

Quase Dois Irmãos e Cabra-Cega matizam o social e o político nos anos de chumbo

por Humberto Pereira da Silva

Na nossa história recente, os anos de chumbo remetem ao período que vai do decreto do AI-5, em dezembro de 1968, à abertura, em fins de 1978. Nesse período houve, como é de conhecimento geral, um recrudescimento da ditadura: as pequenas liberdades de expressão artística e de organização política pós-golpe foram tolhidas. Como consequência, a juventude brasileira ficou dividida; não vendo solução para o impasse no qual o país estava, parte dessa juventude aderiu à luta armada como forma de resistência. Trata-se, pois, de um momento complicadíssimo, envolvimento em névoas, em que radicalismos se exacerbaram e um clima de desconfiança pairava no ar (parte da juventude que nem aderiu ao regime nem topou pegar em armas ficou conhecida como geração “desbunde”). Por tudo que aconteceu, os anos de chumbo geraram ressentimentos, reavaliações, *mea-culpas*, revisionismos nos anos posteriores e as feridas do período parecem que não estão ainda cicatrizadas.

Os eventos daquele momento, óbvio, se prestaram e se prestam a muitos estudos históricos e, igualmente, servem de referência para cineastas desde os primeiros anos da abertura: *Pra Frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, *O Bom Burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *Nunca Fomos Tão Felizes* (1983), de Murillo Salles, *Extremos do Prazer* (1983), de Carlos Reichenbach, estão na esteira dos primeiros filmes que lançaram luz sobre os anos de chumbo (os dois primeiros se inserem numa estética que Ismail Xavier chamou de “naturalismo da abertura”, os outros dois são mais nuançados do ponto de vista subjetivo).

E assim tem sido nesses vinte e sete anos de abertura. Os anos de chumbo – em particular a questão da adesão à guerrilha – não passaram despercebidos nos filmes iniciais da Retomada: *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende, e *O que É Isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, têm como foco dois momentos

históricos daquele período: o caminho traçado pelo capitão Lamarca, que deserda do exército em prol da causa revolucionária, e o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick.

Além desses dois filmes, que procuraram atingir um público amplo com narrativas próximas de *thrillers* americanos, pois se centram em demasia nos feitos espetaculares (chamaram a atenção de público, crítica e mobilizaram debates, por conta da verossimilhança), os anos da Retomada nos propiciaram filmes mais contidos quanto à dimensão dos feitos – *Ação Entre Amigos* (1998), de Beto Brant, *Dois Córregos* (1999), de Carlos Reichenbach – sem que, no entanto, tenham privado os espectadores de um viés para a condição dos que optaram pela clandestinidade (dado interessante: ambos são narrados por personagens que revisitam o passado).

Por se tratar de um período tão complexo quanto conturbado, em que muitas feridas não foram fechadas (alguns dos que tiveram ação efetiva nos anos de chumbo estão vivos e participam da vida política do país), o quadro pintado na produção cinematográfica gera controvérsias, polêmicas, debates: condicionantes ideológicos, erros de avaliação, maniqueísmos e glorificações atizam ânimos, despertam paixões. Talvez por isso, ponderações de que os filmes que retratam os anos de chumbo careçam de um matiz para um olhar mais aguçado para pessoas, personagens e acontecimentos não são despropositadas.

Entendo que, nos anos da Retomada, os dois filmes mais emblemáticos que pintaram os anos de chumbo – *Lamarca* e *O que É Isso, Companheiro?* – não escapam a essas ponderações: ambos opõem ações até certo ponto inocentes num quadro em que as cartas já haviam sido jogadas. Moral da história: ficamos com uma mitificação de pessoas, personagens, acontecimentos, com um quadro sacrificial por uma causa perdida, pois o destino já estava dado.



