UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E
OUTRAS LEGITIMIDADES

GRAZIELI CHIROSSE BATISTA

A irmandade fraturada

A relação entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares no filme

***Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005)**

Versão original

São Paulo

2017

GRAZIELI CHIROSSE BATISTA

A irmandade fraturada

A relação entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares no filme *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte do requisito para obtenção do título de Mestre em Ciência.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Cardoso

São Paulo

2017

CHIRO SSE, G. B. Irmandade fraturada: A relação entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares no filme *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005).

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

É chegado, enfim, o fim dessa pesquisa. Foram muitos desafios, alegrias e sofrimentos envolvidos para chegar nessa forma e conteúdo que se pode ler hoje. E muitas pessoas a agradecer. Pensei em fazer em ordem cronológica, retroativa ou de importância. Esta última é impossível, não há como estabelecer graus de importância entre aqueles que auxiliaram direta e indiretamente na pesquisa ou forneceram suporte e escapes emocionais para uma prática tão solitária.

Apesar dessa impossibilidade, em primeiro lugar, sempre meus pais. Deolinda e Celio, agradeço por me inspirarem, me darem todo suporte necessário e estarem sempre ao meu lado. Junto ao Rafael, formamos a família cuja sólida base dá suporte a enfrentar todos os desafios e colhermos juntos todos os frutos de nossas conquistas.

Aos companheiros e companheiras do Cursinho Popular Laudelina de Campos, que me ensinam todos os dias como se faz história e me ajudam a ser uma educadora, historiadora e militante melhor. É na prática cotidiana entre luta política e educação crítica o sentido de toda produção teórica.

Aos amigos e amigas que acompanharam todo o processo de descobertas, escritas, angústias e comemorações: Bárbara, Letícia, Raissa, Vinicius e Mario. Em especial, agradeço à Mariana que compartilha comigo a paixão pelo cinema e o interesse em pesquisar a ditadura militar, e sempre foi generosa em dividir seus conhecimentos, pesquisas e opiniões sinceras.

O resultado final dessa pesquisa não teria se consolidado nesta dissertação sem as reflexões compartilhadas no grupo de pesquisa "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação", coordenado por Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. A este também agradeço o acolhimento no grupo de orientação "Memória e Ditadura Militar", e a seus orientandos, cujos debates também contribuíram para o meu amadurecimento acadêmico. Ao Marcos, ainda agradeço à participação na minha banca de qualificação, sempre preciso nas suas ponderações e reflexões. Agradeço também à Sandra pelos apontamentos pertinentes na banca de qualificação.

Ao Mauricio, meu orientador, pela liberdade na pesquisa e pelas orientações precisas.

RESUMO

CHIRO SSE, G. B. **Irmandade fraturada: A relação entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares no filme *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005).**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Esta dissertação visa analisar a representação do relacionamento entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares na obra cinematográfica *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005). O filme representa, a partir de uma narrativa dramática, aspectos fundamentais das relações entre a classe média e as camadas populares. Através de três espaços temporais, década de 1950, 1970 e anos 2000, o contato entre a classe média e o morro carioca, são representadas as perspectivas dos intelectuais de esquerda referente a aproximação com o povo entre décadas de 1950 e 1970. O golpe militar de 1964 interromperia o momento de construção de projeto cultural de revolução social engendrado pelos intelectuais de esquerda, acirrando as tensões existentes entre os dois ethos sociais. Esta pesquisa busca compreender como essa construção ficcional, enquanto criação artística da diretora Lucia Murat, sedimenta na forma cinematográfica determinada compreensão do mundo, conectada à memória da ditadura militar de setores da esquerda brasileira. Configura-se uma fonte documental importante pela experiência histórica que está condensada em sua narrativa, assim como em sua estrutura estética que ratifica os movimentos históricos de permanência e cisão expostos no filme e possibilita reflexões sobre relações e problemas sociais e raciais no Brasil.

Palavras chaves: cinema brasileiro, ditadura militar, memória, esquerda, camadas populares

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the representation of the relationship between the left intellectuals and the popular strata in the cinematographic "*Almost brothers*" (Lúcia Murat, 2005). The film represents, from a dramatic narrative, fundamental aspects of the relationships between the middle class and the popular strata. Through three timelines, the 1950, 1970 and 2000 years, the contact between the middle class and the carioca Hill, are represented the perspectives of left-wing intellectuals for rapprochement with the people between 1950 and 1970 decades. The military coup of 1964 would interrupt the moment of construction of cultural project of social revolution engendered by leftist intellectuals, intensify existing tensions between the two social ethos. This research seeks to understand how this fictional construct, while artistic creation of director Lucia Murat, forms a sediment in cinematic form determined understanding of the world, connected to the memory of the military dictatorship of sectors of the brazilian left. Configures a document source important for historical experience that is condensed into your narrative, as well as in your aesthetic structure that ratifies the historical movements of permanence and spin-off exposed in the film and provides reflections on relationships and problems racial and social in Brazil.

Key words: Brazilian cinema, military dictatorship, memory, left, popular layers

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FIGURA 1- RODA DE SAMBA EM SANTA MARTA. OBSERVAMOS OS MÚSICOS BRANCOS QUE ACOMPANHAM SEU JORGE NA EXECUÇÃO DA CANÇÃO.....	28
FIGURA 2 DUDA E SUA GANGUE PREPARAM O ATAQUE À DELEY	41
FIGURA 3 JORGINHO À ESPREITA PARA ATACAR PINGÃO	41
FIGURA 4 GRUPO DE DUDA INICIOU O ATAQUE ATIRANDO NO ADOLESCENTE, QUE TRABALHAVA PARA DELEY	42
FIGURA 5 ASSASSINATO DE PINGÃO	42
FIGURA 6 INTEGRANTES DO GRUPO DE DELEY ASSASSINADOS PELO GRUPO DE DUDA.....	43
FIGURA 7 GRUPO CONTRÁRIO A JORGINHO ASSASSINADOS	43
FIGURA 8 QUARTO DE MIGUEL.....	52
FIGURA 9 MESTRE-SALA E PORTA BANDEIRA	53
FIGURA 10 JULIANA E DELEY NO BAILE FUNK.....	84
FIGURA 11 DELEY E SEUS COMPANHEIROS NO BAILE FUNK	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A ditadura militar e o presente	11
2. Cinema e ditadura militar	15
3. Estrutura da dissertação	23
CAPITULO 1: “ <i>Não quero a morte como solução</i> ” - A espiral da violência	25
1.1. Estrutura da narrativa.....	26
1.2. Gênero narrativo	33
1.3. Mesmos lugares, tudo diferente: Espiralização da violência	38
CAPITULO 2 “ <i>A esquerda que não sabe nada de trabalhador</i> ” - Representação da Ditadura Militar	45
2.1 O presídio da Ilha Grande e os presos políticos	45
2.2 O Olhar de Miguel.....	51
2.3 Memória da Ditadura Militar.....	61
CAPÍTULO 3 - Rico pra lá, pobre pra cá. Branco pra lá, preto pra cá	72
3.1. Contraponto de Jorginho.....	72
3.2 O sorriso por consolação: favela de Santa Marta e o morro nos anos 1950.....	74
3.3 Para de formar caô: Morro dos Macacos e a favela dos anos 2000.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
FONTES	106
FONTES FÍLMICAS	106
FONTES ESCRITAS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

A produção cinematográfica *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) possui o enredo centrado na história dos encontros dos personagens Miguel e Jorge, no Rio de Janeiro, em três momentos: 1957, 1970 e 2004. Os períodos são dispostos de forma temporal não-linear, mesclando-se sequências de cenas de períodos distintos, a partir de dois recursos utilizados: voz *over* e *flashback*. Para o estabelecimento das conexões entre os eventos narrados destacamos a função do narrador na obra: Miguel configura-se como narrador-personagem, desta maneira o transcorrer da história é realizado através de sua visão e comentários em voz *over*.

Através das memórias deste personagem, nós temos as lembranças do seu encarceramento no presídio da Ilha Grande na década 1970, na condição de preso político, e o encontro com o amigo de infância, Jorginho, também preso pela lei de segurança, mas sem motivação política. Durante este período, os problemas de convivência entre os presos oriundos de diferentes classes sociais geraram conflitos resultando na separação física e simbólica do presídio. Essa amizade teve origem na infância, durante as rodas de samba no morro de Santa Marta em 1957, no qual frequentavam com seus pais.

O presente diegético, ano de 2004, foi marcado pelos conflitos entre Miguel e Jorginho, como consequência dos desentendimentos do passado. A discussão dos ex-amigos ocorreu no presídio de Bangu e foram mote para os *flashbacks* de Miguel. Este buscava implementar políticas culturais no morro comandado por Jorginho para ser uma alternativa à criminalidade. Por sua vez, o chefe do tráfico acusava o ex-companheiro de presídio de fazer essa ação por motivos pessoais: promover um ambiente mais seguro para sua filha. Juliana frequentava os bailes *funk* do morro e tinha um relacionamento afetivo com Deley, funcionário de Jorginho. Todavia, seus planos de proteção fracassaram, Juliana sofreu um estupro coletivo, vítima do grupo rival do namorado, e Jorginho, seu último vínculo com as camadas populares, foi assassinado na prisão.

Na obra, o período do regime militar (1964-1985) adquiriu importância fundamental para o acirramento dos conflitos entre as classes sociais, resultando na impossibilidade de convivência entre as classes no presente. O filme representa, a partir da narrativa dramática, aspectos fundamentais das relações entre a classe média e as

camadas populares, relacionada às transformações da sociedade brasileira após o período em que o governo foi conduzido de forma autoritária pelos militares.

O intuito desta pesquisa, ao analisar o filme *Quase dois irmãos*, é investigar a reflexão histórica sobre as relações sociais conduzidas pelo filme sobre o convívio da militância de esquerda e as classes populares nas décadas de 1950, 1970 e anos 2000. Na obra observamos a elaboração de uma associação direta entre o período do regime militar brasileiro e as relações sociais do presente diegético. Esta pesquisa busca compreender como essa construção ficcional, enquanto criação artística da diretora Lucia Murat, sedimenta na forma cinematográfica determinada compreensão do mundo, resultado dos processos sociais no qual está inserida. Configura-se uma fonte documental importante pela experiência histórica condensada em sua narrativa, assim como em suas opções estéticas que ratificam os movimentos históricos de permanência e cisão expostos no filme.

Partimos da metodologia desenvolvida por Antonio Candido na análise do romance *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antonio de Almeida, 1853). Em "Dialética da Malandragem", o autor consolidou um método para compreender a "função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra", e em contrapartida, como podemos analisar a sociedade do qual a obra é fruto a partir da sua forma.¹

A utilização desta metodologia na análise de obras cinematográficas foi realizada por outros pesquisadores como Monica Kornis (1992), Mauricio Cardoso (2002) e Ismail Xavier (1983), sendo este o percussor da adaptação do método para forma narrativa do cinema, que possui diversas peculiaridades característico a produção audiovisual. A exposição da metodologia a ser utilizada nesta pesquisa será retomada adiante nesta introdução, aprofundando os aspectos teóricos e metodológicos inerentes à prática de análise do documento histórico. Por hora, vale ressaltar a escolha da obra fílmica ficcional enquanto documento que possibilita analisar a partir da visão de sua diretora e roteirista, a perspectivas de setores da sociedade. Este é, portanto, um dos eixos a serem desenvolvidos nesta pesquisa.

¹CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 32-33

1. A ditadura militar e o presente

Após o golpe realizado por uma coalisão entre militares e civis no final de março de 1964 para derrubada do presidente João Goulart, instaurou-se no Brasil uma ditadura governada por militares com apoio de setores civis, que durou até 1985. Neste período de vinte e um anos, o Brasil passou por diversos acontecimentos de ordem política, econômica e social que influenciam a sociedade brasileira até hoje. O rápido crescimento da economia foi acompanhado do crescimento da desigualdade e violência social, que foram alimentadas em boa parte pela violência de Estado. Apesar da vigilância e repressão, os movimentos sociais não desapareceram e tiveram papéis importantes na resistência ao regime. São temas de pesquisa e estudo importantes para compreensão deste período: o golpe, a agitação cultural, as passeatas estudantis de 1968, o milagre econômico, a guerrilha de esquerda, a repressão e a tortura, a abertura política.²

O livro *O que resta da ditadura* organizado pelos filósofos Edson Teles e Vladimir Safatle reuniu quinze artigos que refletiram as consequências e continuidades do regime militar no Brasil. Paulo Arantes no artigo “1964, o ano que não terminou” retomou a indagação do título do livro e a resposta de Tales Ab’Sáber: “o que resta da ditadura? Tudo, menos a ditadura”. A pergunta que paira é qual o legado que o governo militar deixou para a democracia?³

A década de 1990 foi marcada pelo fortalecimento do neoliberalismo no Brasil, crise social e enfraquecimento dos movimentos sociais que haviam se fortalecido na década de 1980. Por um lado, a concentração de renda propiciou o surgimento de condomínios fechados e o isolamento das classes médias e altas do lugar público. A

²NAPOLITANO, Marcos. *1964, História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014. p. 8. A produção historiográfica sobre o assunto é crescente e conforme veremos ao longo desta pesquisa, também se insere nas disputas da memória sobre o Regime Militar. Para esta pesquisa utilizamos as pesquisas de Marcos Napolitano(2014;2015), Daniel Aarão Reis (1989;2014), Carlos Fico (2004), e a coletânea REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo, MOTTA, Rodrigo Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004. É oportuno também delimitar que, a partir da bibliografia estudada, fizemos a escolha de utilizar os termos "golpe civil-militar", reconhecendo o apoio de parcela da população civil, como grande empresariado ao golpe de 31 de março, "regime militar" para delimitar o período de 1964 à 1985 cujos poder político federal foi exercido exclusivamente por membros das Forças Armadas, "ditadura militar" por reconhecer que o governo militar teve como base a restrição dos direitos democráticos dos cidadãos, controle dos meios de comunicação, e o uso da violência na repressão à oposição, ao encontro das análises de Marcos Napolitano (*op.cit* pp. 10-11).

³ARANTES, Paulo. 1964, "O ano que não terminou". In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010. P. 205-236.

recusa da utilização de serviços públicos como educação, saúde, entretenimento e segurança os conduziu para contratação privada desses serviços. Por outro, acentuou-se o crescimento das favelas e a marginalização da população pobre, em São Paulo nas áreas periféricas do perímetro urbano, no Rio de Janeiro nos morros. Como consequência dos processos de crescimento desordenado das metrópoles, agravamento da concentração de renda e articulação do crime organizado, a periferia passou a ser retratada pelas mídias como espaço ligado ao tráfico de drogas, degradação das condições de vida e violência policial.⁴

De acordo com o levantamento realizado pela ONG Fórum de Segurança, entre 2008 e 2013, a polícia brasileira executou 11.197 pessoas.⁵ Em dezembro de 2012 um documento da polícia militar da cidade de Campinas instruíu os agentes a focarem as abordagens a indivíduos pretos e pardos.⁶ O sistema carcerário brasileiro, o quarto maior do mundo, possui uma população de 61,7% de pessoas pretas e pardas, de acordo com o levantamento citado. Por fim, 68% dos homicídios no Brasil são de pessoas pretas e pardas. A violência contra população negra e pobre tem início na falta de infraestrutura estatal nas periferias e na educação básica deficitária, dificuldade de acesso ao ensino superior de qualidade, e tem continuidade nas esferas criminais com a polícia, poder judiciário e o sistema prisional. Esses são alguns dos entraves do acesso dessa população a melhores condições de vida. Conforme Eliane Silva Costa:

O racismo, por assim dizer, estrutura o Estado brasileiro. Ele é um dos principais organizadores das desigualdades materiais e simbólicas vivida pelo povo brasileiro. Ele estrutura as condições e possibilidades de trabalho, de estudo, de vínculo (incluindo o casamento e os vínculos amistosos), de liberdade, de lugar (ou não lugar) onde morar, a forma de morrer, etc. Afeta a possibilidade de os negros garantirem o presente, planejarem o futuro, realizarem sonhos, satisfazerem necessidades⁷

⁴ FREDERICO, Celso. “De periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-moderno”. In: *Estudos Avançados*, v.27 n° 79, 2013. p. 240-241.

⁵ MARTIN, Maria. “Brasil tem seis assassinatos por hora, a maioria de homens negros”. *El País – Brasil*. nov 2014. Acesso: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/11/11/politica/1415732921_778564.html Visto em: 01/10/2015

⁶ Ver reportagens sobre o caso: PELLEGRINI, Marcelo. “Orientação racista da PM-SP provoca indignação de grupos de Direitos Humanos.” *Carta Capital*. Jan/2013 Acesso: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/orientacao-racista-na-pm-sp-provoca-indignacao-de-grupo-de-direitos-humanos> Visto em: 01/10/2015

⁷ COSTA, Eliane Silva. *Racismo, política pública e modos de subjetivação em um quilombo do Vale do Ribeira*. Tese de doutorado. Instituto de Psicologia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012 p. 16

A origem escravocrata da sociedade brasileira e a estruturação do Estado brasileiro a partir da exclusão da população negra organiza as suas desigualdades simbólicas e materiais que perduram após 128 anos do fim da escravidão. As condições de estudo, liberdade, onde morar e como morrer estão atreladas a origem ético-racial. No ensino superior a inserção dos negros, apesar de crescente após a adoção de cotas raciais e sociais por universidades federais e programas governamentais de fomento como PROUNI⁸, ainda não abrange a maior parte dos jovens negros.

O I Censo Étnico Racial da USP⁹ demonstrou em 2001 apenas 7,0% dos ingressantes na universidade se declararam pardos e 1,2% pretos. Quatorze anos depois, das 11.057 vagas, o ingresso de pretos, pardos e indígenas vindos de escola pública obteve o número de 1.232 pessoas.¹⁰ Em outubro de 2015 foi encontrada na Universidade Presbiteriana Mackenzie, instituição de ensino superior particular de São Paulo que recebe alunos através do PROUNI, a pichação “Lugar de negro não é no Mackenzie é no presídio”¹¹. Os dados de segurança pública, o preconceito sofrido por jovens que se inserem na universidade através de cotas e o baixo índice no ensino superior público são suficientes para demonstrar como a estrutura social brasileira tolhe as oportunidades e insere a população negra e periférica em um ciclo de violência e exclusão social.

De acordo com Maurício Maia, a violação dos direitos humanos na esfera policial foi anterior ao golpe de 1964, mas:

O cerceamento das franquias democráticas depois do golpe de 1964 permitiu que algumas dessas práticas ficassem profundamente enraizadas no cotidiano brasileiro e ganhassem impulso autônomo em esferas cada vez mais amplas dos setores ligados à segurança pública e à administração de justiça (...)

A reconquista das franquias democráticas garantiu a segurança física das parcelas vinculadas aos atores que têm expressão no jogo político. Foi incapaz, no entanto, de universalizar esse direito para incontáveis cidadãos

⁸“O Programa Universidade para Todos – Prouni tem como finalidade a concessão de bolsas de estudos integrais e parciais em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, em instituições de ensino superior privada. Criada pelo Governo Federal em 2004 e institucionalizado pela Lei nº11.096, em 13 de janeiro de 2005 oferece, em contrapartida, isenção de tributos àquelas instituições que aderem ao programa.” Acesso: <http://prouniportal.mec.gov.br/o-programa> visto em 01/10/2015

⁹ I Censo étnico racial da USP, realizado pelo departamento de Sociologia da FFLCH, São Paulo. Jul/2002. Acesso: http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/relatorio_substantivo.pdf visto em 01/10/2015

¹⁰ Dados da instituição em: “USP tem recorde de ingressantes de escola pública em 2015”. Acesso: <http://www.usp.br/imprensa/?p=48641> visto em 01/10/2015

¹¹BARBOSE, Anne. “Pichação racista é encontrada no banheiro do Mackenzie em SP” G1 out/2015 Acesso: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/10/pichacao-racista-e-encontrada-em-banheiro-do-mackenzie-em-sp.html> visto em 01/10/2015

que não haviam conquistado importância política e que passaram a ser vítimas cada vez mais frequentes de violações de seus direitos inalienáveis por agentes públicos, sob a aquiescência tácita da imprensa. As intoleráveis ações do Esquadrão da Morte foram objetos de matérias importantes da imprensa brasileira, mas, frequentemente, o assunto logo caía no esquecimento sem que a sociedade acompanhasse os desdobramentos dos raros processos judiciais iniciados contra membros do grupo de extermínio.¹²

Maia destaca o aprofundamento das violações dos direitos humanos na esfera policial na ditadura militar que atingia os opositores ao regime, além das camadas populares. Com a redemocratização, as permanências dessas violações passaram a atingir quase que exclusivamente as populações periféricas. Para Paulo Arantes:

Não surpreende então que, à vista do destino das instituições coercitivas descritas há pouco e do histórico de violações que vêm acumulando no período de normalização pós-ditatorial, alguns observadores da cena latino-americana falem abertamente na vigência de um não Estado de direito numa região justamente reconstitucionalizada, notando que a anomalia ainda é mais acintosa por ser esse regime sob o qual se vira – é bem esse termo – a massa majoritária dos chamados *underprivileged*.¹³

A massa dos “*underprivileged*” são as pessoas que não tem acesso ao Estado de direito instituído no processo de redemocratização. O processo de modernização capitalista engendrado no governo militar acompanhado pelo neoliberalismo da redemocratização agravou as desigualdades sociais. Em conclusão, o aparelho repressivo do regime, o desenvolvimento das técnicas de tortura e desaparecimento de presos também tiveram continuidade após o fim da ditadura para uma parcela da população. A pesquisa da cientista política Kathryn Sikkink, da Universidade de Minnesota, estabelece relação direta entre a impunidade dos crimes de regimes autoritários com o incentivo à cultura de violência nos anos pós ditatoriais. Segundo o estudo, “os países que julgaram e puniram os criminosos dos regimes autoritários sofrem menos abusos de direitos humanos em suas democracias.”¹⁴

O processo de transição para a democracia no Brasil foi marcado pela tutela dos militares decorrendo a não punição dos crimes e violações aos direitos humanos realizados pelo aparelho repressivo militar. A partir de 1995 foi instituída uma política de reparação monetária às vítimas e familiares, todavia, sem uma política de justiça, ou

¹² MAIA, Maurício. “A arte de manter em segredo atos praticados por agentes públicos”. In: SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (org). *Desarquivando a Ditadura – memória e justiça no Brasil*. Vol. I São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009. P. 307-308

¹³ ARANTES, Paulo. *Op cit.* p. 214

¹⁴ SIKKINK, Kathryn *apud* TELES, Edson. “Entre a justiça e a violência: Estado de exceção nas democracias do Brasil e da África do Sul. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *Op. Cit.* p. 315.

seja, sem a punição aos torturadores ou revelação dos mortos e desaparecidos pelo regime. No governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), grupos atingidos pela repressão conquistaram importantes espaços institucionais de afirmação de política de memórias. Apenas em 2012 foi instituída a Comissão Nacional da Verdade com a missão de esclarecer as cadeias de responsabilidades nas violações dos direitos humanos sem, no entanto, resultar em consequências punitivas.¹⁵

O campo artístico foi um importante espaço de construção da memória social e esteve em diálogo com outros atores individuais e coletivos dessas memórias. Por sua vez, a memória social exerce um papel importante pós regimes autoritários, assim como a memória historiográfica, a despeito de suas diferenças metodológicas e de formas de representação do passado. Segundo Marcos Napolitano, nas disputas pela memória e seus usos políticos do período da ditadura militar destacaram-se seis atores: instituições político-ideológicas e associações de classe, instituições voltadas à produção de memória, mídia jornalística impressa, eletrônica e virtual, campo artístico, universidades e espaços de produção acadêmica e movimentos sociais e culturais. Ainda sobre a memória social, o historiador utiliza o conceito cunhado por Maurice Halbwachs (1990), no qual assumiu em meados do século XX, para além do sentido da memória nacional do século XIX, a inclusão do direito à memória e contra-memória de vítimas e oprimidos pela "memória nacional".¹⁶

2. Cinema e ditadura militar

As reflexões dos diversos setores sociais sobre os eventos repressivos em governos autoritários são importantes para construção de uma visão crítica da sociedade sobre seus traumas e feridas sociais. Os campos da pesquisa acadêmica, produção cultural e memória social são essenciais para a produção de conhecimento sobre a ditadura militar. Todavia, é necessária atenção à forma com a qual as narrativas sobre o período são construídas, pois elas estão diretamente ligadas às construções da memória sobre o regime.

¹⁵ Exemplos dessas tentativas de políticas de memória foram o projeto de Memórias Reveladas do Governo Federal e o Memorial da Resistência do Governo do Estado de São Paulo.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. "Recordar é viver: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro". In: Antítese. V.8, n. 15 nov. 2015, pp. 10.

O período do governo militar brasileiro foi retratado no cinema de forma mais explícita a partir de 1979 com a promulgação da Lei de Anistia. Ao todo foram realizados vinte e cinco filmes ficcionais no qual a ditadura esteve de forma clara entre os anos 1979 e 2015¹⁷. Nas narrativas que abrangem temas referentes à experiência da sociedade civil durante o período militar observamos três personagens recorrentes: militares, militantes e a sociedade brasileira (apática ou resistente). As histórias giram entorno dos temas como: infância e juventude, guerrilha, movimento grevista, violência de Estado, pós-trauma e convivência nos presídios. Baseadas em relatos sobre o período ou experiências autobiográficas, essas narrativas fazem parte da construção da memória que estabelece os pontos de vista das vítimas do regime.

A produção de documentários sobre a violência do governo autoritário também é um espaço de construção e disputa da memória daqueles que foram vítimas diretas e indiretas das atrocidades feitas pelos agentes da repressão. O documentário assume, frente às produções audiovisuais, o estigma de apresentar a verdade sobre os fatos pela utilização de documentação escrita, especialistas na área ou participantes dos acontecimentos e imagens não encenadas (ou em mistura com encenação). Todavia, o documentário, assim como a obra ficcional, é uma construção a partir de um ponto de vista do seu realizador que seleciona o que conteúdo e a sua forma - como posição do enquadramento, montagem, trilha musical - que influenciam o sentido da imagem.¹⁸

Uma centena de documentários sobre o período foram realizados desde o golpe até o ano presente, abordando assuntos desde os festivais musicais às violações dos direitos humanos perpetradas por agentes do estado e, mais recentemente, a trajetória dos filhos dos militantes cujas vidas foram afetadas pela violência sofrida pelos seus pais.

¹⁷*Eles não usam Black Tie* (Leon Hirszman, 1981), *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1983), *Nunca fomos tão felizes* (Murillo Sales, 1984), *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986), *Anos Rebeldes* (Denis Carvalho, 1992), *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1995), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), *Araguaya – A conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004), *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005), *Cabra-Cega* (Toni Venturi, 2005), *O ano em que meus pais saíram de férias* (CaoHamburgue, 2006), *Sonhos e Desejos* (Marcelo Santiago, 2006), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *1972* (José Emílio Rondeau, 2006), *Batismo de Sangue* (Hélcion Ratton, 2007), *Hoje* (Tata Amaral, 2011), *Cara ou Coroa* (Ugo Giorgetti, 2012), *A memória que me contam* (Lúcia Murat, 2012), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *O outro lado do paraíso* (André Ristum, 2014). Fonte: <http://www.cinemateca.gov.br> Acesso em: 12/01/2017

¹⁸ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p. 35-36.

