

A DITADURA MILITAR EM TELA: AS (DES)CONSTRUÇÕES DAS IDENTIDADES – UMA LEITURA DO FILME *QUASE DOIS IRMÃOS*

Gisella Meneguelli de Sousa¹, Natália Rompinelli de Rezende²,
Alexandre Graça Faria³

¹ Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da UFJF.

² Graduada em Letras pela Faculdade de Letras UFJF.

³ Orientador responsável (Departamento de Letras, Faculdade de Letras, UFJF. Juiz de Fora, Minas Gerais. *E-mail*: alexgfaria@ufjf.edu.br. Endereço: Campus Universitário, Faculdade de Letras, Bairro Martelos, Juiz de Fora).

Resumo

Este trabalho é parte do projeto de pesquisa “Representações da identidade cultural no Brasil contemporâneo”, o qual pretende construir, na perspectiva da crítica cultural contemporânea, um levantamento das estratégias de representações da identidade cultural no Brasil no momento em que as tendências globalizadoras começaram a entrar em tensão com as produções locais, período equivalente às três últimas décadas do século XX. Para a nossa análise, valemo-nos do filme *Quase dois irmãos* (2004), da cineasta Lúcia Murat, pois, no conjunto dos filmes analisados nesta pesquisa, é o que melhor consegue, em sua narrativa, representar a tensão entre identidade nacional e identidade cultural através de um projeto político nacional da classe média branca letrada e o surgimento das primeiras organizações criminosas no presídio de Ilha Grande no ano de 1970.

Palavras-chave: identidade nacional, literatura, cinema.

1. INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa “Representações da identidade cultural no Brasil contemporâneo” propõe um mapeamento das concepções de identidade que fragmentam a concepção unitária ou homogênea do nacional e de suas expressões culturais. Parte do projeto analisa a problemática relação entre ficção e história e também como a produção de ficção atual vem narrando os dados históricos nacionais. Tenta-se entender de que maneira as narrativas literária, cinematográfica e histórica se relacionam.

A questão da identidade é problematizada há muito, mas, principalmente na contemporaneidade, vem sendo fortemente discutida diante do processo da globalização, o qual reformula as referências nacionais, que constituíam fortes bases culturais do sujeito. A possibilidade de o sujeito pós-moderno, utilizando a terminologia de Hall (2001, p.12), confrontar-se com uma gama de identidades culturais, desloca-o de um lugar estável levando-o a um constante e rápido processo de mudanças referenciais. Canclini (1995, p. 21) também afirma que “quando se perde a distinção entre o real e o simbólico – como nas sociedades atuais –, quando a pergunta sobre a legitimidade das representações se extravia e tudo é simulacro, não sobra lugar para a confrontação racional de posições”.

O filme Quase dois irmãos (2004), da cineasta Lúcia Murat, inclui-se em uma certa tendência da cinematografia contemporânea (considerando-se o período de pós-retomada do cinema brasileiro) de representar o período ditatorial iniciado em 1964, na qual podem se incluir os filmes Cabra cega (2004), Lamarca (1994), Ação entre amigos (1998), Batismo de sangue (2005), Zuzu Angel (2005), O ano em que meus pais saíram de férias (2006). Entretanto, o que o distingue destes é que nele articulam-se os temas da história recente do país com o da violência urbana contemporânea como tema/problema da identidade brasileira.

O filme, para essa análise da violência como traço da sociedade brasileira, dialoga com a tradição histórica e cultural do país, a qual possui forte

vocação de representar e afirmar a identidade nacional – incluindo-se aí a herança do Cinema Novo no tocante a esta questão.

2. METODOLOGIA

Neste trabalho, procurou-se verificar tensões entre a identidade cultural e a identidade nacional presentes na cinematografia brasileira a partir de 1994 – ano em que se deu a chamada “retomada do cinema brasileiro”.

Para isso, foram realizadas pesquisa e catalogação da produção cinematográfica desse período, procurando-se focalizar a pesquisa em filmes que foram produzidos a partir de tal retomada. Foi apurado nessa catalogação um número de obras muito grande produzidas nos últimos anos na cinematografia brasileira (um total de setenta e quatro filmes), o que provocou um recorte nessa lista, devido à impossibilidade de se realizar uma pesquisa com tantos dados. Desse total, foram escolhidos 31 filmes que foram posteriormente agrupados em três subgrupos temáticos. Para este trabalho interessa-nos o subgrupo cuja temática parte dos filmes *As meninas* (1995) e *Lamarca* (1994), os primeiros do cinema de retomada a discutir o cenário político da ditadura militar.

Dessa lista, escolheu-se *Quase dois irmãos* por poder ser considerado um filme-síntese (dos outros analisados) de questões nacionais e culturais, identitárias, étnicas confrontadas entre grupos distintos (negros pobres e brancos intelectuais da classe média).