O social, o político e o isolamento nos anos de chumbo

Em 2005, dois filmes – *Quase Dois Irmãos*, de Lúcia Murat, e *Cabra-Cega*, de Toni Venturi – tiveram como tema a questão da adesão à guerrilha nos anos do AI-5. Portanto, convidam a pensar sobre as ponderações ajuizadas anteriormente. Vale destacar que, antes de tudo, ambos exibem os anos do AI-5 sob um pano de fundo diferente; da mesma forma, ambos expressam preocupações distintas quanto à questão da adesão à guerrilha. Para esclarecer esses pontos e como esses dois filmes se postam ante as ponderações destacadas, tracemos então as linhas gerais de suas narrativas.

Quase Dois Irmãos é narrado em três momentos complementares: 1957, na favela de Santa Marta; 1970, no Presídio da Ilha Grande; 2004, no Rio de Janeiro sob fogo cruzado entre traficantes. Nos três momentos, o ponto de convergência da trama é a relação quase fraternal entre Jorginho e Miguel: ambos crescem e se tornam adultos no Rio de Janeiro dividido entre favela e condomínio de classe média. O primeiro, filho de sambista, é do morro e, adulto, controla o crime organizado; o segundo, filho de jornalista, torna-se deputado. Em 1957, crianças, eles estão na roda de samba – os pais deles são ligados pela música; em 1970, na Ilha Grande, Jorginho é

assaltante e Miguel preso político; em 2004, o deputado Miguel procura Jorginho, que está encarcerado no Presídio de Segurança Máxima de Bangu, para que ele interceda em favor de sua filha, que está envolvida com traficantes controlados por Jorginho. Dos três momentos, o que importa aqui é o encontro dos dois em 1970.

No presídio da Ilha Grande, Jorginho é um assaltante que, por conta da proximidade com Miguel, funciona como elo entre presos comuns e políticos. A ação se centra nas diferenças entre os mundos representados pelos dois. Tendo o presídio sido concebido inicialmente para eles – a galeria da Lei de Segurança –, os presos políticos estatuem um regimento votado pelo coletivo (não roubar, não praticar pederastia, não fumar maconha). Mas o sistema carcerário brasileiro exige espaço e por isso, paulatinamente, presos comuns são levados para a galeria dos presos políticos. As normas estatuídas pelos presos políticos são respeitadas enquanto eles são maioria; mas, com o crescimento em progressão geométrica da população de presos comuns, eles perdem o controle da galeria, Jorginho não consegue mais intermediar os conflitos e a tensão culmina na construção de um muro separando os dois mundos.

Ponto importante: os jovens que escolheram a luta armada como forma de resistência à ditadura não conseguem se comunicar com o povo (embora dialogue com Miguel, Jorginho, que simboliza o povo, em nenhum momento pontua o diálogo pela situação política do país); eles estão no mesmo espaço físico, mas o povo é opaco às razões que os levam a partilhá-lo. A opção pelo povo, pela transformação das relações sociais no país, revelou-se um fiasco justamente onde a guerrilha esteve mais próxima do povo. A seqüência em que o hiato entre povo e guerrilha é mais evidente se dá quando Pingão, um assassino brusco e descompassado, chega ao presídio. Ao tentar informá-lo das normas de convívio naquele espaço, Miguel não consegue estabelecer o mínimo diálogo; é apenas pela intervenção de Jorginho que as coisas ganham uma páldia calma.

Cabra-Cega tem a ação praticamente confinada ao apartamento em que Thiago, líder de um aparelho guerrilheiro, ficou preso, recuperando-se de um ferimento à bala sofrido quando seu aparelho fora derrubado. Thiago passa a dividir o

tempo com Pedro, um arquiteto simpatizante da guerrilha que é o dono do apartamento, Rosa, uma militante extremamente disciplinada e cujo pai foi um quadro do Partidão, e Matheus, importante membro do grupo ao qual Thiago pertence e elo dele com o mundo exterior. Meio que por acaso, entra em cena também Dona Nenê, melancólica moradora do apartamento ao lado, que mostra a Thiago o quanto as aparências enganam. Em grande parte do tempo, no entanto, ele está só, limpando armas, escrevendo, preparando seu retorno à organização. Sintomático do tempo em que passa no apartamento é a deterioração do teto do quarto em que dorme.