Essa produção tornou-se um campo de debate da memória importante sobre a ditadura militar.¹⁹

A partir dos anos 2000, houve um crescimento nas pesquisas acadêmicas que tematizam as relações entre cinema brasileiro e o regime militar. Entre teses e dissertações, nos anos de 1990 houve apenas quatro pesquisas sobre o tema, já entre os anos de 2000 e 2014 foram concluídas trinta e oito pesquisas sobre a representação da ditadura militar no cinema. Dessas pesquisas, nove focalizaram os filmes realizados após o período autoritário, com intuito de compreender como a representação do período e dos agentes políticos ocorreram nas telas.²⁰

Helena Stigger destaca as afirmações de Márcio Seligmann-Silva sobre a potência que o cinema tem de denunciar as catástrofes do século XX: “a arte pós-Auschwitz tendeu a exacerbar esse movimento de explicação do real traumático que passava por uma denúncia técnica – denúncia essa que Benjamin reconheceu na sua época na própria arte cinematográfica”²¹. Todavia, o autor enfatiza que a organização do trauma em histórias se opõe à sua característica primordial, da impossibilidade de narração. Conclui que ao trazer às telas narrativas ficcionais sobre as ditaduras latino-americanas ou o Holocausto, o que se produz são filmes com pretensões políticas.²² Alcides Freire Ramos retomou Pierre Sorlin ao afirmar que o “filme histórico é aquele que, olhando para o ‘passado’, procura interferir nas lutas políticas do ‘presente’”²³.

As produções acadêmicas, culturais e memórias sociais estão ligadas a uma disputa pela memória do regime e em que atuação da resistência armada é um polo de tensão. As batalhas pela memória em momentos de pós-guerra e regimes autoritários são importantes na configuração das ideologias vigentes, são um ponto de tensão social nas sociedades pós-traumáticas.²⁴

¹⁹ Levantamento realizado pelo grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação* com financiamento CNPq “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar” coordenado por Eduardo Moretin. Destaca-se que o levantamento não tem pretensão de ser definitivo e ainda precisa ser completado. <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/por-data1.html> acesso em: 27/08/2017

²⁰ Idem. <http://historiaeaudiovisual.weebly.com/cinema-e-regime-militar-brasileiro.html> Acesso em: 27/08/2017

²¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Apud* . STIGGER, Helena. *As representações da ditadura militar nos filmes brasileiros longa-metragem de ficção de 1964 a 2010*. Tese de doutorado, Comunicação Social, 2011. P. 32

²² Idem, p. 34

²³ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

²⁴ Um exemplo disso foram os debates suscitados pelo filme *O que é isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, a obra retrata o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick por um grupo de guerrilheiros. A representação que “vilaniza a guerrilha,

Em *Quase dois irmãos*, o ponto de vista da obra foi construída através dos presos políticos, a partir da narração *over* de Miguel, entretanto há uma perspectiva de revisão crítica da atuação na resistência. A obra se insere, portanto, na produção do campo artístico que constrói a memória da ditadura militar pela perspectiva de setores da esquerda. A partir da metodologia utilizada, a análise da obra possui autonomia com relação à intencionalidade do autor. Todavia, é importante destacar a influência da autoria quando se aborda a construção da memória. A diretora e roteirista Lucia Murat aderiu à guerrilha urbana e foi presa política na década de 1970, suas experiências na militância influenciam diretamente sua produção cinematográfica, cuja temática do regime militar e as violências sofridas pela militância são constantes.²⁵

Compartilhando a escrita do roteiro com Murat, o antropólogo Paulo Lins foi morador da favela Cidade de Deus e a partir da pesquisa antropológica e sua experiência, escreveu o livro *Cidade de Deus* (1997) cuja história abarcou a transformação da favela carioca e instituição do tráfico de drogas no pós ditadura militar.

O debate sobre a memória dos guerrilheiros e presos políticos, atrelado à revisão historiográfica acerca do regime elucidada, até hoje, novas questões sobre a inserção do militante de esquerda na sociedade brasileira. A obra, portanto, está relacionada à produção de um cinema político e, através da representação dos problemas sociais por um viés de denúncia, posicionou-se politicamente.

Outra representação importante do filme foi a do preso comum. Diferente do guerrilheiro que está presente em parte da filmografia sobre o regime, a abordagem do deste tipo de presidiário no cinema foi mais restrita. Há ainda lacunas da violência de Estado como um todo e o endurecimento da violência policial com a população marginalizada, que vêm sendo preenchidas. Não apenas o encarcerado, mas a

inocenta sujeitos sociais e redime os torturadores”, causou grande incomodo a ex-guerrilheiros e pesquisadores do tema. Em resposta, foi produzido o documentário *Hércules 56* (Silvio Da-rin, 2006) com o relato dos guerrilheiros envolvidos no sequestro e o livro *Versões e ficções: o sequestro da história*, uma coletânea com artigos e entrevistas que rebateram as versões de Gabeira e Barreto. FERNANDES, Fernando Seliprandy. *Imagens divergentes, “conciliação histórica”: memória, melodrama e documentário*. São Paulo, 2012. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social/USP.

²⁵ A filmografia de Lúcia Murat sobre a ditadura militar é composta pelas obras: *Que bom te ver vida* (1989), *Uma longa viagem* (2011) e *A memória que me contam* (2013). Sobre a militância de Lucia Murat contra o governo militar: <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/lucia-murat/index.html> acesso 27/08/2017.

representação das camadas populares e os efeitos da ditadura para com a população pobre ainda é um campo de pesquisa em expansão.

O filme de Murat retoma um importante tema da agenda da produção artístico cultural da esquerda brasileira: a relação entre classe média e povo. O tema possui grande importância para compreensão da cultura nacional. Nas produções artísticas observamos obras tais como o livro *Quarup* de Antonio Callado (1967), a peça *Arena conta Zumbi* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1965) e o filme *Ganga Zumba* de Carlos Diegues (1963), todos exemplos de exaltação da figura do “homem do povo” e da “verdadeira cultura popular”.

Também houve cineastas que introduziram tensões na representação do convívio entre classes neste mesmo período. Obras clássicas do cinema brasileiro como *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), tematizaram em diferentes contextos as ilusões das proximidades e distâncias entre o intelectual e as classes populares. Como veremos no terceiro capítulo, *Rio Zona Norte* foi produzida no período em que a agenda cultural da esquerda era a aproximação com as camadas populares, já as obras após golpe encontravam-se em um momento do colapso da “consciência popular” e revisão do papel artistas e intelectuais de esquerda diante da nova conjuntura.²⁶

Com a retomada de produções cinematográficas no cinema brasileiro, principalmente a partir dos anos 2000, observamos a produção de filmes que retratam as condições das periferias urbanas e os dramas da pobreza e da violência nas camadas populares, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Cinco vezes favela – agora por nós mesmo* (autoria coletiva, 2010).

Neste contexto, Murat retomou esta discussão em sua obra, com foco em três tempos paradigmáticos desta relação: década de 1950, 1970 e anos 2000. O processo histórico sedimentado na estrutura da obra remete ao processo de interação entre classe média e povo à fratura social ocorrida após o golpe de 1964, e direciona a compreensão sobre a divisão social do Brasil presente a partir deste passado.

A nossa compreensão da obra cinematográfica partilha, dadas as devidas diferenças para cada suporte artístico e narrativo, da forma com a qual Candido

²⁶XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2012. P. 46

compreende a forma na escrita literária e do que chamou de “formalização ou redução estrutural dos dados externos”. Para o autor, o interesse da análise literária pela perspectiva abordada está em saber qual é a função da realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra.²⁷

Quando analisamos a obra narrativa, a investigação não encontra-se no que está representado na tela corresponde à realidade histórica, e sim como a partir da sua forma podemos investigar dados da experiência social. Em consonância, os estudos de Ismail Xavier compreendem a obra fílmica em sua complexidade, estabelecendo uma metodologia que contemple seu sentido social, intenções políticas do autor e sua estética:

No cinema, as mediações que me levam à ficção são complexas, envolvendo todos os recursos de elaboração da imagem e do som. Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como a imagem e o som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferecer instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade.²⁸

Para Leandro Saraiva, Ismail Xavier ao analisar os filmes de Glauber Rocha, “apresenta a estética da fome como estilo cinematográfico que se compõe pela transfiguração de contradições sociais numa forma estética também contraditória”²⁹Xavier construiu “uma crítica que mostre a forma estética como decantação da experiência histórica”³⁰.Para compreender a relação do filme com a sociedade, o autor destaca a importância de se analisar os movimentos internos a partir da forma com a qual imagem e som são elaborados dentro da obra.

Para Eduardo Morettin o método de análise fílmica é específico para esse tipo de obra, não podendo ser aplicável a outras formas de imagem, pois ocasionaria a “perda da singularidade que diferencia os diferentes suportes imagéticos: o cinematográfico, o televisivo e o fotográfico.”³¹O filme, para Morettin, “possui um movimento que lhe é próprio, e cabe ao estudioso identificar o seu fluxo e refluxo.”³² Desde os anos de 1970,

²⁷ CANDIDO, A. *op.cit.* p.33

²⁸ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.18

²⁹ Idem, p. 199

³⁰ Idem, p.203

³¹ MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte na obra de Marc Ferro” In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 45.

³² Idem, p. 62.

com a abertura da historiografia a novas fontes e metodologias, as produções cinematográficas foram incorporadas aos “novos objetos” de análise do historiador. Para tal, foi necessário o estabelecimento de uma metodologia que compreendesse a forma fílmica como ferramenta documental de análise histórica, social e cultural.

Francesco Casetti argumenta que, à primeira vista, o cinema pode transpor a impressão de representar o real, ou seja, o que está na tela ser um pedaço da realidade.

Se produce, por tanto, una especie de duplicidad intrínseca en cada imagen, si por un lado la imagen tiende a fundirse en lo que está *representado* (una parte del mundo vista a través de una especie de ventana), por otro, se muestra como una *representación* (un espacio distinto, encerrado e nun marco que lo separa del mundo representado). El primer término es el que parece imponerse con mayor immediatez, pero el segundo es el que disegna a la larga auténtica naturaleza de la imagen cinematográfica.³³

Mas, para o autor, a verdadeira natureza cinematográfica está na representação, a obra cinematográfica não se reduz a realidade que exhibe nas telas, mas opera em um terreno próprio do signo. Ele recusa a ideia de que o cinema seria uma ilustração da realidade, mas sim construção de uma representação social.

Monica Kornis endossou o argumento de especificidades de análise da obra cinematográfica enquanto fonte histórica:

Isso significa que o filme pode torna-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica.

Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que não foi recortado do real”³⁴

As análises de seus diversos elementos de confecção são essenciais para compreender o universo ficcional posto na tela e como ele se relaciona com o contexto histórico e social. Para isso, a decupagem analítica do filme, plano a plano, são

³³ CASETTI, Francesco. *Op. Cit.* p. 85.

³⁴ KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 239.

essenciais no desenvolvimento da análise fílmica. Este processo de “desmontagem” do filme contribui a compreender cada elemento que constitui os planos visando alcançar o seu sentido do todo.

Outra estrutura narrativa importante para análise de *Quase dois irmãos* é a narração *over*. Integrante do universo fictício, temos na obra a figura mediadora de Miguel que nos conduz no mundo imaginário através da fala em voz *over*. A concepção de que o ponto de vista sobre os acontecimentos foi construído através da visão deste personagem é importante no auxílio da análise de como se organiza a história, o porquê de os fatos serem dispostos deste ou daquele modo, o porquê das escolhas de planos, enquadramentos e trilha sonora.

Portanto, esta pesquisa analisa, a partir desta base metodológica, como a estrutura formal e assim compreender a experiência história sedimentada na obra. *Quase dois irmãos* retomou a aproximação ocorrida nos anos 1950 e 1960 entre intelectuais da classe média com as camadas populares através da cultura. A música, como retratada no filme, foi uma das expressões culturais que realizou esta junção de pessoas entre classes distintas. Houve, portanto, a representação do movimento de aproximação da classe média com a população pobre carioca na década de 1950 através do samba. A favela e o sambista no filme de Murat foram caracterizados como frágeis e dependentes, de maneira muito próxima à da obra *Rio, Zona Norte*, por exemplo. Nessas duas obras, o reconhecimento dos músicos e melhoria nas condições de vida são dependentes do intelectual e da sua influência no mercado fonográfico na época. Nas duas narrativas, as expectativas dos sambistas no relacionamento com os intelectuais resultaram em frustrações. Todavia, a resolução de *Rio, Zona Norte* esteve no impulso do músico erudito Moacyr, ainda que após a morte de Espírito do Santos, transcrever os sambas. Diferente do destino de Seu Jorge, que nem após a morte teve reconhecimento do seu talento.

Na sequência inicial do filme, alternaram-se as cenas de Miguel, no ano de 2004, saindo do sambódromo e dirigindo, e a lembrança do seu pai tocando samba na favela de Santa Marta. Conectando essas duas cenas, a voz *over* de Miguel: “Temos todos duas vidas, uma a que sonhamos, outra a que vivemos. Nos meus sonhos de infância eu já podia ver a outra vida, a que vivemos, apontando para tudo que viria acontecer.” Evidencia, portanto, a relação de causalidade entre passado e presente de Miguel.

Construído pelo ponto de vista pessoas brancas de classe média de esquerda, o filme construiu uma história que explora a concepção de que o presente é resultante dos eventos históricos, a partir de continuidade e repetição. A estrutura narrativa realiza uma forma espiral: os eventos decorrem a partir da relação causa-consequência entre os tempos históricos retratados e a repetição de eventos, mas este caminho parece formar uma espiral, pois a repetição das ações e, principalmente, da violência, ganharam potencialidade, não voltaram ao exato mesmo ponto em repetição infinita.

A transformação da favela e da relação da classe média com as camadas populares foi representada como consequência do período militar. Na década de 1950, a favela foi caracterizada como um espaço de contraste, pobreza e fornecimento cultural através das rodas de samba. A década de 1970 e o estabelecimento do regime militar, representado pelo convívio dos presos comuns e políticos, foi retratado como espaço temporal de transformação das relações de contrastantes para conflituosas entre classe média e camadas populares.

O plano do filme adquiriu um valor que não pertence a si, mas a partir da sua conexão com os demais, de forma que os sequenciamentos de planos fornecem sentido à cena e à obra. Para a análise fílmica, portanto, é importante a compreensão das formas de conexões e encadeamento dos planos para estabelecer o sentido que cada cena possui. Em *Quase dois irmãos*, a forma narrativa não-linear torna ainda mais essencial a análise da conexão entre as épocas e os planos-sequência, pois é a relação entre o passado e o presente que dá o sentido de continuidade e acirramento dos conflitos sociais.

3. Estrutura da dissertação

As investigações ocorrem no sentido de compreender como são realizados os movimentos de continuidade e cisão da sociedade através da construção estético-narrativa da obra. Para isso, a dissertação será dividida em três capítulos nos quais serão realizadas a análise fílmica da obra *Quase dois irmãos*,

No primeiro capítulo, o foco estará na análise estética da obra e dos recursos narrativos utilizados. Para isso, examinaremos a sua estruturação a partir do uso da técnica narrativas *flashback* para compreender o princípio formal no qual podemos

observar a sedimentação de uma experiência social. Este capítulo, portanto, esse processo formal pode ser visto como importante ferramenta narrativa para constituição do efeito de espiralização da violência.

No segundo capítulo daremos ênfase à representação da ditadura militar realizada em *Quase dois irmãos*. A análise fílmica das cenas que retrataram a década de 1970 contribuirá para compreender de que forma e por quais escolhas representativas a obra trabalhou a memória da ditadura e dos presos políticos e comuns. Para tal, aprofundaremos a análise da função do narrador-personagem Miguel com o uso recurso de narração em voz *over*, e como esta escolha narrativa e a construção da trajetória deste personagem estão relacionadas a memória da ditadura militar. Inseria em uma produção mais ampla de filmes que reelaboram a ditadura militar, analisaremos como a memória retratada no filme se relaciona com as demais obras cinematográficas feitas pós período ditatorial.

No terceiro capítulo, analisaremos a trajetória de Jorginho e como esta realiza um contraponto à narração de Miguel. Focaremos, portanto, na representação da transformação da favela e da relação entre a classe média e as camadas populares nos anos de 1950 e 2000 enquanto consequência do período de regime militar. A convivência, tanto na década 1950, quanto nos anos 2000, se deu através da cultura e da música, mas a representação da favela ocorre de formas distintas nesses dois momentos - a transformação do espaço periférico de contrastante em conflituoso.

CAPITULO 1: “Não quero a morte como solução” - A espiral da violência

Neste capítulo realizaremos a análise fílmica da obra, para tal, esmiuçaremos a sua estruturação a partir do uso das técnicas narrativas *flashback* para compreender o princípio formal e o efeito de espiralização da violência. O intuito deste processo é, a partir do desmembramento da obra em blocos narrativos, temos maior compreensão da produção de sentido que a estrutura formal proporciona.

As três décadas em que o enredo de *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) se desenvolveu foram narradas de forma não-linear, mesclando cenas das diferentes épocas e conectando-as com comentários em voz *over* de Miguel. É possível a partir desta estrutura fazer a leitura da obra de dois modos. Como se esticássemos uma espiral, podemos observar a obra a partir do seu desenvolvimento cronológico, no qual é narrada a história entre os amigos de infância, Miguel e Jorge.

A amizade dos dois tem início com a de seus pais, oriundos de classes sociais distintas. O pai de Miguel era um jornalista branco de classe média que frequentava o morro para participar de rodas de samba com pai de Jorge, um sambista negro da favela Santa Marta. Com o convívio de seus pais, os meninos passam a ter uma amizade, retomada treze anos depois na situação de presidiários.

O reencontro acontece no presídio da Ilha Grande, Miguel tornou-se militante da luta armada e foi preso em consequência disso e Jorge foi detido por crime comum, e ambos enquadrados pela Lei de Segurança Nacional, em 1970. Conforme a quantidade de presos comuns aumentava em relação aos presos políticos, intensificavam-se as tensões e conflitos entre os grupos de prisioneiros, culminando na separação dos espaços de convivência.

O último momento do filme se passa no ano de 2004, no presídio de Bangu. Miguel tornou-se deputado enquanto Jorge, ainda na condição de presidiário, comanda o tráfico de drogas no Morro dos Macacos. O político promoveu o reencontro visando instituir um acordo de promoção de políticas públicas na favela. Para Jorge, o intuito de Miguel era proteger sua filha: frequentadora da favela, envolveu-se amorosamente com o traficante Deley, que trabalhava para Jorge. Nesse encontro, os ex amigos discutiram os eventos ocorridos no passado e suas consequências no presente, individuais e

coletivas. Por fim, os conflitos internos no Morro dos Macacos resultaram no assassinato de Jorge e o estupro coletivo de Juliana, filha de Miguel, pelo grupo rival de Deley.

Todavia, a complexidade da obra encontra-se no formato em espiral da estrutura narrativa, no qual produz os movimentos de repetição e acirramento dos problemas sociais. O uso do *flashback* e as “pontes” entre as épocas promovem um encadeamento de planos cujo sentido fornecido às cenas e a obra será analisado. De acordo com Francesco Casetti:

En la película las imágenes no están aisladas, sino que se unen unas a otras por semejanza, por contraste o simplemente por sucesión. La imagen adquiere así un valor que no le pertenece por ella misma, sino que depende de su conexión con las demás; sólo por el hecho de seguir a otras, adquiere implicaciones concretas.³⁵

O plano do filme, portanto, adquire um valor que não pertence a si, mas a partir da sua conexão com os demais; os encadeamentos de planos fornecem sentido à cena e à obra. Para a análise fílmica, portanto, é importante a compreensão das formas de conexões e encadeamento dos planos para estabelecer o sentido que cada cena possui. Em *Quase dois irmãos*, a forma narrativa não-linear torna ainda mais essencial a análise da conexão entre as épocas e os planos-sequência, pois é a relação entre o passado e o presente que dá o sentido de continuidade e acirramento dos conflitos sociais.

1.1. Estrutura da narrativa

Em primeiro momento, a obra será dividida em seis blocos narrativos, delimitados pelos movimentos de intensidade dramática. O intuito será descrever o movimento de equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio dramático da obra, característico do gênero melodrama. Em seguida, analisaremos os planos que compõem a cena de confronto entre gangues no presídio da Ilha Grande e no Morro dos Macacos, enquanto cena que condensa em sua forma narrativa o movimento de acirramento e repetição que constituem a obra.

³⁵ CASETTI, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*. Traducción de Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. P. 84.

Bloco 1 – Prólogo

O filme começou com um letreiro que direcionou o espectador ao que seria o assunto principal do filme:

Nos anos 70, durante a ditadura militar, presos políticos e presos comuns acusados de assaltos a banco estavam submetidos à Lei de Segurança Nacional. Cumpriam pena nas mesmas prisões. Este filme se inspira no encontro desses dois mundos

Após o letreiro os personagens que apareceram, Miguel e Helena, não foram apresentados ao espectador, só será possível identificá-los posteriormente, no decorrer da narrativa. Miguel criança em seu quarto montava um quebra-cabeça que formaria a imagem de uma mulher e um homem com roupas aristocráticas em um baile. Em seguida, a cena de um casal de mestre-sala e porta-bandeira, ambos negros, dançando em um espaço vazio que podemos correlacionar com morro carioca. No retorno ao quarto de Miguel, na cena seguinte, sua mãe lê a história da Cinderela com foco no baile: “Quando viu Cinderela chegar, o príncipe ficou tão encantado, que foi recebê-la pessoalmente. Todo mundo olhava espantado sem saber quem poderia ser aquela moça tão bonita e bem vestida, que dançava com o filho do rei”. Durante esta narração, a imagem se intercalou entre a cena de mãe e filho e a dança do mestre-sala e da porta-bandeira, sincronizando a descrição da Cinderela com planos cujo foco era porta-bandeira. Ao final, Miguel questiona a mãe qual era o samba que os personagens da história dançavam.

Bloco 2 - Utopia

Após o aparecimento do letreiro com nome do filme, temos em voz *over* a narração de Miguel enquanto dirigia seu automóvel: “Temos todos duas vidas, uma a que sonhamos, outra a que vivemos. Nos meus sonhos de infância eu já podia ver a outra vida, a que vivemos, apontando para tudo que viria acontecer.” Esta cena foi intercalada com as lembranças de Miguel do passado, no ano de 1957, quando frequentava as rodas de samba na favela de Santa Marta acompanhando seu pai.

O plano após a primeira frase foi a imagem do sambista Jorge, pai de Jorginho. Em plano americano, foi dado destaque ao personagem neste primeiro *flashback*. Ele apresentou a canção *Quem me vê sorrindo*, ao abrir o plano da câmera, visualizou-se um grupo de pessoas ao redor do sambista. Nos planos na favela, podemos distinguir dois grupos sociais diferentes: algumas pessoas negras, com roupas simples que assistem à apresentação do samba, e um grupo de pessoas brancas, com roupas mais formais como paletó e gravata, com aparente condição financeira melhor. Este grupo executou a melodia que acompanha a letra de Jorge. Com enquadramento nos pais de Jorge e Miguel, em plano americano, foram exibidos olhares de cumplicidade, demonstrando a convivência afetiva e harmoniosa. (figura 1)

Entrecortado com o plano de Miguel ao volante e a fala da segunda frase, o retorno à roda de samba ocorreu no seu fim, quando os amigos se envolveram em discussões com as suas respectivas esposas, insatisfeitas com o tempo dispensado dos dois entre si e com o samba. Os planos-sequência da discussão dos casais foram alternados de forma a expor e comparar os motivos das insatisfações das esposas. A ausência no espaço familiar e o convívio com pessoas do morro foram as reclamações de Helena, mãe de Miguel, enquanto a esposa de Seu Jorge estava inconformada com a falta de emprego e rendimentos financeiros do marido, no qual culpava a sua relação com o jornalista.

FIGURA 1- RODA DE SAMBA EM SANTA MARTA. OBSERVAMOS OS MÚSICOS BRANCOS QUE ACOMPANHAM SEU JORGE NA EXECUÇÃO DA CANÇÃO

Bloco 3 - Apresentação

Após o *flashback* da cena de roda de samba na favela de Santa Marta, temos o plano-sequência de Miguel entrando na cela de Jorge, em Bangu no ano de 2004 cuja a identificação foi feita através de um letreiro extradiegético. Esta cena foi o mote para o desenvolvimento da narrativa, no qual os planos no presente diegético funcionaram como “ganchos” para os *flashbacks* dos anos 1957 e 1970. Com a visita de Miguel a Jorge, o período na prisão da Ilha surge em lembranças dos (ex) amigos em *flashbacks*, em um movimento de causa e consequência, entre o passado no cárcere e o presente. A primeira frase de Jorge no filme nos indica isso: “Quem te viu, quem te vê, deputado! O mundo dá muitas voltas, mas sempre para no mesmo lugar. Mas aí, tá tudo diferente.”

O diálogo foi marcado por um jogo de dribles, na palavra e na ação. Em plano médio, em Bangu, temos Miguel e Jorge um de frente para o outro dentro da cela e, através de campo e contra-campo, foram intercalados o jogo de palavras com acusações ácidas e sutis dos adultos, com os planos dos personagens crianças, jogando futebol na favela, em posição de disputa.

Neste bloco temos a apresentação dos personagens e os conflitos a serem elaborados ao longo da narrativa. Através do diálogo, serão explicitadas as funções sociais que cada um exerce no presente diegético: deputado e chefe do tráfico seguido do *flashback* em que Miguel, na Ilha Grande, leu clandestinamente uma notícia sobre presos políticos, e expressou sua própria existência como militante encarcerado.

No retorno a Bangu, foi explicitada a motivação de Miguel à visita a Jorge, e os conflitos dele com sua filha que frequenta o Morro dos Macacos. Ao apresentar o projeto de atuação social neste morro, comandado por Jorge, Miguel propôs uma possibilidade de “dar futuro” aos jovens da favela. Jorge, por sua vez, insinua o interesse do político estava em “salvar sua filha” através da implementação do projeto. Este plano foi sucedido de Miguel buscando sua filha em um posto policial e a alertando para os perigos que corre por frequentar o morro.

A narrativa dos blocos quatro a seis foram desenvolvidas a partir da cena em Bangu, cujos *flashbacks* se conectavam aos assuntos abordados na conversa. Observa-se a conexão afetiva ligada à infância e os conflitos dos personagens adultos através dessa sequência de planos, indicando que algo que desfez a amizade teria acontecido. O apartamento do presente seria consequência dos acontecimentos do passado.

Bloco 4 – Atritos

Neste bloco, a densidade dramática esteve em ascensão e os embates a se desenvolverem em conflitos no próximo bloco começam a se desenhar. Em voz *over*, Miguel narra a visita de Helena e a chegada de Jorge ao presídio da Ilha Grande, na década de 1970, assim como o quanto as suas escolhas afetaram a vida de sua mãe e, indiretamente, a vida de Jorginho.

Jorginho chegou na Ilha Grande no momento em que os presos políticos realizavam uma greve de fome, exigindo melhorias na situação dentro do presídio. Antes de chegar na Ilha, foi colocado em uma prisão temporária. Na cena, ao entrar no espaço com outros presos, permaneceu acuado no canto da cela. Neste momento foi informado pelos presos políticos das regras dos companheiros da Ilha Grande: proibição de roubo, pederastia e consumo de maconha. Jorginho sentiu-se desconfortável com as regras, mas assentiu por estar em minoria.