3. RESULTADOS E DISCUSSÕES

É importante ressaltar que *Quase dois irmãos* é valorizado na análise como uma narrativa do confronto entre identidades, a nacional e a cultural. Esse embate tem como pilar três estruturas temporais que se interpenetram por toda a narrativa: 1970, período da ditadura militar, e 2004, período do caos da violência urbana, e 1950, quando a história inicia-se, período de harmonia no morro,

promovida pelo samba, recupera, em, certo sentido, uma visão idealizada da sociedade brasileira, programática pela proposta identitária cunhada pelo modernistas, a da identidade formulada a partir da diversidade. O samba é apresentado como elemento indicial da unidade entre os dois mundos – econômico, social e culturalmente contrastados.

A frase simbólica do filme – “Temos todos duas vidas: uma, a que sonhamos; outra, a que vivemos” – irá denunciar as ambiguidades e os dilemas experimentados pelas personagens em relação ao confronto de ideologias e afetos, de identidades construídas na dinâmica da política formal e a das necessidades mais prementes de sobrevivência em grupos, enfim, um conflito marcante na sociedade brasileira que é o que se opera entre a esfera ordem pública e vida privada.

Essa dialética solidificou-se, na representação cinematográfica de Quase dois irmãos, como emblema da década de 1970, época das utopias, quando grande parte de uma geração acreditava na possibilidade de fazer a vida real tornar-se melhor por meio de um ideal comum.

Esta geração, no filme, é representada por Miguel (Caco Ciocler), branco e universitário da classe média, e outros presos políticos encarcerados na prisão de Ilha Grande – lugar que, a priori, naquele contexto histórico, deveria alocar somente presos políticos. Como no Brasil não existiam apenas os confrontos entre estes e o regime militar, Ilha Grande passou a aprisionar também presos comuns, visto que o “milagre econômico”, que serviu de pretexto para a instauração do regime, não se fez presencial na vida da sociedade brasileira, acarretando violência urbana, causada principalmente pela miséria do povo.

Esses mesmos presos políticos que tinham um ideal revolucionário de liberdade e de erradicação da exploração sofrida pelo povo, passaram a conviver com este – que, no filme, é representado por negros e pobres –, dividindo um espaço que eles declaravam lhes pertencer por direito.

Esse contexto de divisão de território existente na rua que se desloca para dentro da prisão põe em xeque aquele discurso revolucionário globalizante, porque, na prática, os presos políticos mantinham a segregação imposta pelo

sistema que eles tanto combatiam. Isso é o que afirma a frase símbolo do filme, pois a realidade é bem diferente do sonho.

Jorginho, negro, favelado e preso comum, encontra com o amigo de infância Miguel (unidos devido ao amor que seus pais sentiam pelo samba, o qual, na década de 1950, fez com que se conhecessem) e acaba vivendo em Ilha Grande uma vida que não é a sua ao lado do companheiro politizado. Porém, com a passagem do tempo e com a chegada de um maior contingente de presos comuns, a vida real de Jorginho reaparece. Esses presos não aceitam as normas já instituídas no cárcere pelos presos políticos e um choque de valores marcará a desunião (já existente fora de Ilha Grande) entre os dois grupos.

Jorginho agora tem que se posicionar diante desse quadro: permanecer ao lado de Miguel e de seus companheiros em uma luta que parece distante da sua realidade ou se juntar aos seus iguais em uma luta na qual ele sempre foi combatente. As suas raízes e valores falam mais forte e ele se une àqueles com os quais compartilha o mesmo universo cultural.

Os contrastes, então, fazem-se sentir durante toda a trama, seja entre classes sociais, entre raças, entre gerações. Assim, o presídio de Ilha Grande, que deveria abrigar apenas presos políticos, é tomado por outras personagens que, se antes eram minoria, agora são a maioria dos presos, representantes de uma classe excluída das políticas sociais do Estado.

Trinta e quatro anos depois, em 2004, esta classe já é bem definida na sociedade brasileira e vive diante dos mesmos problemas daquela de 1970. O local de confronto que antes era a prisão, agora é a favela – território do funk, do tráfico de drogas e da violência. Se antes a prisão fora invadida por presos que não lhe “pertenciam”, agora a favela é invadida por jovens de classe média entediados que buscam em outra cultura fugir do vazio que encontram na sua.

Além de serem mostradas as diferenças de classe, as diferenças entre raças também fazem-se presentes como tônica de mais um elemento contrastante das classes sociais no Brasil e das suas respectivas manifestações culturais. Enquanto o branco é representante de uma classe média intelectualizada, a representação do negro é marcada pela pobreza, pela vida na favela – comuns às

três épocas representadas. No entanto, culturalmente, o samba (nas décadas de 1950 e de 1970) é um elemento de aproximação entre os mundos distintos de brancos e negros, levando àqueles a se interessarem por estes. Já em 2004, é o funk o elemento coesivo entre os jovens do “asfalto” e os jovens do “morro”, novamente fazendo que aqueles se guiem em direção a estes. Porém, se ainda permaneceu uma aproximação entre as classes, provocada pela identificação do branco com as manifestações culturais dos negros, há um ponto que as distancia: o tráfico de drogas. Apesar de ser sabido que o tráfico de certo modo é alimentado pela classe média, este fato não é focalizado enfaticamente no filme, deixando margem à construção simbólica de que a criminalidade está associada a negros e a favelas.