A narrativa, com exceção dos primeiros planos, nos quais Rosa está arrumando o apartamento para receber Thiago e Pedro compenetrado em seu trabalho, é exasperante. Thiago sente-se isolado do mundo, quer voltar o mais rápido possível à ação guerrilheira; entra em choque com Pedro, que ele considera da geração “desbunde”, e com Matheus, que dá rumo à organização à sua revelia. Apenas Rosa o mantém menos inquieto, na medida em que ela é o ponto de contato com a fantasia, com a poesia, com o sonho e com discursos sobre a avaliação da finalidade da luta armada para transformar o mundo. Apesar da presença de Rosa, o clima de tensão gradativamente se acelera e a desconfiança ganha contornos de paranóia. Thiago perde o controle dos acontecimentos e por fim seus pesadelos batem de frente com a realidade mais dura.

Ponto importante: Thiago está isolado, incomunicável com o mundo; seu sacrifício pessoal é opaco ao povo, ao que acontece para além das fronteiras do apartamento. O mundo flui, a roda gira (a *Roda Viva*, nos versos de Chico Buarque) alheia aos seus ideais; onde está, ele não pode gritar, não pode agir: é um ser acuado, como consequência de suas escolhas. O momento mais simbólico de sua condição é aquele em que sobe com Rosa ao terraço para um piquenique; na subida, ele tem os olhos vendados (a brincadeira de cabra-cega); no topo do edifício, eles comem uma macarronada, ele vê a cidade, em transe, ao som de *Quero Botar Meu Bloco na Rua*, na voz de Sergio Sampaio e, por fim, constata que está sozinho, que ninguém sabe de sua luta.

Diferenças e proximidades nos caminhos traçados por Murat e Venturi

Como destaquei anteriormente, *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega* exibem os anos do AI-5 sob pano de fundo diferente e expressam preocupações distintas quanto à questão da adesão à guerrilha. O filme de Murat tem a ação centrada nos conflitos entre presos políticos e comuns, no que vislumbra uma inevitável separação social: povo de um lado, classe média de outro e um muro entre os dois para proteger o segundo do primeiro. Os anos de chumbo, quando colocados diante de um espelho, refletem a realidade atual, num micro-universo carcerário. A questão social é mais premente que a política. Os diálogos em que o político está presente são vazios e carregados de clichês. Quanto a isso, a seqüência mais marcante é a que João abre mão de sua parte do leite em proveito de um gatinho de estimação e ouve de Miguel: “Qual o sentido em ter um gato aqui? Não tem leite pra todo mundo... tem companheiro morrendo no Vietnã, tem companheiro lutando pra voltar pro Brasil, tem companheiro pegando em armas... pára de frescura!”.

Essa seqüência é vazia porque as diferenças de encaminhamento para a ação, que marcam os diferentes grupos que aderiram à guerrilha são totalmente desconsideradas. Não se sabe por que Miguel e João estão na Ilha Grande nem a que grupos pertenciam. Eles não avaliam a condição em que se encontram. Uma suposta discussão política sobre a partilha do leite acaba se inscrevendo no registro idiossincrático: João é cândido como o leite derramado, mas Miguel, mais esperto, por trás de um discurso politizado está de fato preocupado com a sobrevivência (a proposta de separação – concretizada com o muro – foi rejeitada por João, mas Miguel viu nela a garantia para a segurança deles na galeria).

Entendo que *Quase Dois Irmãos* esmaece o político (a ponto de pensarmos que o grupo de jovens que está na Ilha Grande é vítima de um mal-entendido) na mesma medida em que enaltece o social. No jogo entre presos políticos, presos comuns e autoridades, os primeiros são tratados de modo brando pelos últimos (é Jorginho quem tem o sangue

derramado em consequência da violência carcerária), estão quase sempre com os rostos limpos e expressam uma certa resignação com a situação: há menos medo neles, em função do clima de repressão política, do que desconforto e luta para sobreviver num espaço social em que gradativamente vão perdendo o controle.