No ano de 2004, temos o envolvimento amoroso de Deley, funcionário de Jorge que comanda o morro a partir de suas ordens, e Juliana, e os conflitos subsequentes entre esta, sua família e as mulheres do morro. Outro atrito que começa a se desenhar neste momento foi entre Deley e Duda, traficante que passou a descumprir as regras de Jorge ao assassinar um morador do morro por dívidas, descumprindo a ordem de Deley. Neste bloco, os conflitos foram constituídos externamente às relações de Miguel e Jorge, Juliana e Deley, pois possuíam estabilidade interna neste momento da narrativa.

Esta estabilidade ficou evidente na sequência de planos que antecederam os conflitos. O ápice da aproximação de Miguel e Jorginho no cárcere foi o momento no qual a namorada de Miguel termina o relacionamento e o amigo o consola. As cenas dessa cumplicidade foram intercaladas com o encontro sexual de Deley e Juliana, no quarto do traficante no morro. As festividades da liberdade de um dos presos políticos da Ilha Grande, e a conversa amistosa sobre as possibilidades de liberdade na década de 1970, marcaram a virada para os conflitos.

Bloco 5 - Conflitos

O último bloco iniciou com a cena no presídio de Bangu. Os personagens permaneceram um na frente do outro, com a câmera os focalizando em plano americano, atrás das grades. A partir do recurso de campo e contra-campo, os dois discutiram sobre a atuação de Jorginho como chefe do tráfico, quando este reafirmou o seu comando no morro como algo positivo para população local. Miguel expôs o ciclo de violências ligados ao narcotráfico na qual a população jovem estava submetida, como consumo e venda de drogas e morte precoce. Na sequência, temos a cena que marcou a tomada de poder do morro com o assassinato do comerciante por Duda no Morro dos Macacos. No final da sequência, o traficante afirmou controlar a favela a partir de então. Retornou-se à Bangu. No plano, Jorginho e Miguel sentaram-se lado a lado, interrompendo a posição de enfrentamento. Com tom de voz mais calmo, Miguel afirma a perda de controle de Jorginho sobre a situação. Este ouviu o amigo com angústia e condescendência.

A situação no presídio da Ilha Grande se alterou na passagem do quinto para sexto bloco narrativo. Houve a conquista dos direitos exigidos com relação a direção do presídio, e demonstrou-se uma convivência harmoniosa por um período. Com a passagem do tempo não quantificada, mas explicitada pelo crescimento da barba e cabelos dos presos, a ocupação naquele espaço se alterou. Presos políticos foram libertados e aumentou a quantidade de presos comuns.

O equilíbrio inicial foi ordenado pela preponderância de presos políticos e a imposição de suas regras, o que abalou o desnivelamento quantitativo dos presos comuns e a resistência destes em seguir as determinações coletivas. Com aumento destes presidiários, a convivência ficou saturada, e os presos políticos pedem a separação das celas e da galeria para a direção. Concomitante ao desequilíbrio dramático na Ilha Grande com o aumento das divergências entre os presos foram intercaladas cenas do declínio do poder de Deley no morro e da sua relação com Juliana.

O clímax do bloco e da obra aconteceu, concomitantemente, na década de 1970 e nos anos 2000. Na primeira, a emboscada realizada por Jorge na ala dos presos comuns a quem não seguia as regras que havia instituído, assassinando-os. Como se explicação de um ciclo natural, essas cenas foram sucessórias da posterior emboscada sofrida por Deley e o assassinato de parte do seu grupo. A montagem dos planos confere a essa sequência o sentido de repetição e acirramento dos conflitos. Em contraposição,

foi neste momento em que os planos do diálogo entre Jorge e Miguel em Bangu, adquiriram uma carga de apaziguamento.

O fim do bloco ocorreu com a cena após a chacina na Ilha Grande, com Miguel, ao observar o êxtase do amigo com os assassinatos e a tomada de poder fala em voz over “Eu não quero a morte, meu irmão. Eu não quero a morte como solução”. Em seguida temos os planos sequências da moldura narrativa, com o retorno à noite em que Jorge foi assassinado e Juliana sofreu estupro coletivo.

Bloco 6 - Moldura da narrativa - Da utopia à distopia

Após o prólogo, a narrativa do filme se iniciou com as imagens de Miguel no sambódromo, ano de 2004, com intercalação de planos do desfile e ele assistindo-os. O personagem aprecia o desfile da escola de samba, quando foi interceptado por um segurança que lhe diz algo que o faz deixar o desfile com um semblante de preocupação. Miguel se encaminhou para o carro, e com sua entrada no veículo temos o letreiro com o nome do filme. Nesses planos, a trilha sonora extra-diegética foi a canção tema da obra *Quase dois irmãos* (Naná Vasconcelos), suprimindo qualquer som diegético.

Ao final do quinto bloco, temos a continuidade conflitos entre as facções no presídio da Ilha Grande e no Morro. Três planos são exibidos: a visão aérea do sambódromo; Juliana subindo o morro; e Jorge em sua cela na prisão. O desenrolar dos planos foram o assassinato de Jorge; o estupro coletivo de Juliana; e Miguel saindo do sambódromo com caminho bloqueado pelos foliões.

A sequência de Miguel no carro, portanto, foi retomada com aumento da intensidade dramática, que caracteriza as cenas finais da obra. Nesta sequência ficou explícita a aflição de Miguel com o bloqueio dos foliões pelas ruas do Rio de Janeiro e, enfim, foi mostrado o destino de Miguel após sair do sambódromo – ao encontro da filha após ter sofrido a violência sexual.

O penúltimo plano-sequência da obra foi a entrada de Miguel no quarto de hospital em que Juliana estava com sua avó. Miguel dirigiu o olhar à filha e depois à Helena, que lhe diz “Vai ficar tudo bem”. A cena é cortada, e temos um plano longo do

Rio de Janeiro partindo do morro, passando pelas casas de classe média e terminando no Cristo Redentor. Assim como no início do filme, observamos o uso da trilha sonora extradiegética da canção tema do filme. Notamos que foram as únicas cenas na época diegética nos anos 2000 no qual há trilha sonora extradiegética.

1.2. Gênero narrativo

A descrição por blocos narrativos tem como intuito balizar as análises da obra, sem que se configure como um fim em si mesmo, ou um engessamento da compreensão da obra, e sim recortes importantes para a linha de análise a ser desenvolvida. A partir desta divisão, percebemos o desenvolvimento da construção dramática do filme.

Em primeira vista, podemos relacionar os movimentos da intensidade dramática da narrativa com o gênero melodrama. Em sua estrutura clássica observamos variações da intensidade dramática ao longo dos momentos considerados de “equilíbrio”, e um momento narrativo decisivo determinado com o ápice de intensidade dramática, seguido por um novo momento de equilíbrio (que pode ou não ser o fim de todos os problemas e o clássico “final feliz”).

A obra seguiu alguns preceitos do gênero melodramático como o ritmo narrativo evidenciado acima, o foco nos dramas pessoais dos personagens e a construção moralizante dos personagens com o confronto moral entre mocinho e vilão. Enfatizam-se o foco entre o bem e o mal, o excesso estético (intensificado no cinema com o uso da trilha sonora, que realça a dramaticidade da imagem), a ênfase das virtudes e vícios dos personagens com ênfase na vitimização dos protagonistas, destacando os juízos morais e os jogos sentimentais.

A fotografia e trilha sonora são importantes para caracterização melodramática. A diferenciação entre os períodos no filme foi realizada com esses recursos. Para o ano de 2004, foi utilizado uma imagem “limpa” com projeções realistas e trilha sonora diegética, fornece uma aparência “realista”, a narração extradiegética não ocorreu nestes momentos. O retorno a 1957 e 1970 transcorreu através das lembranças de Miguel e da sua narração. Quando se retratou o ano de 1957, a imagem possuiu colorações amareladas, com a impressão de antigo, já na década de 1970, o presídio e as cenas

externas tinham tons acinzentado e azulados, com aparência escura e sombria. Nestes dois períodos, além da narração, também havia trilha musical extra-diegética.

De acordo com Lourdes Silva, no cinema clássico a utilização deste gênero acentua, a partir de uma estética realista, a verossimilhança com o mundo promovendo a comoção do público. Em *Quase dois irmãos*, o diferente uso da fotografia de cada época corrobora a estética realista dos anos 2000, intensificando a ideia de veracidade dos eventos neste período. A autora argumenta que este gênero se constitui como uma matriz cultural, sendo uma “estrutura narrativa que mesmo se repetindo ao longo do tempo, atualiza-se sempre produzindo novos sentidos na vida de um determinado público”, e mantém as suas características universalizantes permitindo que seus temas sejam constantemente recriados.³⁶

Este gênero dramático se consolidou com a explosão do teatro popular no século XIX e obteve no cinema um campo fértil para otimização do “olhar melodramático”, que constrói um modo de ver e sentir o mundo. Para Peter Brooks, o melodrama se adequou melhor à sociedade emergente dos processos de transformações da aristocracia para a burguesa, pois demandava de outro tipo de ficção, com papel regulador. Para o autor, a tragédia clássica não supriria a necessidade de dar corpo a moral à uma sociedade que não mais possui a rigidez da antiga autoridade da Igreja ou do Estado. O melodrama, portanto, por possuir estrutura moralizante, tem fórmulas de construção narrativa do gênero relacionadas a simplificações da experiência humana.³⁷

Para Ismail Xavier, cujo argumento vai ao encontro de Silva, o gênero pode ter transformações com relação ao conteúdo exposto nas obras. Todavia, para o autor, as suas estruturas limitam transformações profundas na representação das experiências sociais:

Nesse processo, o movimento em favor de uma crescente gratificação visual é o dado constante, ao lado da maleabilidade do gênero que, embora ainda afeto às encarnações do bem e do mal, incorpora muito bem as variações que tais noções tem sofrido. A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente

³⁶SILVA, Lourdes. *Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato*. GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

³⁷BROOK apud XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. P. 91.

conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.³⁸

O gênero melodramático está ligado à construção de narrativas de cunho moralizante e individualista e, de acordo com Xavier, promove, independente da orientação político e ideológica, a simplificação das questões sociais e trabalha com as experiências dos injustiçados de forma moralizante e à organização do mundo de forma simples, não dando conta das ambiguidades e ironias contidas na experiência social. A polarização entre bem e mal, que constitui a base do gênero, confere a estas produções uma falsa dicotomia entre certo e errado. Para o autor, as obras cinematográficas feitas neste gênero narrativo, independente da intencionalidade do autor, estarão condicionadas a essas limitações.

Na década de 1950, os cineastas brasileiros buscavam “uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de pensar.”³⁹ Era necessário a transformação da própria linguagem cinematográfica, afim de que os problemas da vida social não estivessem presentes apenas enquanto tema, visto que as estruturas dramáticas vigentes conduziam a uma interpretação redutora, tal qual a reprodução de preconceitos e não esclarecimento das questões sociais. Xavier argumenta que, apesar do melodrama brasileiro abordar múltiplas questões sociais, o tratamento sentimental a estas problemáticas, ou as soluções “malandras”, sempre visando um final feliz, não promoviam a compreensão da experiência história dos países que foram colonizados.

Todavia, foi percebido que as novas estéticas do cinema nacional encontravam entraves na comunicação com público, fazendo com que diversos artistas retornassem as fórmulas originais na década de 1970, inclusive na realização de cinemas políticos.⁴⁰ Entre os anos de 1990 e 1994, a crise do cinema brasileiro se aprofundou com a extinção da Embrafilme, cuja retomada tem como marco os anos de 1995 a 2002, com a criação da Ancine e novas formas de fomento à produção e ao consumo de filmes brasileiros.⁴¹

³⁸XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 93

³⁹ Idem, p. 130.

⁴⁰ Idem, p. 130.

⁴¹ Sobre os desenvolvimentos da indústria cinematográfica no Brasil, desarticulação da Embrafilmes e

A obra Murat surge em um momento em que houve hibridismo nos gêneros narrativo, sem o mesmo alcance de experimentação estética que houve no Cinema Novo.⁴² Ao não se limitar às conformações do gênero, o filme não se restringiu os embates sociais a questões morais, ou resoluções simples, consolidando um hibridismo da matriz melodramática com o gênero tragédia. Por mais que houvesse esta distinção ligada a moralidade entre os personagens pobres, os problemas sociais retratados não foram limitados aos indivíduos. Se pensarmos nos esquemas clássicos, a inexistência do vilão ou do antagonista resolve os problemas dos protagonistas. Neste caso, ainda que não houvesse Pingão ou Duda na narrativa, os conflitos entre Miguel e Juliana com Jorge e Deley não seriam superados. Ao final, a existência dos antagonistas aflorou as impossibilidades, dadas pela situação social e racial dos personagens.

De acordo com Raymond Willians:

A ação trágica tem suas raízes em uma desordem que, de fato, numa etapa específica, pode parecer ter a sua própria estabilidade. Mas todo o conjunto de forças reais se engaja na ação, de forma tal que a desordem subjacente se torna terrível e aparente de um modo francamente trágico. A partir da experiência total dessa desordem, e por meio da sua ação específica, a ordem é recriada.⁴³

No melodrama, há o retorno à situação de equilíbrio. Já na tragédia, a ordem é recriada a partir da experiência de desordem e não apesar dela, ainda assim a resolução não se reduz a um final feliz. O melodrama simplifica os problemas da vida social, em oposição à tragédia, pois “informa que no fato mesmo da existência humana existe uma provocação ou paradoxo”, assim “na norma da tragédia não pode haver compensação.”⁴⁴

Ao analisar as trajetórias dos personagens de classes distintas em *Quase dois irmãos*, houve aproximação com os caminhos seguidos por heróis trágicos. Miguel, personagem-narrador, foi caracterizado como um homem virtuoso, que lutou contra regime ditatorial e por uma revolução social na juventude, e na maturidade, pela diminuição das desigualdades sociais, proporcionando alternativas de formação educacional aos jovens da favela. Ao final, seu amigo de infância, e único vínculo com a favela, foi assassinado, encerrando qualquer possibilidade de concretização dos seus

criação da ANCINE ver em BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro - Proposta para uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

⁴² XAVIER, Ismail. “Cinema Nacional: Movimentos táticos, para um tempo sem estratégia”. In: *Rumos: Caminhos do Brasil em debate*. Brasília: Ministério das Relações exteriores. n 1, dezembro, 1999. pp.81

⁴³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 94.

⁴⁴ STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2006 p. 73.

projetos, e a sua filha violentada no morro, materializando seus temores de ela sofrer alguma violência por frequentar aquele espaço.

Em diversos momentos, as suas ações e ideologias foram questionadas por Jorginho e Juliana como idealismos desconexos com a vida real, em especial com a realidade das pessoas pobres. Por sua vez esta, que criticou o elitismo e racismo do pai, promove uma postura preconceituosa ao se referir às mulheres do morro de forma pejorativa no quinto bloco narrativo, explicitando a incoerência da personagem.

Ainda na cena mencionada, também ocorreu a desmoralização de Deley, com a forma violenta com a qual tratou Juliana. Na sequência desta cena, o casal assume posturas que colaboram com a descaracterização moral dos personagens inicialmente identificados como do "bem". Deley e seu grupo destroem a casa de Lúcia e a expulsam do morro sem motivos aparentes, com um grande nível de violência. Ainda contra ela, que é empregada doméstica da família de Juliana, apesar do discurso de igualdade social e postura antirracista, a jovem reforça seus privilégios sociais e raciais ao pedir que a empregada a sirva.

Os destinos dos personagens pertencentes a diferentes núcleos sociais foram distintos. A família de Miguel, acometida pela violência vivenciada por Juliana, tem a possibilidade de se reestabelecer após os eventos caóticos. A morte de Jorginho e a incerteza da resolução da disputa no morro, sem desfecho diegeticamente, demonstra a impossibilidade de futuro para as camadas populares, sujeitas ao ciclo de violência intermitente.

Os personagens, portanto, possuem características morais mais complexas que as fórmulas planas do melodrama. Suas trajetórias, apesar de retratarem sofrimentos do indivíduo, foram construídos de forma a dar corpo a problemas relacionados a classes sociais que integram - os dramas a que são submetidos estão intrinsecamente ligados aos conflitos da sociedade brasileira. Apesar da substância dos dramas pessoais serem semelhantes no melodrama e na tragédia, o que se destaca são as diferenças de como se articulam no privado e no público. As dores e os martírios vivenciados pelos protagonistas extrapolam razões exclusivamente individuais, e se relacionam em impasses coletivos. Para compreender como a experiência estética da obra sintetiza a

experiência social, será realizada a análise de uma sequência importante no desenvolvimento narrativo que sintetiza os movimentos que a obra realiza.

1.3. Mesmos lugares, tudo diferente: Espiralização da violência

Como já explicitado, os movimentos entre os tempos diegéticos, o uso do *flashback* e as “pontes” entre as épocas representadas em *Quase dois irmãos* são importantes para o efeito de espiralização do filme. De acordo com Casetti, as imagens de um filme adquirem um valor que não pertencem a elas mesmas, isoladamente, ao se unirem às outras, seja por semelhança, por contraste ou pela simples sucessão. Seria, portanto, a sua conexão dentro da obra que forneceria sentidos e implicações concretas para o conjunto de planos, que compõem uma produção cinematográfica.⁴⁵

O valor dos planos na análise fílmica se estabelece da união com os demais planos, e a partir destas conexões o sentido da obra é produzido. Em *Quase dois irmãos*, as opções estéticas pelo uso de uma forma narrativa não linear transfere à conexão entre as épocas pelo uso do *flashback* a função fundamental do sentido de continuidade e acirramento dos conflitos sociais.

Partindo da metodologia utilizada por Ismail Xavier, compreendemos que o filme estabelece relação com a sociedade, a partir dos movimentos internos da forma com a qual imagem e som são elaborados dentro da obra. A compreensão dos significados internos e externos da obra é fundamental para alcançar a sua relação com a sociedade de forma a construir “uma crítica que mostre a forma estética como decantação da experiência histórica”⁴⁶

Após a exposição dos problemas sociais do presente diegético no bloco 4, através do *flashback*, retornou-se à Ilha Grande e os conflitos que originaram a facção de Jorginho, assim como o estabelecimento do crime organizado enquanto poder paralelo. Inicialmente, com a cisão física entre alas de presos comuns e presos políticos

⁴⁵ CASETTI, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*. Traducción de Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994. P. 84.

⁴⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 p.203.

e, posteriormente, com a conquista do comando dos presos comuns por Jorginho. Nas sequências finais da obra foram intercaladas cenas do embate entre os presos comuns e o assassinato do grupo rival de Jorge, culminando na consolidação do poder deste no presídio na década de 1970, juntamente com cenas do conflito no morro dos Macacos no qual o grupo de traficantes rivais à Jorge e Deley dominam o lugar, com o assassinato do primeiro.

Apesar da conformação da ala com apenas presos comuns, Jorginho quis instituir apenas uma quadrilha no qual seriam proibidas a perseguição e humilhação dos outros presos. Em um plano contínuo, após Pingão obrigar dois presos a dançarem no meio da galeria, Jorginho afirmou que a separação não seria motivo para “causar terror” dentro da ala. Pingão retrucou, afirmando a ausência de regras para eles. Em plano americano contínuo, a câmera registrou a discussão, com movimentos rápidos entre um personagem e outro, assumindo o ponto de vista de um espectador diegético do conflito, abrindo mão da técnica de campo e contra-campo que sugere um narrador onipresente. Com o deboche de Pingão sobre a influência da forma de organização dos guerrilheiros, Jorginho decretou a criação de uma quadrilha única na ala dos presos comuns, o que levaria a eliminação daqueles que não se integrassem.

Na sequência desta cena, o plano no Morro dos Macacos, com um movimento de câmera de baixo para cima, destacou uma pedra com a escritura *C.V.*, fazendo referência ao Comando Vermelho. A transição do plano da Ilha Grande para a pedra estabelece a conexão entre a quadrilha formada por Jorginho (Falange Vermelha) com a atual facção do morro.

Nos planos-sequência, intercalam-se o plano do grupo de Deley fumando maconha, armados em um ponto do morro, e o grupo de Duda descendo o morro, armados e à espreita. Retornou-se ao presídio no plano no qual Pingão se negou a contribuir para fuga de integrantes da quadrilha de Jorginho, e afrontando a autoridade deste.

No plano seguinte, Deley planejou o ataque na organização de Duda, receoso da sua insubordinação, todavia surpreendido pela ofensiva do rival. Em plano aberto, temos o tiroteio entre as duas facções. Com o uso da técnica de “câmera na mão”, o plano decorre com movimentos rápidos, e alguns momentos a câmera assume o olhar

dos personagens. Observamos aqui a produção da sensação de inserção do espectador como participante da cena, integrado aos movimentos rápidos e confusos. Ao final da ação foram focalizados os jovens mortos no conflito, entre eles um adolescente. Com o uso de trilha sonora diegética, apenas os sons dos tiros e dos gritos de comando forneceram essa sequência uma conotação realista, exaltando a brutalidade da ação. (Fotografias 2, 4 e 6)

Em seguida, temos o extermínio do grupo de Pingão pelo de Jorginho na Ilha Grande. Ao som de amolação dos pedaços de ferros usados como faca, e distorções de guitarras extradiegéticas, os presos que discordavam são assassinados por Jorginho. A partir do uso plano detalhe e da focalização dispersa, ora na ação, ora em locais da cadeia (como nas grades), acompanhada dos gritos de dor, a violência da ação ficou subtendida, não foi explicitada como no confronto no Morro dos Macacos. O uso da trilha sonora com sons de distorção de guitarras elétricas intensificou a violência da cena, com planos sequências em plano detalhe, produzindo sensação sufocante ao espectador.

Ao final, o enquadramento foi feito de forma a dar destaque aos corpos estendidos à frente de Jorginho com a faca na mão junto a sua quadrilha, a câmera que estava em plano detalhe afastou-se, causando a abertura do plano. (Fotografias 3, 5 e 7). Com expressões melancólicas, Miguel observou o gozo do amigo com a situação, em narração *over* o militante afirmou: “Não quero a morte meu irmão, por mais utópico que lhe possa parecer. Eu não quero a morte como solução. ”

FIGURA 2 DUDA E SUA GANGUE PREPARAM O ATAQUE À DELEY

FIGURA 3 JORGINHO À ESPREITA PARA ATACAR PINGÃO

FIGURA 4 GRUPO DE DUDA INICIOU O ATAQUE ATIRANDO NO ADOLESCENTE, QUE TRABALHAVA PARA DELEY

FIGURA 5 ASSASSINATO DE PINGÃO

FIGURA 6 INTEGRANTES DO GRUPO DE DELEY ASSASSINADOS PELO GRUPO DE DUDA

FIGURA 7 GRUPO CONTRÁRIO A JORGINHO ASSASSINADOS

Essa cena foi constituída de planos curtos e com rápido movimento de alternância das épocas. As configurações sociais do presente foram relacionadas a organização do passado: consolidação do crime organizado liderado por Jorge na década de 1970, originando o seu poder na favela até o presente diegético e a tomada deste poder por outro grupo, o que repetiu o ocorrido no presídio da Ilha Grande. A construção de intercalação dos planos seqüências desses dois embates por poder conferem a este final um sentido de consequência e também repetição. Houve um

caminho similar para o desenvolvimento dos planos, como a preparação da tocaia de Jorginho e de Duda, e o destaque aos mortos no conflito.

A estética dos planos produziu a potencialização da violência no confronto no morro com relação a do presídio, havendo uma maior explicitação da brutalidade da ação pela clareza das imagens e pelo uso do recurso narrativo, além da sobreposição da visão dos personagens com a do narrador. Temos, a partir deste conjunto de planos, uma síntese do movimento que a obra realiza de espiralização da violência. Como abordado ao longo do capítulo, a intercalação das épocas de forma não-linear, produz um efeito de demonstração das continuidades e mudanças ocorridas com as pessoas pobres e negras, originando um acirramento das tensões sociais.

A sequência de intensificação da violência consolidou o movimento de escalada da brutalidade sofrida pelas camadas populares, cuja dinâmica perpassa agressões simbólicas sofridas por Seu Jorge, a violência física vivenciada e propagada por Jorginho, finalizando na guerra entre organizações criminosas no morro. A sequência de planos, conforme descrita, produziu uma relação direta entre os eventos no presídio e a escalada de violência no presente diegético, formulando a espiral de violência contínua e sem projeções de um futuro melhor. O golpe de 1964 e o estabelecimento do governo autoritário funcionou como catalisador para os problemas sociais, como veremos no capítulo a seguir.

A partir da análise formal e de gênero da obra realizada neste capítulo, concluímos que essa forma estética se consolida no hibridismo entre melodrama e tragédia, não se limitando as conformações dos gêneros. Os embates sociais postos não se restringiram às questões morais ou resoluções simples, como no melodrama, produzindo uma complexidade à representação fílmica. Entretanto, o movimento dramático da obra, com equilíbrio nos blocos 1 a 3, desequilíbrio nos blocos 4 e 5 e o retorno ao equilíbrio no último bloco, insere a obra, da mesma forma, ao melodrama.

As cenas de confronto, portanto, sintetizam o movimento da estrutura narrativa da obra de acirramento da violência, que, através da sua forma estética, sedimenta a experiência histórica. A composição dos planos-sequência com a intercalação entre presente e passado diegético, conforme expomos neste capítulo, produziu o efeito de potencialização da violência como consequência e repetição do passado.

CAPITULO 2 “A esquerda que não sabe nada de trabalhador” - Representação da Ditadura Militar

No capítulo anterior, foi destacado o uso do *flashback* como ferramenta narrativa que constrói o sentido central da obra de causa-consequência e acirramento dos conflitos sociais. Esse sentido está atrelado ao ponto de vista no qual a obra é construída, a do narrador. Neste capítulo analisaremos essa ferramenta narrativa, compreendendo a sua produção de sentido na obra e sua relação com a construção da memória da Ditadura Militar brasileira.

Na obra, temos a presença do narrador-personagem Miguel que, através do recurso voz *over*, realiza comentários sobre os *flashbacks* de forma a complementar às explicações sobre os processos que resultam no presente diegético. Apesar da importância dessa narração para organização interna dos fatos, esta não é a única instância de narrativa da obra, conforme será analisada ao longo deste capítulo. No cinema, ainda que haja algum tipo de narrador-personagem, este será mais uma das instâncias que formam a diegese de uma obra cinematográfica, e a sua crítica deve ser feita em conjunto com as demais instâncias.⁴⁷

Neste capítulo estudaremos a condução narrativa de Miguel, as outras instâncias narrativas, a construção da personagem e da memória da ditadura militar em *Quase dois irmãos*. A partir deste personagem, portanto, compreenderemos como foi construída a representação da memória dos presos políticos na obra. No próximo capítulo, em contraposição, analisaremos a trajetória de Jorginho e a construção da memória dos presos comuns, assim como as consequências da ditadura para sociedade brasileira - em especial as camadas populares.

2.1 O presídio da Ilha Grande e os presos políticos

⁴⁷ XAVIER, I. “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo””. In: *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2pp.

Assim como nas outras temporalidades, foi demarcado por um letreiro o ano e o local em que ocorreram as cenas. No final da primeira sequência temos “1970 Presídio da Ilha Grande”, em que Miguel e Fernando jogam futebol no pátio de um presídio e retiram um jornal de baixo de uma pedra, escondendo-o dentro das roupas. Ao chegarem em sua cela, leram uma matéria no jornal em que foi negada a existência de presos políticos no Brasil, denominação no qual se identificavam. Esta cena reforçou aquilo que já foi indicado pelo letreiro que abre o filme, isto é, a obra foi inspirada no encontro entre presos políticos e presos comuns enquadrados pela lei de segurança nacional.

