Rin

Produção: 2006 – Lançamento: 2007

Elenco: José Dirceu, Franklin Martins, Gregório Bezerra, José Ibrahim, Ivens Marchetti, Agonalto Pacheco, Vladimir Palmeira, Onofre Pinto, Daniel Aarão Reis, Maria Augusta Carneiro, Flávio Tavares, Cláudio Torres, Luiz Palma Travassos, Paulo de Tarso Venceslau, Ricardo Vilas, Mário Zanconatto, Ricardo Zaranntini.

Trago Comigo

Direção: Tata Amaral

Produção: 2013 – Lançamento: 2016

Elenco: Carlos Alberto Riccelli, Selma Egrei, Emílio Di Biasi, Felipe Rocha, Georgina Castro, Gustavo Brandão, Júlio Machado, Maria Helena Chira, Paula Pretta, Pedro Lemos