Lucia Murat abre espaço para que se possa sugerir que em *Quase Dois Irmãos* há mais proximidade afetiva entre as forças de repressão e a guerrilha do que entre esta e o povo. Aos olhos de Murat, os anos de chumbo são retratados tendo como pano de fundo a impopularidade social: num país cindido socialmente, Miguel e Jorginho nem são – nem poderiam ser – irmãos. O pano de fundo de *Cabra-Cega*, em contraste, é a discussão política acerca dos rumos a serem tomados diante da situação em que se encontram. E, como consequência, a incerteza de que a luta armada, como a estão levando, tenha sido a escolha mais adequada.

Em *Cabra-Cega*, de fato, o político pontua a trama o tempo todo; isso é fortemente marcado pelo embate entre reflexão e ação, pela separação entre orientação racional para a ação e o impulso passional (no primeiro contato entre Thiago e Matheus, este último é enfático: “Isto não é filosofia! É política! E em política é preciso saber a ocasião certa para agir!”). O instante em que esse embate é mais evidente, no entanto, ocorre quando Thiago recebe um documento de Matheus, no qual é proposto um recuo da guerrilha: ele se insurge de modo passional e se nega a discutir racionalmente as orientações. Não se trata, assim entendo, de idiossincrasia: a reação de Thiago, conquanto seja passional, reflete claramente sua posição política, que se expressa na crença de que não se deve perder o foco da ação, mesmo que ao custo do sacrifício da própria vida.

A situação-limite em que Thiago se encontra remete, inequivocamente, às *Mãos Sujas*, de Jean-Paul Sartre. Inegável destacar, igualmente, que suas agruras ecoam em Paulo, personagem de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (a poesia e a política estreitam os laços entre Thiago e Rosa). Quando posto diante de um espelho, *Cabra-Cega* reflete a fragilidade do discurso político face à realidade (talvez por isso, de alguma forma dialogue com o momento político atual: os ideais

altruístas se chocam com o pragmatismo econômico, a conjuntura se sobrepõe a princípios).