A ambientação dessa década e do regime político se limitou ao presídio, suas intermediações e as embarcações para chegada na Ilha. As imagens têm pouca iluminação, tanto nas áreas externas quanto internas, possuem planos com pouca profundidade e uma fotografia de tons acinzentados e azulados, que produzem aspectos sombrios e de enclausuramento. Essas caracterizações expressaram o isolamento social e o sentimento de derrota frente a ditadura militar pelos ex-guerrilheiros, cujas as expectativas se rebaixaram a conquistas de melhores vivências dentro do presídio.

Na obra não foi retratada a militância pregressa, ou menção às torturas sofridas pelos presos, apenas mencionando possíveis crimes cometidos como assalto a banco, sequestro e assassinato. Dessa forma, o filme limita-se a apresentar a vivência dos militantes na prisão. Diferente de outras obras sobre a ditadura⁴⁸, o foco deste momento narrativo encontra-se nos presidiários e a relação entre classes sociais. Observa-se que na produção cinematográfica sobre o período, foram recorrentes a representação de três personagens em destaque: o militante, os militares e a sociedade (apática ou resistente). Para Stigger⁴⁹, podemos acrescentar a tortura como personagem simbólico persistente nesta cinematografia.

⁴⁸ Ao observar os filmes que retratam guerrilheiros como *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação em amigos* (Beto Brant, 1998), *Batismo de Sangue* (Hervé Raton, 2007) entre outros, há cenas ou menções que remontam à tortura sofrida por militantes. Para um balanço da forma como é retratado os guerrilheiros nos filmes, ver: LEME, Carolina Gomes. “A oposição derrotada”. In: *Ditadura em imagem e som. Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 119-144.

⁴⁹ STIGGER, Helena. Opa cit. *As representações da ditadura militar nos filmes brasileiros...* pp. 37.

A estrutura repressiva do Estado apareceu em alguns momentos, como na notícia do assassinato de uma companheira de Miguel e Fernando pela repressão, castigo de Miguel na “surda” e na tortura sofrida por Jorginho. Os agentes da repressão foram representados no diretor do presídio e os guardas, que resistiam em atender as demandas dos presos em realizar melhorias no convívio, efetivando-se apenas quando eram levadas para o exterior da Ilha Grande. Também cumpriam a função de algozes, aplicando castigos oficiais e extra oficiais nos presos que burlavam as normas. Foi destacado o controle para com as ações e comunicação dos presos políticos com o mundo externo, além dos castigos violentos como o enclausuramento na “surda” e a tortura sofrida por Jorginho. Este foi arrastado no meio da noite por guardas do presídio e espancado por apoiar os presos políticos.

Os presos comuns foram apresentados como um setor da sociedade que são vítimas da violência de Estado, tanto no período de repressão, quanto no presente diegético – como pode ser visto na canção *Vida na Cadeia* cantada por MC Catra no baile *funk*. No geral, a sociedade civil nos filmes sobre o período foi categorizada como aqueles que não lutaram diretamente contra o regime, seja pela via institucional ou guerrilha armada. Na obra de Murat, isso fica explicitado na figura de Helena, que visitava o filho no presídio com frequência e se engajou em arrecadar dinheiro e medicamentos para o coletivo. A personagem afirmou que as atividades políticas do filho fizeram “uma revolução na sua vida”. Foi apresentada, portanto, uma parcela da sociedade que foi indiretamente afetada pelas mudanças realizadas pelo governo militar.

Por fim, a representação dos militantes foi realizada através dos presos na Ilha Grande e a Ana. Integrante da guerrilha, esta havia acabado de sair da prisão, e auxiliava os presos com a comunicação externa e interna durante às visitas à Miguel, com quem tinha relacionamento afetivo. No presídio masculino, Miguel, Fernando, João e Aloisio apareceram como representantes do coletivo formado por 155 presos da Lei de Segurança que ocuparam o espaço da galeria, separados dos presos comuns do “convívio”. O grupo implementou as formas de organização de movimentos de esquerda dentro do presídio, como eleição de representantes, decisões votadas coletivamente e regras de convivência como proibição do uso de maconha, pederastia e roubo entre presos. Esta união promoveu força ao grupo frente à direção do presídio. Os atritos com a direção foram amenizados conforme as demandas dos presos foram atendidas nos

blocos 3 e 4, em contraposição a intensidade dramática passa a se elevar com os conflitos entre os presos.

As regras foram impostas aos presos não guerrilheiros enquadrados pela lei de segurança, também encarcerados na galeria. No início do desenvolvimento dramático, os presos comuns da galeria aceitaram se submeter às regras por estarem em menor número e quererem usufruir dos benefícios conquistados pelos presos políticos. Com a passagem de tempo, marcada pelo crescimento dos cabelos e barbas dos presos, há mudanças na configuração da população carcerária. A saída do Fernando e a chegada de Pingão marca a diminuição do número de presos políticos no presídio e aumento dos presos comuns.

Com a intensidade dramática em ascendência, o estopim do conflito esteve em dois eventos envolvendo indivíduos de cada grupo que mobilizaram seus coletivos a se enfrentarem. Em primeiro momento, Pingão leu uma carta enviada por Aloisio à sua esposa, através dos presos do convívio, no qual a comunicação não passava pela censura dos carcereiros. Nesta carta, ele relatou que os presos comuns não estavam seguindo as regras e denunciou o uso de maconha. Isso gerou um conflito, resultando em agressões físicas entre Aloisio e um dos presos comuns, a mando de Pingão.

A postura de Jorginho, até então ao lado de Miguel e seus companheiros, foi alterada. Durante a briga o filho do sambista proíbe a intervenção de Miguel no conflito. No plano seguinte, o ex-guerrilheiro estava de frente para a grade, em plano americano frontal, quando Jorginho se aproximou ao ouvir a acusação de censura por parte dos presos comuns às comunicações dos presos políticos, anuncia que as coisas no presídio estão mudando, e quem não estiver esperto "vai dançar". Jorginho caminhou para o fundo da galeria, enquanto a câmera permanece em Miguel, registrando seu aborrecimento e irritação com a conversa. Este ponto marca a transformação de Jorginho na narrativa, e de sua relação com Miguel.

Após mais um assassinato entre os presos comuns, Miguel, Aloisio e João se reúnem para discutir a situação. A sequência inicia em plano detalhe em Miguel, e depois abre aos demais presentes na cela. Aloisio argumenta a necessidade da separação da galeria com a construção de muro dividindo o espaço dos presos comuns e dos presos políticos, devido a violência do outro grupo e o não cumprimento das regras.

Em contraposição, João rebateu afirmando que seria "uma visão pequeno burguesa de quem está tentando refazer a luta de classes no presídio", esta atitude contrária ao trabalho que a esquerda estava fazendo no Brasil há mais de 30 anos. Para este, o movimento do coletivo deveria ser o de convencer a minoria que estava praticando essas ações, assim como os demais foram. Em concordância com o primeiro, Miguel afirma que o grupo de Pingão tem uma visão "mafiosa" do mundo e a divisão deveria levar em conta quem está de acordo com as regras e quem é contrário a elas. Ele os denominaram o "último foco de resistência do país", e por isso, os atritos internos não poderiam atrapalhar os conflitos com os fatores externos como a luta contra a ditadura.

O furto do relógio de Miguel e a retaliação com o espancamento de Tota, autor do furto, faz com se deflagra-se a discussão geradora da separação. Durante a ação, Miguel havia trancado todos presos comuns em suas celas para não interferirem na agressão. O plano sequência da discussão iniciou com um plano geral da galeria, todos os presos saindo das celas em direção da câmera. Miguel, Aloisio e os presos políticos se posicionaram à direita da imagem, enquanto os presos comuns à esquerda.

Miguel usou a agressão como ameaça para quem não cumprisse as regras. João, posicionado ao meio do plano, discorda da ação dos companheiros e a compara com modo de ação da repressão. Seu comentário foi reprovado pelos dois grupos, por perspectivas diferentes. O desdém de Pingão sobre o comentário esteve ligado a alienação quanto a atuação da violência dos agentes da repressão cuja a condição de presidiários e sofrer violências dos agentes do estado não esteve restrito àquele período, diferente dos guerrilheiros. Para estes, havia certo sentido de justiça na agressão realizada e julgamento de superioridade moral de terem matado o sujeito, como era o modo de operação dos outros presos e, portanto, fundamentava a sua atitude sob a justificativa da necessidade de segurança.

A afirmação de Miguel de ser necessário separar "quem é companheiro de quem não é companheiro", consolidou divisão entre classes, raças e categorias de presos. A tentativa fracassada de integração dos presos comuns ao "coletivo", deflagra as impossibilidades de convivência dos "dois mundos". Essas impossibilidades são demarcadas pelo poder institucional e da inadequação dos presos comuns a seguirem as regras impostas pelos militantes. A cena em que Jorge foi torturado pelos agentes

penitenciários ao realizar a greve de fome iniciada por Miguel é elucidativa da diferenciação na forma de tratamento; enquanto o espancava, o agente afirmava que “nego subversivo não existe”⁵⁰. Em defesa, Miguel afirma que naquela prisão não há diferenciação entre presos comuns e presos políticos, todos seriam parte do coletivo.

Ao final, o discurso de Miguel se altera. Os eventos como um assassinato entre os presos comuns e o roubo de pertences dos presos políticos, criaram um clima de instabilidade fazendo com que os presos políticos exigissem da administração do presídio a separação do espaço físico com a construção de um muro entre as celas e o espaço de convivência dos presos comum e políticos. A defesa de um coletivo transforma-se no discurso pela separação.

Em diálogo entre os militantes Miguel, Aloisio e João, este argumenta contrário à decisão de separação, por ser uma tática de segregação do povo e seria “contrariar o trabalho que todas as esquerdas do país vem fazendo em trinta anos.” A referência ao histórico da luta das esquerdas em se aproximar das camadas populares neste momento de cisão, e em que foi assumido as impossibilidades de convivência em conjunto, é crucial.

Temos, portanto, a representação de algumas correntes da esquerda dentro do coletivo de presos políticos, com opiniões diversas sobre o funcionamento do grupo. A crítica de João à atitude dos companheiros na desistência da convivência com o “povo” construiu a representação da dificuldade de setores da esquerda em estabelecer uma aproximação efetiva, além da promoção de uma luta conjunta com o setor da sociedade que seria mais afetado por esta luta. Este comentário também faz uma alusão às mudanças de perspectivas de setores da esquerda com o golpe de 1964, perspectiva esta apresentada na obra na frase de Miguel “somos o último foco de resistência” e “somos nós aqui dentro e a ditadura lá fora”. Constituir-se enquanto focos de resistência à ditadura tornou-se prioridade para os presos políticos na obra.

Apesar da insistência de Aloisio e Miguel sobre a necessidade da separação, as críticas de Jorginho e João demonstram que a decisão esteve calcada na dificuldade da convivência com pessoas de classes distintas. As expressões melancólicas de Miguel

⁵⁰Não houve referências à prática de tortura em relação aos presos políticos, esta foi a única cena na qual as forças do estado repressivo agiram, com relação à tortura, contra um preso no filme.

após a construção do muro corroboram com o constrangimento causado entre as ideologias do personagem e sua atuação, lhe causando crises de consciência.

Observamos no conjunto de cenas no presídio e, principalmente, nestes momentos de cisão, o acompanhamento da narrativa de Miguel. O enquadramento da câmera, com destaque cênico e condução dos eventos, ocorreu a partir da perspectiva deste personagem, acentuado pelas técnicas narrativas de voz *over*. Todavia, seu protagonismo foi construído em forma de tormenta com emergência das contradições entre seus ideais e sua práxis. Ao longo da história, as contradições do personagem foram explicitadas de forma mais aparente através do diálogo com outros personagens, e mais "escondida" através das outras instâncias narrativas, ou seja, posicionamento da câmera, enquadramento, trilha musical e ligação entre os planos. Ou seja, este sentido foi construído de forma mais direta pelos diálogos, mas através da decupagem e análise fílmica, podemos observar como consolidada na construção narrativa da obra.

2.2 O Olhar de Miguel

O "olhar" da câmera acompanhou a trajetória de Miguel e o retorno ao passado foi mediado por suas lembranças, verificadas pelos "cortes" do *flashback* e os comentários realizados por sua voz *over* como jovem guerrilheiro⁵¹. O prólogo e as cenas iniciais da obra apresentam esses recursos, demonstrando a relação do personagem com o ponto de vista que a obra assumiu, acompanhando a trajetória de sua família.

Os primeiros planos do prólogo foram realizados no quarto de Miguel, um espaço com diversos objetos de arte, móveis e brinquedos. A partir daí podemos concluir seu pertencimento a uma classe social com maior poder aquisitivo. Além disso, foi dada ênfase nestas cenas à cultura erudita e letrada com o destaque ao quebra-cabeça, à presença da estante com livros e cadernos e a própria ação da cena ser a leitura do conto de fadas pela mãe. (Figura 8)

⁵¹ Na obra, os personagens Miguel e Jorge tiveram diferentes atores para cada época retratada. A voz da narração *over* pertence ao Caco Ciocler, que interpreta Miguel na década de 1970 como jovem guerrilheiro.

Em contraposição, os sambistas dançavam em um espaço que podemos inferir ser na favela com uma construção cênica no meio de um morro, chão batido e iluminação através de velas e lâmpadas, sem quaisquer outros objetos cênicos ou personagens. (Figura 9). Todavia, não há identificação clara do local onde a cena se passa, nem dos personagens que a compõem. Essa sequência inicial construiu uma dicotomia entre os dois lugares diegéticos, unificados pela narração de Helena da história da Cinderela no qual, através da montagem, conectamos a história contada com a cena da dança. A fala de Miguel realiza a conexão final entre os dois mundos, que, a princípio, estão na sua imaginação: a cultura erudita e popular. Este plano não se encontra no espaço do real diegético, mas da imaginação ou sonho de Miguel.

FIGURA 8 QUARTO DE MIGUEL

FIGURA 9 MESTRE-SALA E PORTA BANDEIRA

O plano dos passistas reapareceu no tempo diegético de 1970, no presídio da Ilha Grande, na sequência em que Miguel foi preso na “surda” após execução da estratégia de enviar o manifesto dos presos políticos para fora do presídio. Nesta sequência, Miguel foi colocado apenas com um cobertor na cela solitária sem qualquer indicação do tempo de permanência do personagem no castigo. Sentado no chão, canta o samba *Heróis da Liberdade*⁵². Em gradação, o personagem começou com acompanhamento rítmico através das palmas e acompanhamento sonoro extradiegético em ascensão, depois cantarolando e, ao final, cantando em tom alto a canção. Os planos-sequência também ocorrem de forma gradativa: iniciou-se com um plano detalhe das mãos de Miguel e expandiu-se para o plano próximo, fixando-se no plano médio com Miguel sentando no canto da cela. Esta sequência foi intercalada com a cena de Miguel e Jorge, ainda crianças sambando no Morro de Santa Marta, com início do plano médio em Jorge, depois abrindo em um plano geral.

Diferente da cena do casal de passistas, a construção cênica deste plano é mais elaborada, com a presença de mais pessoas, cadeiras e garrafas. Identificamos, portanto, que se encontram no mesmo espaço em que seus pais tocavam sambas, visto que este

⁵²*Heróis da Liberdade* (Silas de Oliveira/ Mano Décio da Viola/ Manoel Ferreira) foi o samba-enredo na Escola de Samba Império Serrano no ano de 1969. Composta por Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Manoel Ferreira, o samba enredo que abordava a história do Brasil referindo-se à Inconfidência Mineira, a Abolição da escravidão e a Independência também poderia ser entendida como uma música de protesto ao regime militar. Teve um verso da letra censurado e para serem utilizados no desfile das escolas de samba alterados de “É a **revolução** em sua legítima razão” para “É a **evolução** em sua legítima razão.” (grifo nosso) No filme, Miguel canta a versão original do samba.

espaço já foi apresentado ao espectador anteriormente. Quando o som alcança seu ápice sonoro, temos o plano do mestre-sala e porta-bandeira do início do filme, o fim dessa sequência ocorre com a porta da cela aberta por um guarda anunciando o fim do castigo.

Os planos-sequência de Jorge e Miguel quando crianças fizeram parte do conjunto de lembranças que este possuía da infância pois, ao longo da narrativa já fomos apresentados às memórias da infância dele com construções fílmicas muito semelhantes. Já a sequência do mestre-sala e porta-bandeira não se consolida no plano do real; se no começo do filme não havia muitos elementos para confirmar ou não a existência dos personagens no mundo diegético, neste momento da obra (assim como em seu conjunto) podemos concluir que esta cena não fez parte da diegese do mundo narrativo. Podemos considerar, portanto, que se encontra no plano do sonho.

A sequência de cena na cela colabora com a ideia de sonho devido ao enquadramento do corpo de Miguel no plano, sentado em um ambiente escuro. A posição da câmera focaliza o personagem de cima para baixo criando a sensação de um ambiente claustrofóbico e de isolamento humano. (Figura 3) Temos, portanto, a construção de ascendência gradativa nos planos desta sequência que corroboraram com a criação de um estado mental de Miguel no plano do sonho, do devaneio. No prólogo do filme, esta cena assumiu o caráter de construção imaginativa infantil de Miguel à história contada pela mãe. Retomada na situação de estresse emocional na prisão, fornece o sentido de gradação de lembrança (infância com Jorge) a sonho (passistas) dentro da construção fílmica.

Houve a sincronia da imagem dos passistas com a letra “Esta brisa que a juventude afaga/ Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo/ É a Revolução em sua legítima razão/ Samba, meu samba, presta essa homenagem aos heróis da liberdade”. Isso permite o entrelace da cultura popular e das convicções ideológicas de Miguel, com a legitimação de seu sofrimento pela causa social no qual acredita. Ao mesmo tempo, coloca na base de sua formação a cultura popular, o samba e a convivência na favela.

O prólogo é o recurso que pode ter a função narrativa de direcionar o espectador à intencionalidade do autor e introduzir o assunto a ser desenvolvido. Em *Quase dois irmãos*, o prólogo expressou uma utopia a ser questionada e desconstruída pela trama

ficcional: a possibilidade de união entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares, simbolizada pela conexão entre cultura erudita e popular. A parte textual e a sequência de planos descritas são aparentemente divergentes, a primeira direcionou a leitura do filme a partir do encontro entre presos comuns e políticos no presídio da Ilha Grande na década de 1970; e as cenas seguintes remontaram à década de 1950.

A aparente contradição do prólogo foi desenvolvida ao longo da narrativa, no qual realizou-se conexões entre um passado utópico (e contraditório), a experiência repressiva na ditadura militar e o presente desagregador, que projeta um futuro marcado pela distopia. A utopia de união entre as classes, simbolizada pelo plano dos passistas no prólogo, foi apresentado como sonho de uma criança e devaneio do guerrilheiro, assumindo, portanto, o olhar de Miguel como condutor dos eventos.

A década de 1950 foi caracterizada na obra como espaço das ilusões possíveis. No prólogo podemos observar o movimento propulsor das ações de Miguel ao longo da narrativa de tentativa de aproximação com as camadas populares. Todavia, o que estava no plano do possível no ano de 1957 se tona inviável nos anos 2000. O estupro coletivo de Juliana no morro dos Macacos e o assassinato de Jorge, único vínculo com aquele mundo, transporta Miguel para distopia da impossibilidade de transformação da sociedade.

Esse movimento da utopia para distopia foi reforçado pelo uso da canção tema da obra, *Quase dois irmãos* (Naná Vasconcelos). Do prólogo ao início da narrativa (cenas da saída de Miguel do sambódromo), e na sequência de cenas finais com a ida ao morro de Juliana até o hospital após estupro, temos a canção como trilha sonora extradiegética. Ao longo da construção estética da obra, as cenas pertencentes ao ano de 2004 possuíram características próximas ao realismo: fotografia “limpa”, câmera na mão e som diegético, o que forneceu um efeito documental e “real” para as cenas. Entretanto, apenas nesses dois trechos foram inseridos a trilha extradiegética, com um sentido de continuidade entre o início e fim da obra, conformou uma moldura narrativa para história. A canção executada de forma calma e melancólica se contrapôs às imagens violentas e forneceu um sentido de esperanças perdidas.

Em *Quase dois irmãos*, a câmera observa a trajetória de Miguel e sua família. Nos planos nas décadas 1957 e 1970 o enquadramento da câmera acompanha seus

movimentos, não assume o ponto de vista deles. Mesmo na sua ausência diegética a sua narração *over* se faz presente, exemplo disso são os trajetos de sua mãe e Jorginho ao presídio. O controle da situação em que vive se demonstra pela sua posição de liderança entre os presos, a conquista de melhores condições no presídio e a submissão dos presos comuns às regras impostas pelos presos políticos. Gradativamente este domínio se perdeu no presídio.

Nos anos 2000, o personagem não possui o mesmo controle. Não há narração *over* neste período, mesmo nas cenas que precedem o presente diegético da obra. A busca pelo comando da situação norteia as ações de Miguel, e a narrativa foi construída na perda dela gradual. O descontrole sob as violências vividas pelo amigo e pela filha chegaram ao seu ápice na cena em que o deputado tenta sair do sambódromo e foi bloqueado pelos foliões. Temos nos planos-sequências baixa iluminação, focos nas máscaras e comemoração das pessoas ao entorno, assim como na expressão de desespero de Miguel diante da dificuldade em ir ao encontro de sua filha.

A narrativa partiu, portanto, da possibilidade de trânsito de Miguel nos dois mundos e seu desejo de conectá-los. O ponto de chegada foi consolidado com o fim violento dessa expectativa: o único vínculo real de Miguel com as camadas pobres foi assassinado na prisão. O estupro coletivo que Juliana sofreu também constituiu um delimitador das impossibilidades da relação morro-asfalto para Miguel. Somos apresentados a essa união entre das diferentes culturas através da imaginação de uma criança, reforçando o sentido utópico como foi caracterizado a década de 1950.

A voz *over* de Miguel apareceu em momentos pontuais da obra e não teve a função de explicar ou descrever os eventos, e sim de estabelecer comentários pontuais sobre o passado de outros personagens, entrelaçando o resultado do presente com as escolhas do passado. Os comentários se referiram sobre as escolhas do seu pai; a falta de escolhas da sua mãe; Jorginho e Seu Jorge, que tiveram seus destinos decididos por terceiros, de forma a explicar o presente diegético como consequência do passado.

Para Ismail Xavier, de modo geral no cinema, o olhar da câmera e a *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem, são recursos que definem uma diversidade de focos narrativos. Diferente da literatura, no qual é possível a narração unilateral de um personagem, no cinema tudo aquilo que

compõe a narrativa cinematográfica e suas escolhas, descentraliza a possibilidade de um foco unilateral⁵³. Ou seja, mesmo com a presença de um narrador-personagem, como no caso de Miguel, é preciso analisar o comportamento da câmera, a trilha sonora, das escolhas sequências de plano, para compreender a narração em sua totalidade e os pontos de vista que se apresentam na obra.

Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instancias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre que verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética) se organizam para trabalhar na mesma direção, de modo a fazer sentido em se falar *um* ponto de vista da narração.⁵⁴

Em consonância com autores como Genette, Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, há na narrativa fílmica a diegese principal cuja a história é contada pelo narrador extradiegético, ou seja, todos os outros canais de expressão além do verbal.⁵⁵ Portanto, quando se tem a presença de um narrador-personagem, é necessário analisar como se forma a relação deste com as outras instâncias narrativas e compreender como o ponto de vista da ficção se alinha ou não ao ponto de vista do narrador-personagem.

Para Casetti, "los filmes en primera persona tienen el mérito de explicitar la presencia de un *punto de vista* que guia la narracion" e assim, "tienen la capacidad de encarnar una *subjetividade* que impregna las imagenes y los sonidos; el narrador impregna el relato de si mismo; ofrece una historia y se ofrece a si mismo como su portador." Os filmes que possuem narrador autodiegético assumiriam o ponto de vista do narrador-personagem, e todas as outras instâncias narrativas estariam imbuídos por seu ponto de vista, para o autor.

⁵³ XAVIER, I. "O olhar e a voz...". op.cit. 1997 pp 130

⁵⁴ Idem. pp. 130

⁵⁵ CARDOSO, Luis Miguel. *A problemática do narrador: da literatura ao cinema*. Luminia. Juiz de Fora: Facom/UFJF - V.6, n 1/2, jan/dez 2003. pp. 58-59. O autor realiza neste artigo a exposição do debate especializado acerca dos modelos de classificação da narração no cinema e sua relação com o narrador literário. Noque concerne a narração *over* no cinema, Cardoso expõe a diferenciação da classificação de Stam, Genette e Carlos Reis. Nesta pesquisa estamos utilizando o termo de Genette, que classifica o **narrador autodiegético** como aquele que relata suas próprias experiências como personagem central da história. Esta nomenclatura também foi adotada por Ismail Xavier, Ver em: XAVIER, Ismail. *O olhar e a voz...*

A presença do narrador autodiegético em *Quase dois irmãos* não limitou o ponto de vista da história ao do personagem. Ao analisarmos esta narração com as demais instâncias narrativas, podemos perceber que este conjunto produz o efeito de consciência atormentada do personagem. Se os eventos do passado são conduzidos por sua lembrança, consolidadas pelos enquadramentos cênicos e pela voz *over*, as outras instâncias narrativas como a montagem dos planos e a intervenção dos outros personagens, realizam contraposições ao ponto de vista do guerrilheiro.

Estes contrapontos à memória de Miguel ficaram mais evidentes conforme a densidade dramática aumenta e os conflitos tomam mais corpo dentro da narrativa. Conforme exposto acima, a câmera acompanhou a trajetória de Miguel, com sua narração *over* que explicava o contexto das imagens (a visita de Helena e chegada de Jorginho ao presídio e o quanto suas decisões afetaram dos dois) e, por diversas vezes, iniciando os planos com foco no personagem. O desenvolvimento da narrativa, todavia, corrobora com as críticas realizadas por Jorginho e Juliana de que os militantes não conseguiam conviver com os presos comuns sem estarem em posição de poder, reproduzindo no presídio seus privilégios raciais e sociais, contrariando o discurso de igualdade. Após a construção do muro, as expressões melancólicas de Miguel ratificam a derrota de seus ideais.

Esta crítica ficou explícita no diálogo com Jorge ao afirmar que as proposições de igualdade social de Miguel não se consolidaram no espaço carcerário, pontuando as impossibilidades da classe média em conviver com pessoas pobres:

Miguel: Queria conversar com você, Jorge.

Jorge: Quer dizer que nós somos tudo igual né, que a gente tem que se unir, que meu filho vai estudar na mesma escola que o teu, nosso destino é o mesmo, nós vamos viver da mesma forma que vocês. Porra meu irmão, se nem aqui dentro vocês querem morar com a gente. São uns safados, isso sim. Quando tão precisando de alguma coisa da gente, aí todo mundo é igual né. Agora vai mandar carta para o diretor para separar. Rico pra cá, pobre pra lá. Branco pra cá, preto pra lá. Não fode, porra.

Miguel: As coisas mudaram, porra. Porra, se a gente não separasse ia morrer muita gente. A gente já tinha conversado sobre isso, os caras não tão seguindo as determinações.

Jorge: É só uma parte que não quer, porra. Tem muita gente que se tu quiser forma contigo.

Miguel: Eu sei, a gente vai fazer o possível para trazer essas pessoas com a gente, você é o primeiro da lista. Todo mundo que tiver alguma questão política vai com a gente.