Logo, esse problema, caro a outros processos de representação das minorias, segue cristalizado também em Quase dois irmãos, que as mostra de forma preconceituosa, com a associação do funk ao tráfico de drogas, como se a apropriação desses produtos fosse majoritariamente por negros e se limitasse exclusivamente às áreas de favelas.

Jorginho já havia previsto para Miguel, em 1970, que “as coisas estão mudando”, que não há mais saída. A mudança urbana e social já é real em 2004: não há mais saída para as pessoas, imersas que estão em um quadro caótico de violência que parecia ter alcançado seu ápice na ditadura militar, mas que, assustadoramente, conseguiu superar-se nos trinta e quatro anos subseqüentes.

4. CONCLUSÕES

Vê-se que a falta de cumplicidade entre sujeitos, em Quase dois irmãos, problematiza a seguinte questão: o sentimento que não os une é a ausência de pertencimento a um mesmo núcleo cultural (a qual as faz serem combatentes em lutas distintas – uma, política; outra, pela sobrevivência), que, por conseguinte, os distancia por parecerem não pertencer à mesma nação.

O “quase”, advérbio problemático do título indica o fracasso da nossa incapacidade, durante toda a história do país, de lidar com a diferença – no filme, o fracasso da convivência entre as classes sociais, as raças e as culturas. Lúcia Murat parece buscar no passado uma resposta para o caos do presente, para o mundo real sem saída, que Jorginho já vislumbrara no confronto do presídio de Ilha Grande. E, principalmente, a diretora promove a renovação da narrativa de memória, promovendo, com a visitação do passado, a possibilidade de pensarmos sobre os problemas e as crises atuais.

Parece que a intenção das narrativas cinematográficas pesquisadas é tentar no presente responder às perguntas que no passado ficaram sem solução ou cujas soluções não foram convincentemente contadas, tendo obviamente o passado histórico como base determinante para a realização da obra de ficção.

Brinkmann (apud OLINTO, 1996, p.135) explica que a História restabelece ou reconstrói uma época com o objetivo de produzir uma “imagem viva” que possa dar um panorama substitutivo dos fatos passados em conformidade com a sua ocorrência. Apesar de a ficção tentar compreender os fatos históricos, ela não tem compromisso – como a ciência tem – com a reconstituição fidedigna dos fatos passados, e sim com uma representação verossímil deles.

Entretanto, ainda assim, é discutível essa reconstrução objetiva que caberia à História recompor. Lévi-Strauss (apud OLINTO, 1996, p.139) afirma que não se pode omitir “a visão [realista] da história a nós sugerida” porque talvez não seja correspondente a nenhuma realidade, já que os acontecimentos trazidos à luz pelos historiadores passam pela sua compreensão subjetiva do mundo.

E parece ser justamente esse o propósito da cinematografia brasileira alinhada com o discurso histórico: tentar construir novas possibilidades de leitura dos acontecimentos passados que nos chegaram por uma visão subjetiva do historiador, ou a partir de relatos a que este teve acesso, encontrados em documentos escritos por um produtor textual que conta eventos vistos, vivenciados e interpretados apenas por ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. Memória e esquecimento. In: ROUANET, Maria Helena (org.) **Nacionalidade em questão** – Cadernos da Pós/Letras. Rio de Janeiro: UERJ, n.19, p. 33-52, 1997.
- BHABHA, Homi. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (org.) **Nacionalidade em questão** – Cadernos da Pós/Letras. Rio de Janeiro: UERJ, n. 19, p. 19-32, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. 4.ed. São Paulo: EDUSP, p. 385, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, p. 487, 1969.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 219, 1994.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6.ed. Rio de Janeiro: DP&A, p. 102, 2001.
- OLINTO, Heidrun (org.). **Histórias de literatura. Novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, p. 197, 1996.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, p. 135, 2001.
- CINEMAIS** - Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Rio de Janeiro, nº 9, p. 7-40, jan.-fev. de 1998.
- QUASE DOIS IRMÃOS**. Direção de Lúcia Murat; roteiro de Lúcia Murat e Paulo Lins. Brasil: Taiga Filmes, Videofilmes e TS Productions, 2004. DVD (102 min.), son., color. Port.

Responsabilidade de autoria:

As informações contidas neste artigo são de inteira responsabilidade de seus autores. As opiniões nele emitidas não representam, necessariamente, pontos de vista da Instituição e/ou do Conselho Editorial.