Jorge: Questão política! Como você vai provar que assalto e 171 é político? Tá de papo furado pro meu lado, isso sim. Por que vocês não fizeram justiça. Quem

não formar morre, matava quem não formasse. Sabiam que podiam contar com nós. Mas não conseguiram nem matar o Tota né. Agora vem com essa de separação.

Miguel: A gente não tá aqui pra matar preso, porra.

Jorge: Aqui meu irmão, agora chegou. Chega desse papo furado, dessa conversa à toa de garoto bom que quer salvar o mundo. Foda-se você!

A crítica de Jorginho articulou as contradições entre discurso e prática de Miguel com os ideais pelo qual este lutava. Esse diálogo entre eles sintetizou as impossibilidades da esquerda, que aspirava por uma sociedade igualitária, mas não conseguia estabelecer conexões reais com as camadas populares. Os vínculos afetivos que mantinham a conexão entre os dois não foram suficientes para sustentar a relação de convivência no campo individual, no campo coletivo e expressam o fracasso dos projetos revolucionários.

Duas cenas são paradigmáticas dessa confrontação: quando Juliana afirmou que o fracasso da luta do pai foi decorrente do racismo da esquerda; e no momento em que Jorge acusou o antigo companheiro de presídio de nunca ter entendido a situação do morro, pois Miguel “não sabe nada de trabalhador”. Apesar da visão do filme ser fornecida pelos olhos do narrador, que através da voz *over* e dos *flashbacks* expõe suas relações com o passado, foi realizado um interessante movimento de crítica às práticas da militância através dos embates com Jorge e Juliana.

Ressalta-se, entretanto, que o ponto de vista presente na obra enquanto representação social de setores da sociedade estão mais alinhadas as autocríticas à esquerda, referentes às impossibilidades de alteração material dos problemas sociais do país. Nas palavras de Helena (mãe de Miguel) e do guerrilheiro João, as atitudes violentas dos presos políticos, assim como a separação do presídio, aproximariam as práticas dos militantes às dos militares. Todavia, estas afirmações não se configuram como justificativas para o Estado repressivo, como argumentam os defensores da versão brasileira da “teoria dos dois demônios”⁵⁶.

Ao construir o filme nos três espaços temporais, destacando a aproximação do pai de Miguel, jornalista de classe média, com o pai de Jorge, sambista do morro, através do samba na década de 1950; o reencontro no presídio de Miguel e Jorge – harmônico no início e conflituoso no final do período –; e o total afastamento nos anos 2000; podemos inferir a importância do estabelecimento do estado repressivo na

⁵⁶NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do Regime Militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. P. 331.

desarticulação dos “dois mundos”. Ressalta-se, entretanto, que os atritos sociais não foram criados pela ditadura. Conforme exposto em algumas pesquisas sobre o filme, a questão racial, por exemplo, também foi crucial para os conflitos entre os personagens⁵⁷. Destaca-se, portanto, que a gênese do presente na obra encontra-se no momento histórico do golpe militar, desfazendo os projetos de integração nacional à esquerda e acirrando os conflitos sociais existentes, visto a consolidação do processo de modernização capitalista.

Miguel Pereira destacou a aura romântica através da qual a vontade de união entre morro e asfalto foi baseada na representação da década de 1950 no filme e o sentido realista que os anos 1970 e 2000 assumem, com a demarcação da impossibilidade de reconciliação entre classes, indivíduos e instituições. Para o autor, foram apontadas as impossibilidades do retorno às utopias do passado. A conformação das posições sociais e culturais atingiram uma forma inconciliável e perdeu o elã revolucionário. Assim, a obra não seria uma evocação nostálgica dos projetos abortados do passado, e sim uma elucidação do estancamento das vias do passado que, por sua vez, resultou em um presente sem soluções ou alternativas. Por fim, Pereira afirmou que o olhar pessimista para o presente relacionaria o passado a um sentimento de generosidade e da consciência da luta justa, assim, o filme resgataria criticamente a crença que moveu a geração da diretora⁵⁸.

Para Teresa Cristina Furtado Matos, o filme inseriu a exclusão dos negros a partir da perspectiva da denúncia. O personagem Jorge destacou constantemente a miopia de Miguel para as tensões não apenas de classe e, sobretudo, de raça. Matos afirma que a assimetria racial aparece como um dado opaco a Miguel, sua relação com Jorge “revela como quão distantes das preocupações de uma classe média branca, intelectualizada e politicamente engajada estava a questão racial”⁵⁹.

A obra faz, portanto, parte do campo artístico que buscou reconstruir e repensar a atuação das esquerdas no período da ditadura militar. A construção do personagem

⁵⁷ LAPERA, Pedro Vinícios A. “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. IN: *Ciberlegenda*. Outubro/2007. CRUZ, Adécio de Souza. “Quase dois irmãos: diferenças sutis ou a não memória da violência vai ao cinema”. In: *Literafro*. www.lettras.ufmg.br/literafro. SANTOS, Eveline Alvarez dos. “A questão da representação social do negro em Quase dois irmãos”. In: *Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura*. Vol. 2 São Cristóvão: GELIC, 2010. SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Op cit.

⁵⁸ PEREIRA, Miguel. “Carri e Murat: Memória, política e representação”. In: *Significação*. Nº32, 2009.

⁵⁹ MATOS, Teresa Cristina Furtado. “Narrativa nacional, cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente. Reflexões sobre o lugar de memória”. Artigo apresentado em: *XXIX Congresso Latino-americano de sociologia*. Alas: Chile 2013.

Miguel produz a representação social da crise de consciência e perspectiva que caracterizou parte da esquerda pós ditadura. A partir de sua trajetória, e de sua família, cristalizou-se a crise de consciência da esquerda com relação a sua atuação política no passado recente do país.

2.3 Memória da Ditadura Militar

No processo que sucede governos autoritários, observamos a construção de memórias sociais, para a sua não repetição, a partir da reafirmação das narrativas das vítimas de Estado autoritário. A construção da memória dos períodos marcados pelo autoritarismo e violência de Estado legal, em primeiro momento foi pensada a partir das experiências históricas ligadas à Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto no âmbito europeu e norte-americano. Por outro lado, na América Latina, relaciona-se à exploração econômica, governos ditatoriais e repressão às minorias. Em ambos os casos, as produções estão ligadas à construção de memórias antiautoritárias e contra hegemônicas, com a emergência de narrativas dos que sofreram violações e violências, relacionadas a crimes contra a humanidade e perpetradas pelo Estado. Para alguns estudiosos do tema, essas produções são construídas em uma zona de fronteira entre a memória individual e a história⁶⁰.

O cinema assume um importante papel dentro da memória social no campo artístico, por ser um meio massivo de comunicação social e possuir legitimidade dentro a sociedade contemporânea. A produção fílmica durante, e após, regimes autoritários estabeleceu-se no Brasil e na América Latina como importante espaço de criação artística e reformulação dos traumas sociais vividos.

No Brasil, na filmografia de obras ficcionais abrangeram temas referentes à experiência da sociedade civil durante o período militar, com histórias que abordaram

⁶⁰ ENDO, Paulo. "Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo". In: *Psicanálise e cultura*. São Paulo, 2008, 31(47), pp. 70-74. Entretanto, como salienta Beatriz Sarlo, é preciso ficar atento à veracidade e à interpretação histórica do testemunho. Se "a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer, mas a de sua lembrança", a história narrada estaria mais próxima a uma subjetividade da pessoa que testemunha, do que da interpretação histórica – não haveria relato capaz de dar unidade ao eu, ou valor de verdade empírico. A autora frisa a necessidade da memória como forma de reparação e não repetição de crimes contra a humanidade promulgados pelo Estado, todavia salienta a cautela necessária ao se trabalhar com essas narrativas. Ver em: SARLO, Beatriz. "Crítica do testemunho: sujeito e experiência". IN: *Tempo passado, Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras e UFMG. 2007. P. 23-68.

temas como infância e juventude, guerrilha, movimento grevista, violência de Estado, pós-trauma e convivência nos presídios. Nessas narrativas, foram recorrentes a presença de personagens recorrentes: militares, militantes e a sociedade brasileira. Baseadas em relatos sobre o período ou experiências autobiográficas, essas narrativas fazem parte da construção da memória que estabelece os pontos de vista das vítimas do Regime.

Helena Stigger estrutura a análise da filmografia sobre o período a partir das categorias: a figura do militante (com ênfase ao guerrilheiro), do militar e da tortura. Para a autora:

Todas as obras, cada qual a sua maneira, é um testemunho de como a sociedade brasileira está dialogando com o seu passado, a ditadura. Ou seja, em 1965, ano de estreia de *O desafio*, havia uma necessidade entre os intelectuais de compreender as circunstâncias sociais e políticas no Brasil que permitiram o golpe militar. Atualmente, as questões são outras. É patente nos discursos acadêmicos e nas memórias um conflito sobre o entendimento do papel da esquerda na resistência à ditadura.⁶¹

Portanto, os filmes pós-ditadura expressariam os debates sobre o papel da esquerda na resistência ao regime. Stigger considera que alguns filmes mais convencionais, como *Batismo de Sangue* e *Zuzu Angel*, exploram o aparelho repressivo do regime de uma forma didática com sentido de “evidenciar, educar e denunciar um histórico de abusos”⁶². Filmes como *Quase dois irmãos* e *O beijo da mulher aranha* contrapõem a ditadura a outras questões intertextuais a dar forma às minorias. São obras que não possuem pretensão de enfatizar detalhes da história da ditadura como organização da resistência ou estrutura da repressão, mas realizar uma releitura crítica dos eventos.

Na filmografia sobre o período há a recorrência de narrativas cujo fim está em si mesmo, ou seja, retratar a ditadura como algo no passado, ainda que esta memória esteja tensionada. Seja pelo recorte temporal do filme que se limita ao período, ou pela tentativa de esquecê-lo⁶³. *Quase dois irmãos* realiza o caminho oposto, a partir de um movimento de releitura do passado para compreender o presente, construindo autocrítica sobre a atuação das esquerdas e, em especificamente, do guerrilheiro.

⁶¹ STIGGER, Helena. *As representações da ditadura militar ...* pp 229

⁶² Idem. pp 206

⁶³ Houve filmes como *A memória que me contam* e *Hoje*, cuja narrativa desenvolve-se a partir da tentativa das personagens principais, ex militantes, em esquecer a violência sofrida no regime militar, ou Ação entre amigos cujo o centro da narrativa esteve na tensão entre a lembrança e o esquecimento. Outros filmes, como *O que é isso, companheiro*, *Batismo de Sangue* e *O ano que meus pais saíram de férias*, trabalharam com a memória da ditadura através da representação como algo no passado.

Com a derrota dos projetos de transformação social de grupos e indivíduos ligados à esquerda no golpe de 1964 e da guerrilha no início da década 1970, foram produzidas memórias que analisassem a atuação destes grupos de formas críticas, formulando um campo de disputa de memórias dentro da esquerda brasileira⁶⁴. A atuação da guerrilha esteve em um dos epicentros desta memória, recebendo críticas e autocríticas da direita à esquerda.

Para Aarão, a autocrítica no plano interno da esquerda armada sobre a sua atuação só foi possível durante o processo de transição à democracia e perdura até hoje. Esse movimento já havia sido realizado por setores da esquerda que não pegaram em armas durante a ditadura, mas os ex militantes das esquerdas armadas só teriam conseguido estabelecer relações de negação, ou autoafirmação, de suas atitudes e planos frustrados durante o exílio ou o cárcere, sendo apenas no período posterior a possibilidade de revisão de sua atuação⁶⁵. Dentro da perspectiva do autor, os comunistas que formaram a guerrilha não foram apenas vítimas dos militares, mas encontravam-se em disputa pela realização de uma revolução social, em desprezo às linhas de esquerda mais institucionalizadas, colocariam em prática o projeto de igualdade social⁶⁶.

Este debate se faz necessário no nosso contexto para compreender a construção da figura do Miguel e de *Quase dois irmãos* no contexto da produção cinematográfica sobre a ditadura militar. Ao longo da construção do personagem podemos identificá-lo com a figura histórica revolucionário⁶⁷, sem se remeter a um personagem específico, que possui características daqueles que participaram da guerrilha e lutavam por um projeto revolucionário, mesmo que a sua militância pregressa à prisão tenha sido ocultada.

Temos na obra, portanto, a tentativa reelaboração das derrotas das esquerdas em um esforço de compreender o presente através do processo histórico que realizou uma fratura na sociedade brasileira. Observamos na figura de Miguel as contradições no campo das ideologias e da prática da militância, explorando as contradições da atuação das esquerdas na luta de classes. João evocou o histórico trabalho de aproximação das esquerdas com a classe trabalhadora para argumentar o elitismo da decisão de separação

⁶⁴ As disputas da memória da ditadura militar percorrem tanto os grupos ligados à direita conservadora, os liberais, esquerda partidária e sindicalista, esquerda intelectualizada e grupos de ação direta revolucionária. A memória hegemônica seria fruto da transição democrática pautada por liberais e setores da esquerda partidária e intelectual. Vide NAPOLITANO, Marcos. *Recordar é viver...*

⁶⁵ AARÃO, Daniel Reis Filho. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*, 1989. P.15

⁶⁶ Idem, p.164

⁶⁷ Em diálogo com Helena, que diz que seu pai ficaria orgulhoso do filho, Miguel responde que seu pai gostava de samba, não de revolução.

do convívio entre presos. Já Jorginho arregimenta as clássicas propostas de igualdade social, política e econômica mostrando como ideais defendidos por Miguel não conseguiriam ser colocados na prática.

O evento da separação da galeria do Presídio da Ilha Grande é um dado histórico sobre aquele período relatado por presos políticos e comuns. A partir da pesquisa de relatos sobre a vida no presídio da Ilha Grande, dois livros se destacam pela oposição ao retratar o evento da separação.

Resistir é Preciso de Alípio de Freitas é uma obra testemunhal da vivência do militante na luta contra a ditadura militar, as prisões e torturas a que foi submetido. Freitas retrata a suas experiências nos presídios que passou, e o episódio da separação das alas na Ilha Grande.

Também, muitos dos companheiros que lá deixara já tinham saído, com penas cumpridas ou liberdade condicional. Mas a grande mudança consistia na separação, finalmente ordenada pelo STM, dos presos políticos dos presos comuns da Lei de Segurança Nacional. Foi uma longa e dura batalha esta da separação, que teve de ser travada, sobretudo, porque a ditadura não desistia da sua pretensão de confundir a opinião pública, apresentando-nos como simples assaltantes. Era a forma que os ideólogos da ditadura encontravam para tentar desmoralizar aqueles que tinham decidido enfrentá-la de armas nas mãos.

Houve, como não podia deixar de ser, muitas incompreensões da parte dos presos comuns e, até, de companheiros presos políticos, que se recusavam a enxergar as manobras da ditadura. Ademais, foi difícil para muitos entender que éramos duas comunidades distintas, com objetivos distantes, perspectivas até opostas, com hábitos de vida que cada passo entravam em choque.

A separação teria que se dar, pois nem à absoluta maioria dos presos comuns interessava a sua transformação em presos políticos, nem nós aceitávamos perder essa condição. A separação aconteceu e deixou certas marcas de incompreensões, algumas transformaram-se em cicatrizes, mas era necessária.

A ditadura militar resistiu o quanto pode a essa separação. Resistiu porque ela significava, de uma vez por todas, o reconhecimento de que aqueles que ousaram enfrentá-la, opondo-lhe a violência revolucionária, eram presos políticos de direito e de fato⁶⁸.

A justificativa de Freitas para a separação esteve na necessidade de afirmação política frente ao governo militar e a sociedade brasileira da condição de presos por suas discordâncias ao regime de governo e suas práticas violentas e cerceamento das

⁶⁸FREITAS, Alípio de. *Resistir é preciso: Memória do tempo da morte civil no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

liberdades. A exposição desta condição era crucial para a denúncia dos crimes contra a humanidade que caracterizavam o aprisionamento dos que lutavam contra o governo.

Na obra de Johanes Vieira, *Comandos Vermelhos do Brasil: dos porões aos salões*, o autor se apresentou como um dos presos comuns que criaram a Falange Vermelha⁶⁹, e relatou o processo de aprisionamento, a relação com os presos políticos, a construção da organização em coletivo dos presos comuns e a formação do Comando Vermelho. Dentro dos eventos relatados, a separação física do presídio teve uma perspectiva diferente da anterior:

Na época, os presos da lei de segurança viviam em uma mesma galeria junto com os presos políticos. Com eles aprendemos bastante, porém nem tanto como escrevem por aí. O que realmente aprendemos com eles foi a ler muitos livros e nos organizar. Mas, a convivência pacífica durou pouco, cerca de dois anos mais ou menos. O rompimento ocorreu porque o companheiro Ricardo Duram de Araujo roubou o relógio de um preso político e trocou por maconha com os presos do convívio. Revoltados com o roubo, os presos políticos deram-lhe uma grande surra. Essa atitude acirrou os ânimos e gerou um clima nada ameno, pois Ricardo era muito estimado por todos nós mas, ao mesmo tempo, tinha “vacilado” ao roubar o objeto de um companheiro. Por isso não cabia revide.

A partir daquele incidente, e receosos de que outros acontecimentos como aquele – ou piores – viessem a acontecer, cometeram o maior erro que poderiam ter cometido em sua passagem pelo sistema penitenciário do Rio de Janeiro. Reuniram-se às escondidas e decidiram pedir a separação dos presos não políticos; para tanto, redigiram um documento e encaminharam a todas as Auditorias Militares. No tal documento alegavam que, na condição de presos políticos, não poderiam estar misturados com assaltantes comuns e maconheiros, que gostavam de pederastia e outros desvios de conduta.

Alegavam ainda que seus familiares eram obrigados a viajar na mesma lancha que viajavam as mulheres dos presos assaltantes de barcos. Diziam que nossas mulheres não possuíam a minha postura e falavam todos os tipos de palavrões, portanto não tinham condições de partilhar do mesmo espaço com suas mães, esposas e outros visitantes. As auditorias deferiram o pedido e ordenaram que o DESIPE separasse os presos políticos dos presos assaltantes de banco. E assim foi feito: a galeria onde moravam todos foi dividida ao meio por um muro e um portão de ferro. Na parte da frente era 2A, onde ficaram os presos políticos; a nossa, 2Afundos, que mais tarde ficaria famosa com o nome 2Afundão.⁷⁰

⁶⁹ Coletivo de presos formado no Presídio da Ilha Grande.

⁷⁰ VIEIRA, Johanes. *Comandos Vermelhos do Brasil: Dos Porões aos Salões*. Rio de Janeiro: Editora T8 Ltda, 2007. pp. 54 e 55. A obra foi indicada pela diretora Lúcia Murat em contato realizado para disponibilização do material utilizado pela diretora, constituídos de depoimentos dos presos comuns, sobre essa experiência. Não tendo mais posse desse material, a diretora indicou este livro, escrito por um dos presos que entrevistou.

Na versão de Vieira, o pedido de construção do muro surgiu a partir dos conflitos entre os presos, justificadas pelos militantes com julgamentos morais dos comportamentos dos presos comuns e seus familiares. A motivação principal para este estaria nas dificuldades de convivência apresentadas por serem advindos de diferentes classes sociais. Estava claro para Vieira o preconceito dos presos políticos e o sub-julgamento destes com aqueles que advinham das camadas populares.

O que mais nos decepcionou naquela atitude não foi o fato de pedirem que fossem separados de nós, pois tínhamos total consciência de que a realidade deles era uma e a nossa outra. O que nos deixou putos da vida foram os argumentos usados no documento que enviaram às autoridades. De acordo com nossa visão, aquele documento, além de inoportuno, falseava a verdade e discriminava nossas famílias, mexendo fundo em nossas sensibilidades e nos colocando num patamar de homens inferiores. Nossa indignação aumentava porque tínhamos acabado de sair de uma greve de fome com eles, greve para a qual até então, não havíamos percebido que fomos levados de reboque. Após esse episódio entre presos políticos e presos assaltantes de bancos, restou apenas uma convivência pacífica. Não havia ódio de uma parte nem de outra.⁷¹

Vieira expressou a consciência das diferenças sociais entre os presos e também da forma discriminatória que eram tratados pelos presos políticos. A narrativa de Freitas e Vieira sobre o que motivou a separação são opostas. O primeiro argumenta sob fatores externos para a separação como a necessidade de legitimação, e reconhecimento da condição política da sua prisão perante a sociedade, e suas condições de vítimas do sistema repressivo. Para o segundo, a principal motivação era interna, e estava relacionado as dificuldades de relacionamentos e preconceitos elitistas dos militantes.

A exposição dessas memórias não tem o intuito de avaliar qual é mais verídica, ou supor que representam a totalidade das classes ao qual cada um pertence. Entretanto, ao compreender que fazem parte das disputas de memória acerca dos eventos, o interesse é compreender a qual memória o filme possui alinhamento e, assim, o ponto de vista produzido pela obra.

O filme, portanto, assumiu aproximações com a crítica de Vieira à postura dos presos políticos, retratando a separação do presídio como fruto dos desentendimentos dos presos. Esta análise se faz importante quando cruzamos com o aparente ponto de vista primordial do filme: o guerrilheiro Miguel. Por ser narrador-personagem, em

⁷¹Idem, p 55.

primeira análise poderíamos supor que o ponto de vista da obra seria expresso por sua visão dos acontecimentos. Todavia, o personagem e a atuação dos presos políticos foi composto de contradições e incoerência com suas ideologias, e mesmo no presente diegético não há redenção de Miguel aos erros do passado. Apesar da narrativa ser construída através do narrador-personagem guerrilheiro, a memória eleita a ser dialogada foi a dos presos comuns, partilhando, portanto, as críticas à atuação dos guerrilheiros.

Importante ressaltar que a relação das camadas pobres da população com o Estado autoritário, a violência estatal e o trauma produzido por esta, é um campo ainda em construção. Nas diversas formas de se construir a memória do regime e de lidar com este trauma, o destaque esteve nas organizações de esquerda e seus militantes. Mesmo na produção cinematográfica, a maioria das obras reelabora as experiências engajadas, ficando para segundo plano o quanto regime afetou esta parte da população.

Compreendemos que a experiência social elaborada na obra é a junção de todas as instâncias narrativas. A relação do regime militar com a ruptura do processo revolucionário e o afastamento das esquerdas com as camadas populares estão decantadas na composição estética da obra, e se correlacionam a outras memórias sociais.

Para alguns pesquisadores contemporâneos, entre as décadas de 1950 e 1960, houve uma real aproximação entre a intelectualidade de esquerda e o povo, e configurou-se um momento de potencial revolucionário, como afirma Gorender:

(...) o período de 1960-1964 marca o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros neste século até agora. O auge da luta de classes em que se pôs em xeque a instabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito da propriedade e da força coercitiva do Estado.⁷²

Para o historiador, os anos anteriores ao golpe foram caracterizados por impulso nas lutas sociais, no campo e na cidade. Os pesquisadores Florestan Fernandes, Caio Navarro e Lucilia Delgado, na mesma linha, analisaram o golpe como uma resposta conservadora a esse crescimento dos movimentos sociais e programas governamentais reformistas, e assinalaram o caráter preventivo da intervenção civil e militar à direita.

⁷²Gorender, Jacob apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª ed. rev.. São Paulo: Editora Unesp, 2014. P. 21.

João Goulart tinha o intuito de refletir e construir um referencial de cultura popular nacional, promover além de estudos e debates sobre a cultura popular, a realização de produções culturais em tentativa de conexão com o povo⁷³. Com o golpe de 1964, “entidades, organizações, grupos e núcleos viram-se sem apoio e sem uma política patrocinada pelo Estado que fomentasse os setores de produção e agitação cultural entre as esquerdas.”⁷⁴

Marcelo Ridenti ao examinar os movimentos culturais afirma:

Considerando-se em sua maioria marxistas, partidos, movimentos de esquerda e seus adeptos nos campos artísticos e intelectuais, nos anos 1960, procuravam entender e expressar as diferenças culturais numa sociedade de classes – independente da discussão sobre até que ponto eles lograram esses objetivos. Por isso não admitiriam ser classificados como iluministas, muito menos românticos. Mas parece que, embora tentando superar essas perspectivas, eles em certa medida apenas as fundiram de diversas formas, ao buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada.⁷⁵

O sociólogo analisou essa aproximação e caracterizou a relação entre os artistas/intelectuais e o povo como romântica e iluminista. De acordo com o autor, a problemática central para os meios artísticos e intelectualizados da esquerda, entre o final da década de 1950 e início da década de 1970, encontrava-se na busca da identidade nacional e política do povo brasileiro, marcados por uma utopia de integração entre o intelectual e o homem simples, para concretização do projeto alternativo de sociedade desenvolvida. Ainda segundo o autor, essa temática se diluiu entre a década de 1970 e o fim da ditadura militar e as discussões sobre a identidade do povo brasileiro somente retornaram nos anos 1990⁷⁶.

Para outros pesquisadores como Rodrigo Czajka, os movimentos políticos de ascensão de massas encontravam legitimidade na busca de uma cultura que, além de popular, fosse nacional. Era necessário constituir esse referencial popular, pois a partir dele o “povo” poderia ser contemplado em uma política de transformação da realidade

⁷³CZAJKA, Rodrigo. “A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial de resistência cultural (1965-1968)”. In: *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, n. 35, fev. 2010. p. 97-100.

⁷⁴Idem, p. 99.

⁷⁵RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª ed. rev. E ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014, pp. 21-23.

⁷⁶RIDENTI op.cit p. 43

nacional⁷⁷. Esses projetos dos intelectuais de esquerda com todas as tensões e contradições fizeram parte da vida pública nos anos que precederam ao golpe.

Roberto Schwarz analisou a fratura social consolidada com o golpe civil-militar. A modernização capitalista em conjunto com governo autoritário culminou no desmantelamento do momento de radicalização política apoiada pelo nacional desenvolvimentismo e mobilizações revolucionárias pré-1964. No texto “Cultura e Política, 1964-1969”, escrito entre os anos de 1969 e 1970, Schwarz realiza considerações sobre o papel do intelectual de esquerda no momento pré-revolucionário e o que resultaria deste momento logo após o golpe:

O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a orientar a sua relação com as massas. Entretanto, sobreveio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas.⁷⁸

Para o autor, a gênese da situação em que encontravam-se estava no momento histórico do golpe civil-militar, com a frustração dos projetos de integração nacional à esquerda, vitória da direita e os cursos do capitalismo internacional, originou a consolidação do processo de modernização⁷⁹. Para Paulo Arantes, o golpe de 1964 foi um meio pelo qual se consolidou o capitalismo no Brasil, a partir do projeto de modernização conservadora, alargando as diferenças sociais.

A esse primeiro amálgama entre a emergência suprema que vem a ser a guerra e o Estado de sítio político de salvaguarda da ordem constitucional do mercado ante os assaltos recorrentes da luta de classes, veio juntar-se uma terceira dimensão da emergência: a emergência econômica, quer dizer, o derradeiro patamar do Estado de exceção como garantia do capitalismo, como se viu no roteiro histórico do constitucionalismo segundo Bercovici. Numa palavra, os primórdios da era da exceção econômica permanente.⁸⁰

⁷⁷CZAJKA, Rodrigo. Opa cit. p. 98

⁷⁸SCHWARZ, Roberto. “Cultura política, 1964-1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra. 2009 p. 21.

⁷⁹SCHWARZ, Roberto op. cit. p. 07-58; SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Para análise sobre os escritos do autor referente as relações sociais no Brasil pós 1964: OTSUKA, Edu Teruki. “Sequências brasileiras, ruptura mundial”. In: *Eutomia*, Recife, 11 (1): 199-213, jan/jun. 2013 & GONÇALVES, Andeson; OTSUKA, Edu T.; RABELLO, Ivone D. “Os retratistas e os intelectuais às voltas com 1964”. In: *Revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 57, p. 327-348, dez 2013

⁸⁰ARANTES, Paulo.op.cit. p. 226

Como consequências econômicas e sociais do regime militar, ocorreu o aprofundamento das desigualdades sociais e encolhimento do potencial revolucionário. Paulo Arantes endossa a tese de que o golpe fez parte da consolidação do capitalismo no país, e, mesmo passado o governo militar, as consequências deste processo ainda marcariam a sociedade brasileira. Para esses intelectuais, o golpe civil-militar brasileiro, inserido no período em que o mundo participava direta e indiretamente da Guerra Fria⁸¹, rompe o momento pré-revolucionário ligado a projetos políticos à esquerda e a aproximação desses intelectuais com as classes populares.

Em síntese, *Quase dois irmãos* conduziu a reflexão sobre a interação entre classe média e povo justamente à fratura social ocorrida após o golpe de 1964, ao direcionar a compreensão sobre a divisão social e o adensamento dos conflitos no Brasil presente com estabelecimento do regime militar. A narrativa do filme percorreu três espaços temporais da história recente do país com um encadeamento não linear das épocas. Através do *flashback*, alternam-se os períodos em planos-sequências que se conectam pelo acirramento dos conflitos sociais.

A memória dos guerrilheiros, portanto, foi construída através dos presos políticos em uma perspectiva de revisão crítica da atuação na resistência. O debate sobre a memória dos guerrilheiros e presos políticos, atrelado à revisão historiográfica acerca do regime elucida, até hoje, novas questões sobre a inserção do militante de esquerda na sociedade brasileira. A obra, portanto, está relacionada à produção de um cinema político e, através da representação dos problemas sociais, por um viés de denúncia se posicionou politicamente.

A transformação da favela e da relação da classe média com as camadas populares foi representada como consequência do período militar. Na década de 1950, a favela foi caracterizada como um espaço de contraste, pobreza e fornecimento cultural através das rodas de samba. A década de 1970 e o estabelecimento do regime militar, representado pelo convívio dos presos comuns e políticos, foi retratada como espaço

⁸¹ Para Paulo Arantes: “Concedendo o que deve ser concedido a essa fantasia de contenção ou concorrência letal entre capitalismo e comunismo, a longa guerra social latino-americana, como seria mais correto dizer e, lugar de afirmar que a Guerra Fria fez isto ou aquilo nesse ou naquele país, foi sim uma fase mais ampla e intensificada daquela Guerra civil Mundial, devendo, portanto, ser entendida como revolução e contrarrevolução.” ARANTES, Paulo. *Opa cit.* p. 220

temporal de transformação das relações de contrastantes para conflituosas entre classe média e camadas populares.

CAPÍTULO 3 - Rico pra lá, pobre pra cá. Branco pra lá, preto pra cá

A representação do período da ditadura militar em *Quase dois irmãos* foi feita através da convivência entre os presos políticos e comuns. Compreende-se que a cisão entre as esquerdas e o povo, consolidada no presente diegético, foram representadas através da construção do muro, separação do presídio e dos presos de diferentes classes sociais. Foram retratados, portanto, a relação de dois tipos de presos, pertencentes às classes sociais diferentes. No capítulo anterior, analisamos a representação de Miguel e os presos políticos; neste destacaremos a importância de Jorginho e a representação dos presos comuns como contrapontos à narrativa de Miguel, outro polo conflitante que apareceu de forma a contrapor a narrativa de Miguel, e expôs a fragilidade dos ideais dos militantes.

Durante o terceiro e quarto blocos narrativos, marcados pela harmonia entre os personagens principais no passado, as cenas no presente diegético foram pautadas pelo enfrentamento, comentários ásperos e sarcásticos. Visualmente, a posição de Jorginho e Miguel, um na frente do outro, ratificava o espaço de tensão. Quando se acirraram os embates, na Ilha Grande e no Morro dos Macacos, a conversa entre os ex companheiros de cárcere se tornou amistosa. A relação de amizade com Jorginho que configurou como contraponto às memórias de Miguel e as contradições das suas perspectivas de vida.

3.1. Contraponto de Jorginho

Nas cenas no presídio da Ilha Grande, o personagem sofreu uma transformação em sua postura ao longo dos blocos três à cinco. No início do desenvolvimento dramático no presídio, a postura de Jorginho era de condescendência com as regras impostas pelos presos políticos, alegria e descontração. Seu semblante na companhia de Miguel e seus companheiros era amistoso, e a convivência marcada por risadas e chacotas das adversidades vividas, como a greve de fome, a tortura carcerária, o conflito por causa do gato de João e o término do relacionamento de Miguel. A fraternidade da relação dos dois foi marcada pelo samba, paixão compartilhada desde a infância. O

samba "Quem me vê sorrindo", foi cantado pelos presos na transição da convivência harmoniosa para os conflitos entre presos políticos e comuns, marcando também a mudança na postura de Jorginho.

Esta se consolidou na seriedade e enfrentamento com a qual agiu com Miguel na cena em que Pingão ordena a surra em Aloisio, o proibindo de intervir no conflito, e se prolongou até o presente diegético. A partir deste ponto, da figura amistosa que aceitou as regras impostas, passou a formular as suas próprias regras, enfrentando os demais presos, ameaçando aqueles que não o seguirem. Esta transformação expressa tanto na postura corporal, como no discurso, o que denota o nascimento daquele que se tornará o chefe da organização criminosa.

Observamos aqui o ponto no qual a postura mais próxima do seu pai, o sambista do morro, que acreditava na amizade entre as classes sociais, se transformar no líder do Comando Vermelho em 2004, cético com as propostas de Miguel. Foi explicado, portanto, a origem dos conflitos postos cenicamente no diálogo entre os ex amigos em Bangu. A separação em alas de presos políticos e presos comuns e o diálogo subsequente encerrou a amizade de infância.

No diálogo transcrito no capítulo anterior, foram destacadas as promessas e utopias defendidas por Miguel a partir de um discurso socialista de união com classes populares para transformação para uma sociedade igualitária “meu filho vai estudar na mesma escola que o teu, nosso destino é o mesmo, nós vamos viver da mesma forma que vocês.”. Todavia, não houve sustentação desse discurso. Jorginho, consciente que as ideologias do amigo não saíam do plano das ideias, expôs a contradição entre discurso e prática. Essa consciência das contradições da vida dos dois apareceram mais maturadas nas cenas em Bangu, no qual Jorginho explicitou as cegueiras de Miguel para os conflitos de classe do qual os dois ocupavam polos opostos.

Parte das contradições emerge da diferenciação das formas de sociabilização. Percebemos através do discurso de Jorginho a construção de um sentido moral formado por um senso de justiça com regras duras e claras: “Quem não formar, morre”. Do outro lado, temos uma moralidade formada a partir da cordialidade, ou seja, a maleabilidade das regras sociais a partir das relações pessoais, a intersecção do público com privado⁸².

⁸² Utilizamos aqui o termo “cordialidade” cunhado por Sergio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, no qual descreve as relações sociais brasileiras pautadas pela interpolação do privado na esfera pública. HOLANDA, Sergio Buarque. “O homem cordial”. In: *Raízes do Brasil*. ed. 26, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

“A gente vai fazer o possível para trazer essas pessoas com a gente, você é o primeiro da lista”. A regra imposta pelos próprios presos políticos não seria inflexível e única para todos, Miguel afirmou possibilidade de transpô-la em casos particulares. Para Jorginho e sua experiência de vida, as regras tinham que ser claras e determinadas, e a despeito das relações pessoais, deveriam funcionar para todos. Caso contrário seriam promessas sem fundamento que não serem cumpridas, como tantas outras a que ele e seu pai foram submetidos.

O diálogo, portanto, posicionou na obra o fim das utopias no período do regime militar. Para Miguel, foi o momento no qual foram expostos os impasses dos seus projetos e lutas sociais. Para Jorginho, o redirecionou para o estabelecimento da sua organização como forma de proteção às mudanças em curso, com a derrocada das promessas de Miguel (e dos projetos da esquerda).

“A tragédia anunciada” e fruto de uma sociedade em conflito, o destino de Jorginho não teve redenção, morto na prisão sem saber qual seria o futuro de sua gangue e do morro que comanda, o fim de Jorginho já teria sido enunciado desde o início. A década 1950 de foi composta por espaços sociais contrastantes, porém marcada pela utopia da união entre a figura do homem pobre e negro com o jornalista branco, através da cultura popular, do samba. Nos anos 2000, o espaço da favela foi representado como completamente cindido do resto da cidade, delimitado por conflitos e violências interna e externamente. A década de 1970 apareceu, por sua vez, como o espaço de transição e catalisação dos conflitos, passou da luta pela superação dos entraves que apartavam a população pobre das possibilidades de alteração das suas condições materiais através da luta contra a ditadura militar, para a interrupção ideológica e física deste ideal. A espiralização da violência, portanto, foi um processo diretamente conectado com o estabelecimento do regime militar brasileiro. Portanto, outro recorte a se analisar na obra é a representação na favela.

3.2 O sorriso por consolação: favela de Santa Marta e o morro nos anos 1950

As cenas no morro de Santa Marta no ano de 1957 mostraram as amizades de Miguel e Jorge e de seus pais de forma afetiva e contrastante. As lembranças de Miguel da infância no ano 1957 apareceram no primeiro e segundo bloco. Na dinâmica interna

do uso do *flashback* para retratar as relações causais das épocas, a década de 1950 adquiriu o sentido de um passado que demonstra a origem do relacionamento e no qual a possibilidade de superação das diferenças sociais era realizável para Miguel. A primeira cena desta época na obra, no bloco de introdução, apresentou a convivência harmônica na roda de samba, em seguida as contradições, apontadas pelas esposas, presentes nessa relação.

No segundo bloco, temos a cenados pais de Miguel e Jorge encontravam-se ao lado um do outro no centro da roda de samba, trocando olhares de cumplicidade. Enquanto Jorge apresentava o samba, o pai de Miguel lhe dirigia olhares de admiração. A amizade estabelecida entre eles conferiu a esta relação uma aparente suspensão da vida material, as contradições e atritos referentes às diferenças sociais e raciais não se concretizam na dimensão interna do relacionamento, foram as outras pessoas que apontaram as impossibilidades desta relação. Apresentou-se, portanto, a “vida que sonhamos”, caracterizada como um espaço de harmonia e cumplicidade, no qual as diferenças sociais e raciais não interferiram no relacionamento e na produção cultural.

Esta cumplicidade a partir da troca de olhares será retomada pelos filhos na lembrança de Miguel na “surda”, ao recordar dele e Jorginho crianças sambando. Em forma de campo e contra campo, repetiram a cumplicidade dos seus pais. Foi através do samba que em ambas as situações foram estabelecidos os vínculos afetivos de pais e filhos. As lembranças da década de 1950 foram construídas ao longo dos dois primeiros blocos, de forma a ser um contraponto de esperança à situação de Miguel. Preso ao lutar contra o regime ditatorial, as esperanças por uma revolução social foram desfalecendo ao longo do período de encarceramento.

As lembranças do morro de Santa Marta surgiram como impulso para dar continuidade à resistência ao regime, enquanto lembranças da época de grande potencial revolucionário e harmonia entre os intelectuais e as camadas populares. Observamos isso na cena em que Miguel recebe o jornal com a notícia da morte de Jorge. Intercalaram-se planos da leitura do jornal por Miguel, troca de olhares com Jorginho através de uma fresta na porta de suas celas, e Miguel visitando a casa de Jorginho quando crianças. Neste plano, ao entrar no barraco na favela, Miguel observou a pobreza ao redor com olhar de estranhamento e pena. Em voz *over* afirmou “Encontrar Jorginho na cadeia era mais uma indicação de que tudo dessa vez seria diferente.”

Miguel encarou a presença de Jorginho na prisão como uma nova oportunidade de aproximação e de mudanças da vida material. No segundo momento do segundo bloco foram delimitados pelas mãos de Jorginho e Miguel os impasses da relação entre seus pais, “a outra vida, a que vivemos, apontando para tudo que viria acontecer”, conforme a narração de Miguel, que antecedeu esta sequência de planos.

Ainda no espaço em que estavam tocando samba, agora vazio, Seu Jorge e sua esposa discutiram sobre a relação do marido com o jornalista. Em plano médio, os dois sentados, Seu Jorge insistentemente com o violão na mão, dedilha-o e aumenta a intensidade conforme seu desagrado com a “bronca” da esposa. Seu aborrecimento com a conversa estava visível em suas expressões corporais, mas se manteve calado ao longo da conversa. A esposa destacou os problemas vividos por ele desde que começou a sair com o “doutor” que lhe prometeu “mundos e fundos”: não ficava mais em casa, não arranhou mais trabalho, nunca mais vendeu um samba, bebia demasiadamente, e insistia nos sambas que não trazem frutos financeiros, o sustento da casa vem do seu trabalho como empregada doméstica. Ou seja, a esposa destacou a condição social de Jorge como um fator impeditivo para relação com o jornalista, visto prejuízo lhe causou.

Este plano foi intercalado com a discussão dos pais de Miguel. Helena expôs sua insatisfação com as atitudes do marido frente a relação com Seu Jorge como afastamento da família. Também destacou os atritos desencadeados com as pessoas da mesma classe social, como a represália do condomínio pelas feijoadas de domingo e frisou “aqui não é uma favela”. O que estava em jogo para este casal, além da ausência do marido, era os preconceitos das pessoas de mesma classe social referente ao convívio dos amigos. Apesar de Helena reclamar que as atitudes do marido são “coisas de vagabundo” não de jornalista, problemas financeiros não foram colocados na discussão. O pai de Miguel também não retrucou, menos incomodado que Seu Jorge, sua expressão foi de condescendência.

As esposas apontaram os impasses para amizade causados pelas diferenças sociais e raciais. Helena afirmou não ser racista, mas não aguentava mais aquela situação do marido imerso nas práticas culturais associadas às pessoas do morro e os distanciando da convivência com pessoas de mesma classe social. Ao passo que a esposa de Seu Jorge enfatizou as dificuldades financeiras, não compatíveis a uma vida dedicada a arte e cultura que “não coloca comida dentro de casa”, portanto, a relação

com o jornalista estava prejudicando o sambista. A amizade deles, apesar de afetuosa, não era horizontal, Seu Jorge tinha uma relação de dependência às promessas do jornalista na qual nunca se concretizaram, os prejuízos para este eram de ordem também material, não apenas simbólica.

Na cena em que recebeu o jornal com a notícia da morte do amigo de seu pai, temos acesso à lembrança de uma situação de racismo que presenciou, em narração over Miguel diz: “Morreu ontem na favela de Santa Marta um dos maiores sambistas vistos, Jorge Silva, mais conhecido como Seu Jorge. Seu Jorge morreu sem nunca ter gravado um disco”. Na cena, Seu Jorge foi direcionado ao elevador de “serviço”, ao invés do “social”, pelo porteiro do prédio. A situação foi esclarecida por Miguel ao dizer que não se tratava de um empregado, e sim de um amigo. A condescendência de Seu Jorge ao se dirigir ao elevador de serviço, sem questionar a posição que o porteiro o colocara, o insere em uma posição de vítima. Dependente das promessas do jornalista, Seu Jorge morreu sem que as promessas fossem concretizadas e seu talento reconhecido.

Seu Jorge e a referência ao Espírito da Luz de Nelson Pereira dos Santos

Pode-se observar um destino semelhante ao do protagonista Espírito da Luz de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957). Esta obra clássica do cinema brasileiro pode ser considerada influência direta para representação da favela nos anos 1950 no filme de Murat. Não foi a única de sua época ao retratar a relação entre os intelectuais e artistas da esquerda e as camadas populares, uma vez que este foi um dos temas essenciais na discussão sobre a cultura brasileira, a partir da década de 1950 e 1960.

Quase dois irmãos fez uma referência direta à obra de Nelson Pereira dos Santos. Similar à história de Seu Jorge, Espírito da Luz foi um sambista negro que morreu sem conseguir o reconhecimento da sua produção artística. Após cair de um trem, Espírito passou seus últimos momentos da vida rememorando suas tentativas no mercado fonográfico, através da ferramenta narrativa *flashbacks*. Dois personagens são essenciais nesta busca: Moacyr e Maurício. O primeiro era um músico erudito que foi

ao morro buscar inspiração para suas composições e se encantou com o talento e as composições de Espírito. Prometeu ao sambista transcrever as melodias e ajuda-lo a gravar as canções. Já o segundo, agente da rádio, também era a ponte que o sambista tinha com a indústria fonográfica, mas este, com más intenções, gravou a canção de Espírito sem lhe dar os créditos.

A relação entre Moacyr e Espírito foi permeada por contradições vinculadas às suas condições sociais. Apesar das boas intenções e promessas, Moacyr não consegue de fato se aproximar de Espírito e ajudá-lo a mudar suas condições de vida. Entre encontros e desencontros, Espírito morre sem que Moacyr tenha transcrito seus sambas (como forma de eternizá-los) ou lhe ajudado a gravar suas canções. Uma cena exemplar do filme de crítica à relação entre os intelectuais de esquerda e as camadas populares foi a visita de Espírito a casa de Moacyr.

O músico o apresentou aos demais amigos como maior sambista vivo e lhe pede que mostre uma de suas composições. O grupo de intelectuais analisaram a composição, caracterizam-na de “autêntica”, Moacyr afirmou querer transformar as canções de Espírito em um balé, mas tem medo de cair na estilização. Neste diálogo ficou clara a apropriação da cultura popular e a sua transformação para uma linguagem mais próxima do erudito, caminhando junto à tentativa de manter a autenticidade. A discussão sobre as composições se limitou ao grupo de intelectuais, Espírito apenas a observou. No plano-sequência, o ponto de visão foi o do sambista, a câmera assumiu a posição de Espírito, que observou aquele grupo de pessoas discutir a autenticidade e valor de suas canções. Quando uma amiga do grupo chegou comentando sobre uma peça de teatro que havia assistido, o foco do grupo se deslocou para a discussão da peça. Deixado no canto da sala, Espírito, com ar de desânimo e decepção, foi embora, com mais uma vez a promessa de Moacyr de transcrever as melodias de suas canções.

Ficou latente nesta cena a incomunicabilidade entre os intelectuais e Espírito. Para Carolinne Mendes da Silva, a proposta do filme foi a de chamar atenção para a cultura popular e seus produtores e a urgência da necessidade de integração entre o intelectual e o povo cujo objetivo seria o resgate da cultura popular. A música popular seria, portanto, apresentada como elemento de integração entre as diferentes classes e raças e a aproximação entre a classe média e o povo não seria ruim, pelo contrário,

necessária, desde que o interesse primordial seja do resgate da produção popular para a construção de uma cultura nacional⁸³.

Na narrativa do filme, a tragédia de Espírito seria um momento decisivo para a consciência do intelectual da urgência integração com o povo. A morte do sambista provocou a mudança na atitude do violinista, explícito no diálogo que estabelece com Honório e a “missão” de recuperar a produção musical do Espírito. Para Silva, o filme apontou os impasses da relação entre intelectuais e o povo, mas também para a necessidade de integração para a construção de uma cultura nacional.

Em outras palavras, no projeto nacional-popular, no qual o filme se alicerça, o importante é o estabelecimento de uma comunicação entre artistas e povo, independente de suas condições raciais e sociais. Sendo assim, o resultado deste encontro (artista e povo) é uma cultura sincrética.⁸⁴

A autora também ressaltou que mesmo ao destacar a importância do povo e da cultura popular sintetizado na figura de Espírito, estes foram caracterizados pela passividade. A própria estrutura melodramática da obra enfatiza a vitimização do negro colocando-o na posição de explorado. Espírito, assim como Seu Jorge de *Quase dois irmãos*, não se tornou agente da possibilidade de mudança, estando sempre condescendente com as frustrações de seus projetos e atrelados a uma situação de dependência em relação ao intelectual branco. Em *Rio, Zona Norte*, a esperança da superação da distância entre intelectuais e povo advém da mudança de postura de Moacyr, visto o final trágico de Espírito.

Para Mariarosária Fabbris, a relação entre Espírito e Moacyr também apontaria para um caminho da possibilidade de resgate de uma cultura nacional-popular, ainda que permeado por tensões e impasses, que seriam equacionados na produção intelectual e artística na década seguinte à produção da obra⁸⁵. De acordo com Marcos Napolitano, o samba no filme seria a chave para representar a luta de classes e a possível

⁸³SILVA, Carolinne Mendes da. O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966). Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2013. P. 74

⁸⁴Idem. p. 89

⁸⁵FABBRIS, Mariarosário. Apud NAPOLITANO, Marcos. *Rio, Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 29, 2014 p. 81

colaboração entre elas, tema subjacente ao drama pessoal de Espírito. A música, portanto, seria uma analogia dos impasses de um projeto estético e ideológico da esquerda nacionalista da época.⁸⁶

Integrações entre o samba e o cinema

O samba e a cultura popular urbana estiveram entre as principais temáticas cinematográficas entre as décadas de 1950 e 1960. Em especial, a relação entre o intelectual e o povo foi um tema essencial da agenda de produções artístico-culturais da esquerda brasileira, por possuir grande importância para compreensão da cultura nacional. Para Renato Ortiz, essa produção faz parte de uma segunda tradição de produção intelectual e artística que buscou na cultura popular a base para construção da cultura brasileira. A primeira tradição estaria relacionada ao modernismo na década de 1930, cujo intuito seria a conservação das expressões culturais populares, pautados por uma concepção folclórica e romantizada da cultura popular. Já na segunda tradição, da década de 1950:

A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas. O método Paulo Freire é um bom exemplo disso; o que se pretendia com ele era resolver uma educação popular que orientasse a sociedade brasileira na direção de um projeto alternativo ao vigente naquele momento. O mesmo podemos dizer do teatro e do cinema realizados naquele período, que se aproximavam em muito à literatura engajada de Sartre. Não dizia o manifesto do cinema novo que a estética da fome, tematizando o subdesenvolvimento brasileiro, daria ao espectador a consciência de sua própria miséria? O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a “autêntica” cultura brasileira se exprimia na sua relação com o povo-nação.⁸⁷

Conforme Ortiz, o artista e intelectual de esquerda voltaram-se para a realidade do povo com o intuito de representar aquela experiência social e, a partir da cultura

⁸⁶ NAPOLITANO, Marcos. Op.cit., p. 79

⁸⁷ ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e Indústria Cultural. São Paulo, Brasiliense, 1999. P. 162

popular produzir um idioma cultural comum com base no “homem simples” e na “verdadeira cultura popular”. Para o intelectual de esquerda, o engajamento da cultura seria essencial para transformá-la em ação política junto às classes oprimidas. Reelaborava-se, a partir das mazelas sociais, a orientação da sociedade brasileira para um projeto de sociedade alternativo ao vigente⁸⁸.

Napolitano enfatizou a existência de uma corrente comunista nacionalista já na década de 1930 com uma produção cultural voltada a “articular a representação dos dilemas históricos brasileiros e as mazelas sociais do país, com o imperativo do engajamento cultural estimulado por influxos que vinham da União Soviética”⁸⁹, apesar de compartilharem com a direita a missão de delinear “uma nova e genuína brasilidade”, encontravam-se sob signos ideológicos conflitantes. “No caso dos comunistas, obviamente, tratava-se idealmente da construção de uma contra elite capaz de expandir a consciência revolucionária das massas e de conduzir a revolução”⁹⁰. Ainda há um intenso debate sobre o “nacional-popular” no Brasil, suas heranças históricas e suas afiliações teóricas. De acordo com Napolitano, as heranças dos debates do modernismo teriam mais influência para o nacional-popular do que o conceito gramsciano.⁹¹ A retomada do samba, elevada à música nacional na década 1930, foi uma das problemáticas heranças do modernismo ao “nacional-popular”.

Conforme vimos em *Rio, Zona Norte*, esses projetos de busca pela cultura popular não eram isentos de contradições e impasses. As críticas às formas com as quais o artista e o intelectual de esquerda se dirigiam aos produtores de cultura popular e a própria população pobre enquanto tema, ou objeto de estudo, foram colocadas ao longo dos anos 1950 e 1960. O golpe civil-militar de 1964 impôs ao campo cultural e artístico novas questões, visto que o cerne do projeto se encontrava no contato direto com as organizações populares, brutalmente atingidas pelo governo autoritário. Apesar do xeque-mate dado pelo regime autoritário tornou imprevisível o resultado dessas formas político-culturais, as propostas dos intelectuais e artistas de esquerda estavam

⁸⁹NAPOLITANO, Marcos. “Esquerda, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 58, jun. 2014, pp. 39

⁹⁰Idem. pp. 39

⁹¹No artigo citado, o autor realiza um debate historiográfico sobre o “nacional-popular” no Brasil. Não se pretende nesta dissertação realizar maiores reflexões sobre o tema, apenas no que concerne à compreensão das temáticas da obra estudada.

alicerçadas, desde o princípio, em contradições. “O destino trágico de Espírito é fruto deste impasse [entre os atores sociais da cultura de massas-cultura de elite-cultura popular], que é o próprio impasse que o cinema e a música enfrentavam nos anos 1950, como projetos modernos de brasilidade.”⁹²

Como vimos, as referências de *Quase dois irmãos* ao filme de Nelson Pereira dos Santos não se limitaram à data – a escolha de 1957, ano do lançamento de *Rio, Zona Norte*, para ano da representação da década de 1950. Murat evoca essa problemática representando a década 1950 com a caracterização realizada pelos intelectuais e artistas de esquerda. Estabeleceu-se assim uma conexão direta com a obra de Nelson Pereira dos Santos, e realizou a representação do tempo no qual, apesar dos impasses e contradições, estavam abertas as possibilidades de alteração do projeto político da época para uma revolução social.

A favela de Santa Marta e os anos 1950 configuram-se na obra como a época das utopias para intelectualidade de esquerda. Para Pedro Vinícius Lapera, houve a continuidade da representação de submissão e passividade das pessoas negras e pobres às pessoas brancas. Segundo o autor, Miguel foi caracterizado como formulador das regras para sobrevivência no presídio, e Jorginho como “tragédia anunciada”. Esta construção reproduziria, portanto, a lógica social com as pessoas brancas definindo as regras sociais, e legando aos negros o papel de se adequar a elas⁹³. Entretanto, esta formulação se aplica somente nos dois primeiros blocos narrativos, no qual Jorginho buscou se integrar às formas de sociabilização com o grupo de presos comuns. A partir do terceiro bloco narrativo, a atitude dentro do presídio se alterou e originou um novo equilíbrio, pautado pela instabilidade de poderes.

Diversos autores, conforme já comentado, argumentam que esta época foi marcada por uma real aproximação entre militantes, artistas e intelectuais da esquerda brasileira. Esta época encontra-se, portanto, dentro do imaginário social de uma produção intelectual e artística da esquerda como um dos momentos auge da possibilidade de mudanças sociais no Brasil. O golpe civil-militar de 1964 colocaria fim neste projeto. O resultado deste processo, no filme de Murat, seria a completa

⁹²NAPOLITANO, Marcos. Op.cit.2014p. 83

⁹³LAPERA, Pedro Vinícius A. “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Ciberlegenda*. Outubro/2007 p. 9

segregação social entre esta esquerda pertencente a camadas sociais com maior poder aquisitivo e aos integrantes das camadas populares.

3.3 Para de formar caô: Morro dos Macacos e a favela dos anos 2000

A primeira cena no Morro dos Macacos ocorreu em um baile *funk*. Em plano aberto, visualizamos a entrada de Juliana no espaço com um grupo de amigas brancas. Ao entrarem, cumprimentam o adolescente integrante da facção de Deley, que exerce a função de comunicação do que acontece no Morro. No plano, a câmera as acompanhou no deslocamento ao longo do salão. Ao abrir o plano obtendo um posicionamento superior, ampliou-se para uma visão quase completa do espaço, composto por um salão fechado, espaçoso e cheio de pessoas, com um palco no canto oposto ao da entrada no qual estava o cantor MC Catra. Assim como as demais cenas que transcorrem em 2004, são caracterizadas pelo realismo através da fotografia “limpa”, da luz ambiente e do som diegético. Nesta cena temos um ambiente escuro e lotado, com trilha musical do show “Vida na Cadeia” (MC Catra), cujo foco cênico foi Juliana e Deley. (Figura4)

A partir da técnica *travelling*, a câmera deslocou seu foco das jovens brancas para o grupo do traficante Deley que estavam ao lado do palco. Em plano americano, vemos Deley empunhar a arma e fumar maconha com seus companheiros (Figura5). Intercalaram-se cenas dos moradores da favela dançando no baile, e a aproximação de Juliana e Deley resultou no beijo entre os dois. Isso instiga a rivalidade com uma jovem negra da favela, estendida nos planos seguintes ao restante das amigas de Juliana. Podemos identificar um clima de competição na dança entre o grupo das jovens de classe média e das moradoras da favela.

*FIGURA 10*JULIANA E DELEY NO BAILE *FUNK*

*FIGURA 11*DELEY E SEUS COMPANHEIROS NO BAILE *FUNK*

Os planos nos quais são mostradas as rivalidades entre moradoras e “patricinhas” foram intercalados com o plano em que Duda matou um jovem que lhe devia dinheiro. Nestes planos-sequência, Duda ordena ao adolescente Mosquitinho para trazer o jovem para execução no alto do Morro pelos demais integrantes da sua facção. Com uma corda amarrada no pescoço, o jovem apanhou e implorou por sua vida. Neste momento, a facção de Deley chegou para confrontar Duda, com o argumento de

que pelo jovem pertencer à favela, Duda não poderia executá-lo sem o consentimento de Jorginho. Duda contrariou as determinações de Deley, assassinou o jovem e afirma que não iria obedecer às ordens de Jorginho.

Há um corte para o dia seguinte, no qual plano em *travelling* exibiu a favela do Morro dos Macacos e o Cristo Redentor ao fundo. Em seguida, temos o plano-sequência no qual Deley comprou armamentos para enfrentar Duda, e conseguir a autorização de Jorginho para eliminar o rival. Durante a negociação, compradores e vendedores consumiram cocaína e, ao final do plano-sequência, identificamos os vendedores como policiais militares uma vez que utilizam um veículo oficial da corporação.

Este conjunto de cenas apresentaram ao espectador o Morro dos Macacos, condicionado ao domínio dos traficantes, ao consumo de indiscriminado de drogas e como um espaço de relacionado à cultura dos bailes *funk*. O morro, assim como seus moradores, foi caracterizado pela violência. Havia regras próprias determinadas pelo grupo de pessoas envolvida com tráfico de drogas e comandadas por um presidiário. Todavia, trata-se de um espaço em constante atritos internos, no qual a legitimidade do comando foi pautada pela violência e capacidade de controle e eliminação dos rivais. Todas as cenas que envolveram os moradores e moradoras da favela foram constituídas de ações violentas entre pessoas de dentro e de fora do morro. Ao mesmo tempo, o Morro dos Macacos foi marcado por certa independência do resto da cidade, com a conexão se realizando apenas no fornecimento de armas. O funcionamento do morro, assim como do baile *funk*, se desenvolve sem a interferência das pessoas do “asfalto”, criando um *ethos* de sociabilidade pautado pelas regras da facção. Esta foi, inclusive, a proposta de Miguel à Jorginho, a permissão do traficante para entrada de projeto social financiado por órgãos internacionais para dar alternativas de formação e vida aos jovens da favela.

Apesar do destaque dado à violência, também houve a representação do espaço periférico insubordinado e independente. O Morro dos Macacos foi introduzido na obra a partir do baile *funk* e da demonstração do poder cultural e bélico, diferente dos personagens da Favela Santa Marta, que aparentavam ser frágeis e dependentes. pode-se notar a como demonstração de fortalecimento daquela população através da produção cultural própria com apresentação da sua vivência faz com que seja assumido uma

postura combativa e impositiva. Diante dos conflitos, internos e externos, os moradores do morro possuem uma postura de enfrentamento, não mais passiva como Seu Jorge.

A conexão de classe através da música popular

O principal elo entre as pessoas de classes sociais distintas foi a música. Uma das hipóteses dessa pesquisa é a de que a repetição de eventos nas décadas retratadas no filme foi moldada por uma narrativa cuja forma, atrelada a representação da violência social, ocorreria em espiral. Observa-se que a produção musical da favela, relacionada ao samba na década 1950 e ao *funk* nos anos 2000, também está relacionada a essas alterações nas relações entre as classes.

Na roda de samba na favela de Santa Marta do início da obra, observamos a passividade dos personagens transposta para própria ação dos produtores artística. A melodia foi executada em conjunto pelos moradores e pelas pessoas de fora do morro harmoniosamente. Apesar da criação do samba tenha sido de Seu Jorge, a execução da canção foi realizada de forma coletiva. A melodia marcada pelo pesar e a letra saudosa, imprimiu na composição e neste momento narrativo a condescendência com a situação social.

Quem me vê sorrindo pensa que estou alegre
O meu sorriso é por consolação
Porque sei conter para ninguém ver
O pranto do meu coração⁹⁴

Diferente da passividade da roda de samba, o baile *funk* se mostrou poderoso tanto bélico quanto musicalmente. Os frequentadores são, quase em sua totalidade, jovens negros, exceto pelo grupo de amigas de Juliana. Esta assumiu uma postura passiva diante da potência musical e a realização do baile decorreu independente da sua presença, tornando-a mera espectadora daquela expressão musical. A cultura, antes executada de forma integrada, passa a adquirir sua completa independência no presente diegético. A canção de Mr. Catra, “Vida na Cadeia” fornece a cadência para as danças

⁹⁴Carlos Cachça/ Cartola, “Quem me vê sorrindo”, *LP Cartola*, 1974.

sensuais do grande grupo de jovens no baile, com uma batida forte e empolgada. A letra desempenhou um papel de denúncia da violência sofrida nas cadeias:

Na mão do delegado ele tem que responder
Não importa o motivo já sabe que vai sofrer
O elemento vai depondo o que aconteceu
Escreveu não leu, oi meu amigo pau comeu

Chegou na carceragem vem a recepção
É difícil meu amigo a divisão de facção
De um lado só amigo, do outro só alemão
Todos eles vêm sofrendo dia a dia na prisão

É Bangu I É Bangu II,
Força meus irmãos a liberdade os espera
Água Santa, Frei Caneca, Sá Carvalho e o Galpão
Que o justo amenize a dor no seu coração.
Lemos Brito, Hélio Gomes e a colônia de Magé
Para todos os internos muita paz, amor e fé
Ilha Grande acabou, mas também teve sua história
Pois lá muitos sofreram e ainda guardam na memória⁹⁵

A letra expôs a violência do sistema carcerário brasileiro perpetrado pelas autoridades, demonstrando a continuidade de um estado repressivo mesmo após a redemocratização. Denuncia a perpetuação da prática de tortura nos aparelhos de segurança estatais, ratificando os ciclos de violência a que a população pobre e negra estava condicionada. A canção, portanto, apesar de estar associada a uma prática “alienada” a dança sensual, teve uma forte conotação política e social. Para Adriana Facina, o *funk* ao final da década 1990 e começo dos anos 2000, foi condenado à ilegalidade e se dedicou a expor o cotidiano neurótico dos moradores.

É o período de imposição da devastação neoliberal, que tem como uma de suas faces mais perversas a substituição do Estado de Bem Estar Social pelo Estado Pena, destinando aos pobres a força policial ou a cadeia. Abandonados os sonhos de uma incorporação à sociedade de consumo via emprego, restou à classe trabalhadora o lugar de humanidade supérflua e, portanto, menos humana do que aqueles que são considerados a “boa sociedade”. Quanto maior a desigualdade social, mais perigo para a ordem essa humanidade supérflua representa. A criminalização da pobreza e o Estado Penal são respostas a isso. Mas, criminalizar a pobreza requer que se convença a sociedade como um todo que o pobre é ameaça, revivendo o mito das classes perigosas que caracterizou os primórdios do capitalismo. E isso envolve não somente legitimar o envio de caveirões para deixar corpos no

⁹⁵MC Catra, “Vida na Cadeia”, *O Bonde dos Justos*, 1995

chão nas favelas, mas também criminalizar seus modos de vida, seus valores, sua cultura. O *funk* está no centro desse processo.⁹⁶

Segundo a autora, o crescimento do *funk* nas periferias e a sua desvalorização frente ao restante da sociedade esteve diretamente ligado ao alargamento das desigualdades sociais e à exclusão das pessoas pobres do processo de constituição da sociedade de consumo. Para manutenção da ordem desigual, a pobreza foi criminalizada, assim como suas expressões artísticas e culturais e através do *funk* encontramos uma forma de produção cultural de expressão das suas vozes enquanto sujeitos sociais, com a exposição de seu cotidiano. Enquanto produto mercadológico, não possui dependência da indústria fonográfica para ser produzido e consumido, pois a sua sustentação ocorre de forma local. Já o samba esteve relacionado a um apaziguamento dos conflitos de classe e raça, conforme destacado no item anterior.

A apresentação do Morro dos Macacos com o baile *funk* realizou um diálogo com o imaginário social da classe média/alta sobre a favela, mas também se pauta na materialidade histórica da vida de muitos jovens periféricos. Murat demarcou a transformação do morro integrador, demarcado pelo samba e a aproximação dos intelectuais de esquerda com a população pobre, no espaço desagregador, pautado pela denúncia social e embates de classe e raça.

A violência e a desagregação social

Na dimensão interna do morro, os conflitos foram construídos em torno das facções comandadas por Duda e Deley. O primeiro decidiu formar um ponto de tráfico próprio com integrantes de fora do morro e não aceitava a autoridade de Jorginho. Suas ações foram pautadas pela crueldade indiscriminada, assassinou o jovem devedor que implorava por sua vida, atirou a queima roupa em um comerciante como forma de afirmar seu poder, comandou a emboscada aos comparsas de Deley, e, por fim, comanda o estupro coletivo de Juliana.

⁹⁶ FACINA, Adriana. “‘Não bate em mim doutor’: Funk e criminalização da pobreza”. In: *Encontros multidisciplinares em Cultura*. V ENECULT. Salvador. 26 e 27/maio/ 2009. P. 5

A construção moral do personagem Deley foi mais complexa. Apesar do antagonismo com Duda, suas ações não o identificam na dicotômica clássica bem ou mal. Deley era o braço direito de Jorginho, concretizava as suas ordens e impunha as regras para a população do morro. A princípio, sua caracterização moral está atrelada a um senso de justiça e seguimento das regras, e uma forte construção de pertencimento ao coletivo da favela. Tentou impedir que Duda executasse o jovem, pois ele era “da comunidade”, e diferente daqueles que não pertencem àquele coletivo de pessoas, não deveria ser sentenciado à morte. Dentro desta lógica, aqueles que não seguem as regras impostas deveriam ser assassinados, herança da construção do coletivo no presídio da Ilha Grande. Em quase toda atuação de Deley, observamos ações defensivas para garantir a manutenção do poder, diferentemente de Duda, que esteve sempre na ofensiva afim de derrubar a autoridade do rival.

Todavia, esta construção pautada por um determinado senso de justiça foi desconstruída na cena em que Deley expulsou Lúcia do morro e destruiu a sua casa, sem justificava dentro da lógica narrativa. A partir da técnica de “câmera na mão”, temos imagens tremidas e agitadas que acompanham os movimentos rápidos e violentos do grupo. A violência do personagem, até então pautada por um conjunto de regras e justificada por estas de alguma forma dentro da narrativa, mostrou-se exacerbada e desmedida nesta cena desconstruindo a imagem e fornecendo uma complexidade maior para o personagem para além das conformações clássicas do gênero melodrama.

Na dimensão externa das relações entre morro-asfalto, ocorreu com a vinda das pessoas de classe média para o morro, o espaço de atuação das facções e da população periférica limitou-se ao morro. Diferente dos anos 1950, no qual Seu Jorge transitava pelos espaços da classe média carioca, não há demonstração de deslocamento das pessoas do morro para o asfalto. O trânsito de via dupla entre as pessoas da favela e da classe média da década de 1950, ainda que marcado pela desigualdade e preconceito, foi interrompido pelo fechamento do morro em si mesmo e sua estruturação a partir de uma lógica interna diferente do resto da sociedade. Jorginho, em sua conversa com Miguel em Bangu, apontou que o deputado não entendia a lógica da organização criminosa por não saber “nada de trabalhador”. Jorginho também destacou a ingenuidade de Miguel ao acreditar que sua filha se colocava em risco ao frequentar a favela por tê-la ensinado que todos são iguais. Para o presidiário e sua experiência, a vida seria pautada por riscos

mesmo e Miguel não a compreende desta forma. Há no filme a representação de formas distintas de encarar a realidade social a partir da origem social e racial. Observa-se isso na relação entre Juliana e Deley.

No quinto bloco, houve uma sequência cênica com intensidade dramática crescente no qual Juliana passou por situações de violência dentro do morro. A personagem subiu o morro para se encontrar com Deley em sua casa. No meio da relação sexual dos dois, seu funcionário adolescente os interrompeu para avisar do golpe do Duda em curso, na entrada do quarto, o garoto avisa o chefe das ações do rival. No plano, Juliana sentada na cama ouve a conversa dos dois, mas ignora a gravidade do relato e, no retorno de Deley ao quarto, insiste para continuarem a relação. Eles discutem, Juliana afirma que não merece ser maltratada por não ser como “tuas neguinha do morro”, Deley a expulsa do morro e ameaça fisicamente. Juliana, ao subestimar a brutalidade dos conflitos internos do morro, considera o seu esforço em subir a escadaria do morro mais importante do que a contra-ofensiva de Deley.

Neste plano, Juliana demonstra a sua ignorância sobre a vivência daquele espaço e reafirma preconceitos racial e de classe em relação às mulheres negras do morro e ao próprio Deley, ao julgar seus desejos mais importantes que a função do namorado dentro da facção. Apesar do discurso antirracista que Juliana proferiu ao pai, suas atitudes em relação às pessoas pobres e negras são de reafirmação do seu *status* social e seus privilégios raciais. Ao sair da casa de Deley, foi hostilizada e agredida por jovens negras do morro.

Observamos a postura de enfrentamento das jovens moradoras do morro e a não passividade frente às pessoas de outras classes sociais. Dessa forma, a violência aparece também como forma de se impor socialmente. No conjunto desta sequência, foram pautadas violências de ordem simbólicas e físicas no envolvimento de Juliana no morro, expondo a forma conflituosa com que se deram estas relações. A violência simbólica, afetiva e verbal a qual a população pobre, negra e periférica foi submetida deixa de ser absorvida passivamente para se transformar em reações explosivas de agressão. Para Lopera, este conjunto de cena e a tortura de Jorginho na Ilha Grande, “corporifica” os conflitos de raça e classe, e os demarcam pelo signo da violência e do grotesco. O autor afirmou que a forma com a qual foram personificados no filme os conflitos raciais brasileiros, resultou na “tensão entre o pedagógico e o performativo, aqui, inscreve a

narrativa da nação como corpo na reiteração do lugar dos discursos raciais e na ênfase de seu viés histórico/temporal.”⁹⁷

Na continuidade desta sequência, Helena conversou com a neta sobre sua situação. Na sala de estar da casa, pertencente a uma família de classe média, a avó disse estar preocupada com a segurança da neta, e sugere que ela traga o namorado para sua casa. Juliana, ao olhar ao seu entorno, afirmou que se Deley fosse visitá-la, o jovem iria explodir. A percepção da jovem referente a impossibilidade de Deley frequentar aquele espaço demarca uma das mudanças que observamos entre a década 1950 e anos 2000. Seu Jorge transitava pelos espaços fora do morro e constantemente estava na casa da família de Miguel, ainda que tratado com racismo pelo ciclo de pessoas ao entorno do jornalista.

Passadas quatro décadas, a circulação das camadas populares nos espaços de classes sociais mais altas foi marcada por conflitos referentes às desigualdades sociais. Os atritos causados pelo racismo, pelo preconceito e pelos contrastes sociais de outrora se transformaram em conflitos sem solução. A postura passiva que analisamos na construção do personagem Seu Jorge esteve bem distante da forma agressiva e auto afirmativa que observamos em Deley.

A representação da favela a partir dos anos 2000

A representação da favela enquanto estrutura social apartada do restante da cidade e fechada em si foi recorrente no cinema brasileiro nas últimas três décadas. Em obras como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e *Cinco vezes favela – Agora por nós mesmo* (2010), observamos a representação da favela no Rio de Janeiro como espaços com dinâmica própria e independente do restante da cidade. Para Ivana Bentes este isolamento está relacionado com a característica da maioria dos filmes que prioriza o espetáculo violento entre a população pobre, não correlacionando a “violência e nem a pobreza com as elites, a cultura

⁹⁷LAPERA, P. V. A. op. Cit. p. falta número de página

empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média”⁹⁸. Bentes critica a alienação de representações da favela, que despolitiza as causas estruturais da violência urbana, e reduz os problemas sociais aos conflitos internos nas áreas periféricas. Ainda que a autora diferencie obras que abordem o mero gozo pela violência (como em *Cidade de Deus*) daquelas que utilizam da ironia e humor pejorativo para retratar a falência das metrópoles (como em *O Invasor*), estaríamos diante de uma produção cinematográfica que, a partir de construções que a autora chama de novo-realismo latino-americano, se apresentariam como “espelhos e constatações” de um estado de coisas, sem se proporem a explicar qualquer contexto da miséria e violência urbana⁹⁹.

De acordo com Esther Hamburger, houve um hiato na representação da favela entre as décadas de 1970 e 1980, ocasionado pela tentativa de construção da imagem do “país do futuro” (branco e afluente), a partir das políticas desenvolvimentistas e da consolidação da indústria televisiva e do mercado de consumo. A ditadura militar e seu “milagre econômico” buscavam construir a imagem de país em desenvolvimento, para o qual, as desigualdades sociais em situação crescente e a criminalidade foram ocultadas do restante da população. A produção audiovisual sobre a favela ficou restrita a filmes experimentais e associados ao cinema marginal¹⁰⁰.

Para a autora, a pobreza urbana voltou às telas do cinema na década de 1990 sob influência da forma com a qual a televisão passou a explorar temas como a pobreza e a criminalidade urbana. As expansões de programas jornalísticos sensacionalistas trouxeram as periferias urbanas sob a chave da violência, influenciaram o olhar das classes média e alta sobre as favelas, homogeneizando-as e contribuindo para a construção da imagem dos moradores vinculados a criminalidade.

Segundo Lazarini, há uma oscilação entre o espetáculo e a denúncia nos discursos cinematográficos. As representações seriam, portanto, contraditórias e ambivalentes. Se por um lado, a presença das camadas populares no cinema criou uma exposição e denúncia das mazelas vividas por esta parcela da população dando visibilidades aos sujeitos que estão em posição desprivilegiada no espaço social, por

⁹⁸BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *ALCEU*, v. 8 n°15, jul/dez 2007, p. 209

⁹⁹Idem. p. 249

¹⁰⁰HAMBURGUER, Ester. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente”. *Novos Estudos*. CEPRAB n°78 Jul/2007 pp. 117-118.

outro, as formas com a qual se explora o ser periférico reforçariam uma identidade negativa, relacionando as pessoas pobres à criminalidade¹⁰¹. Por exemplo, a exposição da violência e a exclusão, sem estabelecer os vínculos com as estruturas de marginalização da população pobre e periférica, tende a reduzir a violência a um problema local e personificado.

Para Luiz Zanin Oricchio, houve uma diversificação maior na forma de retratar a favela no cinema da retomada. De “inferno do crime, como se verá em *Cidade de Deus*, ou um lugar em que a maior parte da população é formada por gente pobre, honesta, trabalhadora e esperançosa, como em *Uma onda no ar* [Hervécio Ratton, 2002].”¹⁰²

De encontro com as autoras citadas, Oricchio considerou que as experiências cinematográficas recentes privilegiam um ponto de vista interno:

Já a favela é vista de maneira mais rica e também menos idealizada em relação ao que foi nos anos 1950 e 1960. Retrata-se nela o que há de problemático, mas também de criativo. Apesar de algumas recaídas nostálgicas em valores típicos dos anos 1960, o que existe de mais ousado no tratamento contemporâneo parece privilegiar o ponto de vista interno – como se os excluídos assumissem a própria voz, ainda que, para fazê-lo, precisem do olhar do outro, ou seja, de um cineasta que não pertence àquele ambiente ou àquela classe social.¹⁰³

Ainda que realizadas em sua maioria por pessoas advindas de classes sociais mais ricas, o autor considerou que a produção cinematográfica recente estabeleceu um olhar que privilegie a realidade social de forma menos idealizada que os cinemanovistas realizaram. Podemos observar nessas obras a uma mudança no olhar sobre as camadas populares, com deslocamento da idealização romântica, folclórica ou revolucionária do sujeito social pobre, para exposição de relações sociais também construídas através da violência. Bentes compreende o processo como “Um cinema que destrói o paternalismo e lirismo que ainda poderia povoar os sonhos da classe média diante dos que estão à margem, da mesma forma que destrói a imagem de uma classe média tolerante e

¹⁰¹ LAZARINI, Luciana de Sá. “Identidades e representação das periferias no cinema brasileiro atual: nota para uma reflexão a partir dos Estudos Culturais”. V *Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2005

¹⁰² ORICCHIO, Luiz Zanin. “O sertão e favela”. In: *Cinema novo de novo. Um balançocrítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 154

¹⁰³ Idem p. 160

impermeável à violência cotidiana, disposta a “compreender” a miséria”¹⁰⁴. Ou seja, mais que representar a realidade social, as produções cinematográficas recentes estabeleceram novos olhares dos intelectuais e artistas sobre a realidade social brasileira.

Ismail Xavier, assim como os demais autores citados, considerou a existência do diálogo dos filmes a partir da retomada com as obras dos anos 1960 e 1970. Para o autor, houve o retorno de figuras e espaços sociais típicos do cinema novo, entretanto, distanciando-se da complexidade alegórica de outrora. “Ao contrário do que ocorria nos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que tem de singular.”¹⁰⁵ Assim, para Xavier, as estratégias da produção atual se apoiariam em experiências pontuais e singularidades de “encontros inesperados” que, no fundo, abordam determinações vindas de processos mais amplos. O retorno aos espaços mitificados no Cinema Novo, como o sertão e a favela a partir do Cinema da Retomada ocorreu em uma chave de representação diferente e evitou-se idealizações ou julgamentos morais. No retorno à favela,

Os cineastas do Rio de Janeiro têm evitado, de um lado, uma postura de julgamento moral incisiva na composição das personagens, o que torna os filmes mais interessantes; mas têm de outro lado, aceito os limites da discussão do narcotráfico e da violência ao próprio território em que estes se fazem mais espetaculares, deixando o terreno dos poderes maiores fora do campo, aludido como um buraco negro que suga todas as energias enquanto se capitaliza.¹⁰⁶

Ao encontro do debate proposto acima, o autor destacou o distanciamento da discussão de cunho político e estrutural nas obras que abordam a favela. Todavia, enfatizou umas das características do cinema contemporâneo seria explorar os sujeitos e a individualidade, não os isentando de se correlacionarem a processos mais amplos e complexos da sociedade brasileira.

¹⁰⁴BENTES, Ivana. Op. Cit. p. 249

¹⁰⁵XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90”. In: *Revista Praga estudos marxistas*. São Paulo, Hucitec, nº9/Jun 2000.

¹⁰⁶ Idem. p. 113

A influência das favelas ficcionais em Quase dois irmãos

A produção crítica e acadêmica sobre *Quase dois irmãos* o relaciona com o conjunto de filmes que elaboram a memória da ditadura militar, raramente o inserido na chave dos filmes sobre favelas. Consideramos, todavia, o forte diálogo existente entre a obra de Murat com esta produção cinematográfica dos anos 1990 e 2000 que abordou as periferias urbanas. Houve aproximações na forma com a qual a obra apresenta a favela, abrangendo as características estéticas e narrativas, como o foco na violência social e a utilização de uma estética realista.

A estruturação da obra ocorreu de forma mais complexa referente as relações sociais e extrapolaram a individualização dos problemas. A obra, como já analisado, apresentou a favela como um espaço dominado por organizações criminosas, tráfico e consumo de drogas e violência interna e externa, como em outras obras coetâneas. As cenas de violência no morro foram esteticamente construídas de forma diferente do que, por exemplo, em *Cidade de Deus*, e forneceram um sentido à violência expressa diferente da obra de Meirelles na qual observamos a espetacularização da violência. Para Oricchio produziu um efeito de neutralização, em função do morticínio crescente e do naturalismo bem-humorado dos personagens, mesmo os mais cruéis. Estes criaram laços com o espectador que naturaliza a violência exposta na tela. Em confluência com Oricchio, consideramos que no peso que a fotografia, jogos de câmera e trilha musical produz a construção de um espetáculo.

Em *Cidade de Deus*, observamos o uso de fotografia “limpa” do tempo diegético presente, com imagens escuras e tons esverdeados em momentos de ascensão dramática produzindo efeito de escárnio. Entretanto, o ritmo da montagem produziu efeitos inquietantes e estimulantes, reforçados pela trilha musical, conduziu ao espectador a observação sem reflexão sobre as imagens. A brutalidade das imagens transformou-se em algo de certa forma prazeroso, um espetáculo.

Em *Quase dois irmãos* as cenas de confronto, analisadas no primeiro capítulo, são secas e melancólicas. Além de ter poucas cenas de assassinato se compararmos a *Cidade de Deus* (o jovem devedor, o comerciante e o confronto entre as facções), estas foram realizadas em ritmo lento com “câmera na mão” e sons diegéticos das discussões

e tiros. Essas características estéticas forneceram à cena o realismo da brutalidade das ações desempenhadas. No confronto no qual Duda ataca o grupo de Deley, a câmera em planos longos realiza rápidos movimentos. Diferentemente da produção de sentido da agilidade da câmera no filme de Meirelles, aqui observamos uma confusão de sentidos, na tentativa de produzir o efeito da sensação para o espectador como se ele estivesse no tiroteio. Nestas cenas, portanto, a violência foi trabalhada como forma de explicitar sua brutalidade.

Nas cenas finais da obra, podemos compreendê-la como a constatação de um presente desagregador, que projeta um futuro distópico. A espiral de violência a qual a sociedade brasileira submete e está submetida, extrapola as relações pessoais e está acometida nas relações de classe, raça e gênero, e projeta um futuro sem esperanças. A favela nos anos 2000, portanto, foi caracterizada como o espaço no qual a violência social está sintetizada e concentrada e a possibilidade da interferência das pessoas de outras classes, interrompidas.

Até o momento, isolamos a análise deste período na obra para compreendermos como a favela nos anos 2000 foi representada, e as relações estabelecidas com os filmes coetâneos que trataram da mesma temática. A complexidade de *Quase dois irmãos* se deu em função da forma como os momentos da história recente se conectam e estabelecem uma relação de causalidade e acirramento das tensões sociais. Ao estabelecer a relação entre o passado recente com a formulação das relações sociais atuais, permite com que haja novas significações à representação da favela. A ponte realizada com a favela de Santa Marta fornece às expressões culturais e à violência um sentido de independência ao asfalto. A relação com o presídio da Ilha Grande e a violência estrutural do Estado brasileiro desfaz a noção de uma violência limitada ao espaço da favela. Murat a relaciona com a história recente do país e a construção da democracia após a ditadura militar.

A distopia – projeção de um futuro irreconciliável

A vitória de Jorginho no presídio, ainda que contrário aos ideais de Miguel, implementava uma forma de sociabilização criminal marcada por regras violentas e diretas, canalizaram a violência para o outro, que não faz parte da coletividade. No

momento em que Duda assume o controle do morro, projetou-se um futuro caótico, “fora do controle” como destacou Miguel. A distopia se estabeleceu enquanto consequência dos acirramentos de conflitos proporcionados pelo fim das ideologias na década de 1970. A cena na Ilha Grande que precedeu os conflitos entre os presos comuns foi a discussão entre Jorginho e Miguel sobre a separação do presídio. Nestes planos-sequência foram sintetizados os impasses e impossibilidades da realização das utopias da transformação social.

No diálogo realizado na cela de Jorginho após a separação, foram destacadas as promessas e utopias defendidas por Miguel a partir de um discurso socialista de união com classes populares para transformação para uma sociedade igualitária “meu filho vai estudar na mesma escola que o teu, nosso destino é o mesmo, nós vamos viver da mesma forma que vocês.”. Todavia, não houve sustentação desse discurso. Na prática as convivências entre as pessoas de classes diferentes geraram conflitos ideológicos a partir de perspectivas de vidas tão diferentes, que não sustentaram mais o discurso de união e deflagraramos impasses e contradições dos projetos de parte da militância de esquerda da época.

Observamos a marginalização social das pessoas pobres e negras na década de 1950, pautada pela pobreza e falta de recursos para alterar as suas condições materiais. Para Seu Jorge, o único instrumento de mudança seria a música, mas sem a ajuda do amigo jornalista, o personagem morre em condições financeiras ruins sem ter seu valor reconhecido. Sofreu também, como todos os personagens negros, a violência simbólica do racismo. Seu filho, Jorginho, preso na década de 1970 também teve tolhidas suas oportunidades. Para Miguel, a exclusão social de Jorginho e seu encarceramento foram um destino que “nós ajudamos a construir”, mas sua presença naquele espaço seria “mais um indício de que tudo dessa vez seria diferente”. Contrariando as expectativas de Miguel, Jorginho continuou preso e inserido no mundo da criminalidade.

Ao final, a população negra e pobre foi relacionada ao narcotráfico e à instituição de poderes paralelos estruturados por ciclos de violências. Foram então retratadas as impossibilidades de alterações das condições materiais das pessoas pobres na perspectiva de Miguel. Os conflitos de classe e raça atingiram o acirramento no qual não há esperanças de soluções para os problemas sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme analisamos ao longo desta dissertação, a obra de Lúcia Murat representou os anos pré-golpe 1964 marcados por utopias de superações das diferenças sociais e os anos 2000 a transformação dos contrastes em conflitos sem solução entre as classes. A década de 1970, período da ditadura militar, seria o catalisador dos acirramentos dos conflitos sociais, o momento no qual as contradições dos intelectuais de esquerda aflorariam, e as utopias daria lugar, progressivamente, à projeção de um futuro distópico. Esta pesquisa buscou compreender como essa construção ficcional, enquanto criação artística da diretora Lucia Murat, sedimentou na forma cinematográfica determinada compreensão do mundo, resultado dos processos sociais no qual está inserida. O filme, apesar de ficcional, construiu uma representação da história recente do país e configura-se uma fonte documental importante pela experiência histórica que está condensada em sua narrativa.

Os componentes narrativos estruturam na forma estética o sentido que a obra assumi dentro do seu contexto social, elementos como escolha do gênero narrativo, posicionamento da câmera, montagem dos planos sequência, trilha musical e a narração *over* constituíram nesta pesquisa interesses de análise para compreensão da obra enquanto documento histórico.

Na obra, não houve experimentações estéticas assimiláveis às inovações artísticas do Cinema Novo, observamos a articulação de fórmulas narrativas e estéticas comuns à produção audiovisual comercial. Todavia, a forma com que esses elementos compuseram a obra, assim como o argumento a partir do qual ela se estrutura, a tornaram um documento importante para se compreender a sociedade brasileira.

Ao focalizar nos vínculos entre os militantes de esquerda e as camadas populares e a influência da ditadura militar na cisão destas relações, a obra articulou momentos importantes do passado recente para compreender a situação social atual. Ao observamos a produção sobre memória das vítimas da ditadura militar, há muitas obras cujo o foco esteve em relatar a violência de Estado contra esta parcela da população, delegando à segundo plano a violência contra as camadas populares e a autocrítica da atuação dos setores militantes de esquerda com a população pobre.

Contudo, a partir da metodologia utilizada, é preciso investigar aquilo que se consolidou na forma estética, ficando em segundo plano a intencionalidade do autor. O uso das estratégias narrativas constituíram o sentido que a obra adquire enquanto fonte de análise social, e assim partimos, portanto, da análise formal da obra para compreender como se sedimentou a experiência histórica.

A obra seguiu alguns padrões do gênero melodramático como o ritmo narrativo caracterizado pela variações da intensidade dramática ao longo dos momentos considerados de “equilíbrio” e um momento narrativo decisivo determinado com o ápice de intensidade dramática, seguido por um novo momento de equilíbrio, o foco nos dramas pessoais dos personagens e a construção moralizante dos personagens com o confronto moral entre mocinho e vilão. Destacam-se o foco entre o bem e o mal, o excesso estético, os destaques das virtudes e vícios dos personagens com ênfase na vitimização dos protagonistas, destacando os juízos morais e os jogos sentimentais.

Por outro lado, não se limitou às conformações do gênero, visto que o filme não se restringiu os embates sociais a questões morais ou resoluções simples consolidando um hibridismo da matriz melodramática com gênero tragédia. Os problemas dos indivíduos estabeleciam conexão direta com impasses sociais, e as impossibilidade de convivência foram causados por questões mais amplas que as vontades particulares. Nos esquemas clássicos do melodrama, a inexistência do vilão ou do antagonista resolveria os problemas dos protagonistas, aqui estes funcionaram como catalisadores das dificuldades já postas pelas condições sociais.

Com relação a esses dois gêneros, a substância dos dramas pessoais são semelhantes, todavia, a forma com que são articulados o privado e o público em cada um os diferenciam. As dores e martírios vivenciados pelos protagonistas trágicos extrapolam razões exclusivamente individuais, e se relacionam impasses coletivos. A tragédia é caracterizada pelo embate entre o indivíduo e as forças que o destroem, viabilizando a interligação dos dramas pessoais aos problemas sociais a partir da contradição inerente a associação dos valores humanos fundamentais e sistema social estabelecido.¹⁰⁷

Para Steiner, distanciando-se do moralismo do melodrama, o gênero não funciona através da dicotomia de sofrimento justo e injusto, sendo assim não há

¹⁰⁷ WILLIAMS, Ramond. Op.cit. pp. 94

respostas aos dramas trágico e não há final feliz. Não pode haver compensação na tragédia. A existência humana existe através do paradoxo e da provocação, os homens por vezes correm contra a corrente de forças destrutivas e inexplicáveis que lhe são externas¹⁰⁸

A trajetória do personagem Miguel se aproximou ao herói trágico que inerte em contradições entre suas virtudes e seus privilégios foram demarcadas as impossibilidades de alteração das condições materiais das camadas populares pelas desigualdades sociais, características da sociedade capitalista. O personagem-narrador, foi caracterizado como um homem virtuoso, que lutou contra regime ditatorial e por uma revolução social na juventude, e na maturidade, diminuição das desigualdades sociais proporcionando alternativas de formação educacional aos jovens da favela. Seus planos, entretanto, jamais se concretizaram, com a morte do seu amigo de infância e único vínculo com a favela encerrou-se qualquer possibilidade de concretização dos seus projetos, e a sua filha violentada no morro, materializando seus temores dela sofrer alguma violência por frequentar aquele espaço. A possibilidade de recriação da ordem a partir das catástrofes pessoais se apresentam apenas para Miguel e sua família. À Jorginho e os moradores do morro, não há encerramento diegético dos conflitos, promovendo assim o sentido que a violência continuará em ciclo interrupto.

O filme que iniciou com a utopia de união entre o jornalista e o sambista através da cultura, terminou com a distopia da impossibilidade da conciliação de classes, marcada pela violência, encerrando a trajetória trágica de Miguel e, principalmente, das camadas populares. Desta forma, os personagens possuem características morais mais complexas que as formulas planas do melodrama. Suas histórias, apesar de retratar sofrimentos do indivíduo, foram construídos de forma a dar corpo a problemas relacionados a classes sociais que integram - os dramas a que são submetidos estão intrinsecamente ligados aos conflitos da sociedade brasileira.

Ao construir a obra através do hibridismo entre os gêneros, constatamos a complexidade em que as relações sociais se estabeleceram na obra. Para tal, a análise estética da obra e dos movimentos de causa, consequência e acirramento da violência, foram concebidos com o sequenciamento de planos de forma não-linear, sendo o *flashback* como ferramenta principal.

¹⁰⁸ STEINER, George. op.cit. pp. 73

A partir das cenas de confronto no presídio da Ilha Grande e do Morro dos Macacos, extraímos a compreensão da estrutura narrativa, enquanto sequência síntese da forma estética. A composição dos planos-sequência com a intercalação entre presente e passado diegético, produziu o efeito de potencialização da violência como consequência e repetição do passado. A intercalação das épocas de forma não-linear, demonstrou as continuidades e mudanças ocorridas com as pessoas pobres e negras, originando um acirramento das tensões sociais.

Compreendendo que este movimento de acirramento compôs o plano maior da obra que caracterizou a trajetória de Miguel do momento utópico, no qual a conexão com as camadas populares eram permeadas possíveis, ainda que permeadas por atritos, para a distopia do presente diegético, com a completa fratura social. Outra instância que reforça essa dinâmica foi o uso extradiegético da canção tema da obra, *Quase dois irmãos* (Naná Vasconcelos). Do prólogo ao início da narrativa (cenas da saída de Miguel do sambódromo) e na sequência de cenas finais com a ida ao morro de Juliana até o hospital após estupro temos a canção como trilha musical. Consolidando a moldura narrativa da obra, que iniciou na saída de Miguel do sambódromo à sua ida ao hospital, e executada de forma calma e melancólica, contrapondo-se às imagens violentas, forneceu um sentido de esperanças perdidas.

A partir da análise formal e de gênero da obra realizada, concluímos que essa forma estética se consolida no hibridismo entre os melodrama e tragédia, reproduzindo aproximação à complexidade da experiência social. Os embates postos não se restringiram às questões morais ou resoluções simples, como no melodrama, produzindo uma complexidade à representação fílmica. Entretanto, o movimento dramático da obra, com equilíbrio nos blocos 1 a 3, desequilíbrio nos blocos 4 e 5 e o retorno ao equilíbrio no último bloco, insere a obra também ao melodrama.

Outro recurso utilizado que produz o sentido conforme analisamos nessa pesquisa foi a voz *over* de Miguel, o inserindo como narrador-personagem. Em uma obra cinematográfica, a narração se faz de múltiplas formas e a integração entre elas produz o sentido da obra e seu ponto de vista.

Ao analisarmos a narração do personagem com as demais instâncias narrativas, podemos perceber que este conjunto produziu o efeito de consciência atormentada do

personagem. Os eventos do passado foram conduzidos por sua lembrança formulados pelos enquadramentos cênicos e pela voz *over*, ao passo que as outras instâncias narrativas, como a montagem dos planos e a intervenção dos outros personagens, realizaram contrastes ao ponto de vista do guerrilheiro.

A câmera acompanhou a trajetória de Miguel, com sua narração *over* que realiza comentários sobre o contexto das imagens e por diversas vezes iniciou os planos com foco no personagem. As contradições à memória de Miguel ficaram mais evidentes conforme a densidade dramática aumenta e os conflitos tomam mais corpo dentro da narrativa. O desenvolvimento da narrativa corroborou com as críticas realizadas por Jorginho e Juliana de que os militantes não conseguiam conviver com os presos comuns sem estarem em posição de poder, reproduzindo no presídio seus privilégios raciais e sociais, contrariando o discurso de igualdade.

Compreendemos que a experiência social elaborada na obra é a junção de todas as instâncias narrativas. A relação do regime militar com a ruptura do processo revolucionário e o afastamento das esquerdas com as camadas populares estão decantadas na composição estética da obra e se correlacionam a outras memórias sociais. A obra reelabora as derrotas das esquerdas em um esforço de compreender o presente através do processo histórico que realizou uma fratura na sociedade brasileira. Observamos na figura de Miguel as contradições no campo das ideologias e da prática da militância, explorando as contradições da atuação das esquerdas na luta de classes. O filme integra, portanto, parte do campo artístico que buscou reconstruir e repensar a atuação das esquerdas no período da ditadura militar. A construção do personagem Miguel produz a representação da crise de consciência e perspectiva que caracterizou parte da esquerda pós ditadura. A partir de sua trajetória, cristalizou-se a crise de consciência da esquerda com relação a sua atuação política no passado recente do país.

Para os autores Ortiz e Schwarz, a gênese do nosso presente encontra-se no momento histórico do golpe civil-militar, com a frustração dos projetos de integração nacional à esquerda, vitória da direita e os cursos do capitalismo internacional, originou a consolidação do processo de modernização. Para Paulo Arantes, o golpe de 1964 foi um meio pelo qual se consolidou o capitalismo no Brasil, a partir do projeto de modernização conservadora alargou as diferenças sociais, marcas persistentes até hoje na sociedade brasileira.

Como consequências econômicas e sociais do Regime Militar, aprofundou-se as desigualdades sociais e encolhimento do potencial revolucionário. De acordo com Tales Ab'Saber, a violência atual diz respeito a transformação da sociedade pautada por uma cultura totalitária de mercado e da falta de garantia às dignidades básicas na vida da maioria. Esse processo tardio de consolidação do capitalismo, característico dos países de terceiro mundo, aprofundariam demasiadamente as desigualdades sociais, e não garantiriam condições básicas de sobrevivência para grande parte da população. Saber destacou, como consequência, “a impunidade crônica para elite endinheirada e seu vínculo mafioso com o estado” e “a violência sistemática e universalizada ainda sob a ordem da tortura e do desprezo pelos direitos humanos para com a massa da população pobre e de excluídos, principalmente jovens”.¹⁰⁹

A massa dos “*underprivileged*”¹¹⁰ são as pessoas que não tem acesso ao Estado de direito instituído no processo de redemocratização. A modernização capitalista engendrada no governo militar acompanhado pelo neoliberalismo da redemocratização agravou as desigualdades sociais. Em conluio, o aparelho repressivo do regime, o desenvolvimento das técnicas de tortura e desaparecimento de presos também tiveram continuidade após o fim da ditadura para uma parcela da população.

Além das mazelas sociais fomentadas pela pobreza, diminuição do espaço, bens e serviços públicos, a violência dos aparelhos de segurança do Estado permanece como herança do período militar. As diversas denúncias de abuso de poder de forma oficializada e a permanência de Esquadrões da Morte, organizações paraestatais de tortura e assassinatos nas periferias, intensificam o ciclo de violência. A transformação para uma sociedade de consumo, conforme Saber, diminuiu o potencial revolucionário das camadas populares, e acentuou os conflitos entre as classes. Arantes conclui:

Numa palavra, legados estruturais a parte, a exceção brasileira de hoje não só não é mero decalque da anterior, mas a excede em esferas inéditas de tutela, embora sua genealogia remonta àquela matriz do novo tempo brasileiro. Um capítulo inédito, portanto, das afinidades eletivas entre capitalismo e exceção.¹¹¹

¹⁰⁹ AB'SABER, Tales. Brasil, a ausência significativa política (uma comunicação). In: TELES, E.; SAFATLE, V. *op. cit.* p. 191

¹¹⁰ Termo utilizado por Paulo Arantes para se referir ao grupo social que vivência um não Estado de direito em regiões redemocratizadas. ARANTES, Paulo. *Op. cit.* p. 214

¹¹¹ ARANTES, Paulo. *Op. cit.* 226

O processo de intensificação das desigualdades e violências sociais teve matriz na ditadura militar, não foi uma consequência desviante, mas o resultado programático do projeto de modernização capitalista no país engendrado pelos militares. Inaugura-se um período específico cuja dinâmica, segundo Schwarz, é a desagregação.

Na obra *Quase dois irmãos*, verificamos este processo de acirramento dos conflitos sociais, cujo cerne encontrou-se no governo autoritário e como consequência a desagregação. O caminho dos potenciais da esquerda de superação dos problemas sociais através da cultura e da militância, frustrados pelo estabelecimento da ditadura militar, desembocaria em uma sociedade apartada socialmente com a projeção das impossibilidades de alterações das estruturas sociais violentas.

Essa violência foi expressa no presente diegético do filme no Morro dos Macacos e no presídio de Bangu. A representação da transformação da favela foi um dos eixos importantes da obra. Em diálogo com a produção cinematográfica dos anos 1990 e 2000 que abordam as periferias urbanas, o morro foi caracterizado como espaço dominado pelo tráfico e consumo de drogas por organizações criminosas, e receptora e promotora de violência, interna e externamente. As cenas que envolveram os moradores e moradoras do morro foram constituídas de ações violentas, e o espaço independente do resto da cidade, com a conexão se realizando apenas no fornecimento de armas. O funcionamento do morro, assim como do baile *funk*, se desenvolveu sem a interferência das pessoas do “asfalto”, criando um *ethos* de sociabilidade pautado pelas regras da facção.

Ao estabelecer a relação entre o passado recente com a formulação das relações sociais atuais, concebeu novos significados à representação da favela. A ponte realizada com a favela de Santa Marta fornece às expressões culturais e à violência um sentido de independência ao asfalto. A relação com o presídio da Ilha Grande e a violência estrutural do Estado brasileiro, compondo a espiral da violência, desfaz a ideia de que violência limitada ao espaço da favela ou às pessoas pobres. A obra suscita a compreensão da relação entre a história recente do país e a construção da democracia após a ditadura militar.

O cinema é uma das plataformas de reformulação dos traumas promovidos pela violência do Estado principalmente após regimes autoritários como um espaço de denúncia e reelaboração de contra-histórias, como foi o regime de 1964 à 1985 no

Brasil. Entretanto, é importante ressaltar que a relação das camadas pobres da população com o Estado autoritários, sua violência e trauma produzido, é um campo ainda em construção. Nas diversas formas de se construir a memória do regime e de lidar com o trauma provocado pelo Estado, o destaque esteve nas organizações de esquerda e seus militantes. Mesmo na produção cinematográfica, a maioria das obras reelabora as experiências engajada, ficando para segundo plano o quanto regime afetou esta parte da população.

A obra *400 contra 1* (Caco Souza, 2010) abordou a facção criminosa criada no presídio da Ilha Grande e liderada por William da Silva, no qual lutavam por direitos renegados à condição de presidiários. Diferente de *Quase dois irmãos*, o tempo diegético da obra se limitou ao período do cárcere e após a divisão do espaço que segregando presos comuns e políticos. Observamos, portanto, que apesar de retratarem o mesmo evento, o filme de Murat retratou as origens da cisão e as consequências no presente. Isso desloca a obra para além da representação do cárcere, mas para as relações entre a militância de esquerda e as camadas populares.

Com a perspectiva crítica da militância de esquerda, a obra integrou duas categorias do cinema contemporâneo brasileiro: filmes que reelaboram a experiência da ditadura militar e constroem a representação da favela brasileira. Essas são contra-histórias que dão destaque a representação das pessoas que foram e são vítimas da violência do Estado, e são essenciais para a exposição da brutalidade com a qual parte da população está sujeita, assim como qual é o papel do intelectual e militante de esquerda na luta por uma sociedade mais justa. A impunidade aos crimes de regimes autoritários tem relação direta ao incentivo à cultura de violência que se estabelece após a redemocratização. A obra de Murat configura-se um importante documento para reflexão da configuração da sociedade brasileira.

FONTES

FONTES FÍLMICAS

QUASE DOIS IRMÃOS. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Adrian Sólar, Miléna Poylo, Gilles Sacuto. Diretores assistentes: Rodrigo Hinrichsen. Roteiro: Lúcia Murat, Paulo Lins. Música: Naná Vasconcelos, Vinícius França. Som: Nuno. Fotografia: Jacob Sarmiento Solitrenick, Hugo Kovensky, Jacques Cheuiche. Montagem: Mair Tavares, Julia Murat. Brasil, 2005, 1 DVD (102 min)

RIO, ZONA NORTE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Música: Zé Ketí, Urgel Castro, Vargas Jr., Elias Ramos, Herondino Silva, Augusto de Mesquita. Som: Silvio Rabelo. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Mário Del Rio. Brasil, 1957, 35mm, BP,(130min)

FONTES ESCRITAS

FREITAS, Alípio de. *Resistir é preciso: Memória do tempo da morte civil no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1981

VIEIRA, Johanes. *Comandos Vermelhos do Brasil: Dos Porões aos Salões*. Rio de Janeiro: Editora T8 Ltda, 2007

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Paulo. "1964, o ano que não terminou". In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010
- BENTES, Ivana. "Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome". *ALCEU*, v. 8 nº15, jul/dez 2007.
- BEZERRA, Julio. "Entrevista: Lúcia Murat: o cinema militante". In: *Revista de Cinema*, v5 nº53 p. 22.
- CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CASETTI, Francesco. *Teorías del cine, 1945-1990*. Traducción de Pepa Linares. Madri: Ediciones Cátedra, 1994.
- CARDOSO, Luis Miguel. A problemática do narrador: da literatura ao cinema. Luminia. Juiz de Fora: Facom/UFJF - V.6, n 1/2, jan/dez 2003
- CARDOSO, Maurício. *História e cinema: Um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)*. Dissertação de mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- COSTA, Eliane Silva. *Racismo, política pública e modos de subjetivação em um quilombo do Vale do Ribeira*. Tese de doutorado. Instituto de Psicologia Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012
- CRUZ, Adélcio de Souza. "Quase dois irmãos: diferenças sutis ou a não memória da violência vai ao cinema". In: *Literafro*. www.lettras.ufmg.br/literafro. Visto em 17/02/2015
- CZAJKA, Rodrigo. "A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial de resistência cultural (1965-1968)". In: *Revista Sociologia Política*, Curitiba, v. 18, nº 35, fev. 2010. p. 97-100
- ENDO, Paulo. "Partilha, testemunho e formas contemporâneas do excessivo". In: *Psicanálise e cultura*. São Paulo, 2008, 31(47), p. 70-74.
- FACINA, Adriana. " 'Não bate em mim doutor': Funk e criminalização da pobreza". In: *Encontros multidisciplinares em Cultura*. V ENECULT. Salvador. 26 e 27/maio/ 2009.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FREDERICO, Celso. “De periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-moderno”. In: *Estudos Avançados*, v.27 nº 79, 2013

FREY, Bernardo e outros (entr.). “Marc Ferro – Falsificações”. In: *M. Revista de Cinema*. Lisboa, (4): 70-71, jul. 1977.

GONÇALVES, Andeson; OTSUKA, Edu T.; RABELLO, Ivone D. “Os retratistas e os intelectuais às voltas com 1964”. In: *Revista de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 57, p. 327-348, dez 2013.

HAMBURGO, Ester. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente”. In: *Novos Estudos*. CEPRAB nº78 Jul/2007.

HOLANDA, Sergio Buarque. “O homem cordial”. In: *Raízes do Brasil*. ed. 26, São Paulo: Cia das Letras, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e Cinema: um debate metodológico”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 239.

LAPERA, Pedro Vinícius A. “A politização das categorias raciais no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Ciberlegenda*. Outubro/2007.

LAZARINI, Luciana de Sá. “Identidades e representação das periferias no cinema brasileiro atual: nota para uma reflexão a partir dos Estudos Culturais”. V *Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*, 2005.

MAIA, Maurício. “A arte de manter em segredo atos praticados por agentes públicos”. In: SANTOS, Cecília Macdowell; TELES, Edson; TELES, Janaína de Almeida (org). *Desarquivando a Ditadura – memória e justiça no Brasil*. Vol. I São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2009.

MATOS, Teresa Cristina Furtado. “Narrativa nacional, cinema brasileiro, tempo passado e tempo presente. Reflexões sobre o lugar de memória”. Artigo apresentado em: *XXIX Congresso Latino-americano de sociologia*. Alas- Chile 2013.

MORETIN, Eduardo. “O cinema como fonte na obra de Marc Ferro” In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

- _____. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistade Danton*”. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2ed. 2011 pp. 65-84
- _____. “A História depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*, 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006 p. 235-289.
- _____. “Rio, Zona Norte (1957) de Nelson Pereira dos Santos: a música popular como representação de um impasse cultural”. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 29, 2014.
- _____. “Esquerda, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 58, jun. 2014.
- _____. “Recordar é viver: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro”. In: *Antítese*. V.8, n. 15 nov. 2015
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. “O sertão e favela”. In: *Cinema novo de novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Sequências brasileiras, ruptura mundial”. In: *Eutomia*, Recife, 11 (1): 199-213, jan/jun. 2013.
- PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: Memória, política e representação. *Significação*. Nº32, 2009.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: EDUSC, , 2002.
- REIS, Daniel Aarão Filho. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*, Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989
- _____. *Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Sá. *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV..* São Paulo: Editora Unesp, 2014, pp. 1 – 2; 21-23.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010

- SANTOS, Eveline Alvarez dos. “A questão da representação social do negro em *Quase dois irmãos*”. In: *Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura*. Vol. 2 São Cristóvão: GELIC, 2010.
- SARAIVA, Leandro. “Posfácio”. In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 199-205
- SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG; 2007.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra. 2009;
 _____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SELIPRANDY, Fernando. *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, companheiro? e Hércules 56*. 2012. 229 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2013.
- SILVA, Lourdes. Melodrama e telenovela: dimensões históricas de um gênero/formato. GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013
- STIGGER, Helena. *As representações da ditadura militar nos filmes brasileiros longametragem de ficção de 1964 a 2010*. Tese de Doutorado defendida no programa de Pós Graduação em Comunicação Social, 2011.
- STEINER, George. A morte da tragédia. São Paulo:ed. Perspectiva, 2006
- SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. “Cinema e memória da ditadura”.In: *Sociedade e Cultura*, v. 11 n. 1 jan/jun. 2008. p. 51
- SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. Doutorado em Ciências Sociais. 2007
- VALENTE, Eduardo. “Crítica: Quase dois irmãos”. In: *Contracampo Revista de Cinema*. Ed. 64. Visto em: <http://www.contracampo.com.br/64/quasedois.htm> 17/02/2014
- XAVIER, Ismail. “Introdução”.In: *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13-19.

_____. “O cinema brasileiro dos anos 90”. In: Revista Praga estudos marxistas. São Paulo: Hucitec, nº9, junho 2000.pp. 97-138.

_____. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac Naify, 2003

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

_____ “Movimentos táticos, para um tempo sem estratégia”. In: *Rumos: Caminhos do Brasil em debate*. Brasília: Ministério das Relações exteriores. n 1, dezembro, 1999

_____ “O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo””. In: *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, n. 2, 1997

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002