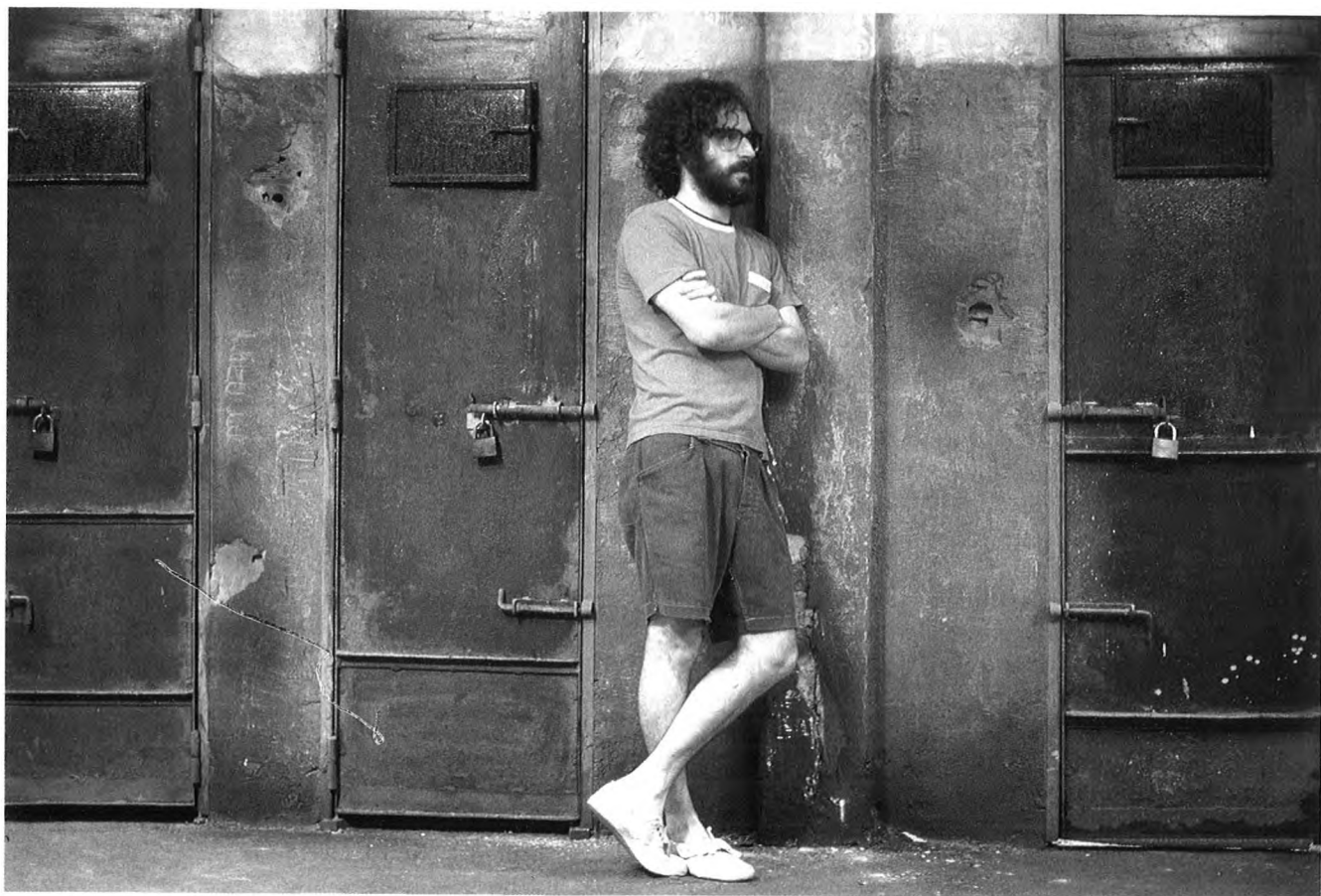
Destacadas as diferenças, há um forte ponto em comum entre *Quase Dois Irmãos* e *Cabra-Cega*: ambos matizam o social e o político de forma que apenas de modo vago se pode perceber em filmes anteriores da Retomada. *Lamarca* e *O que É Isso, Companheiro?*, para ficarmos nesses dois exemplos, têm narrativas próximas de *thrillers*, neles não há propriamente conflitos sociais ou políticos (no filme de Bruno Barreto, o seqüestro foi um sucesso: colocaria a ditadura em xeque); o desfecho da trama nesses dois filmes segue o encadeamento dos acontecimentos; o foco está nas ações espetaculares: seqüestro, assalto, tortura, fuga...

O mesmo não se pode dizer tanto de *Quase Dois Irmãos* quanto de *Cabra-Cega*. Nos filmes de Murat e Venturi, temas como isolamento e incomunicabilidade, fruto de escolhas, têm mais relevo na trama que acontecimentos espetaculares (a metáfora do muro, que separa povo e classe média em *Quase Dois Irmãos*, e a do olho mágico na porta do apartamento em *Cabra-Cega* – única possibilidade de Thiago acessar a realidade exterior – são fortes o suficiente para marcá-los). Por conseguinte, neles está ausente o tratamento maniqueísta que pode ser observado em outros filmes (nos filmes de Rezende e de Barreto, a glorificação da ação dos protagonistas encobre erros e equívocos nas escolhas: ainda que possam ser concebidas como exemplos que não devem ser seguidos, a guerrilha sinaliza para o bem e as forças de repressão o mal).

Murat e Venturi: entre escolha e predeterminação

Nesse ponto, então, podemos pensar na pergunta: com esses dois filmes ficamos com uma mitificação do passado, com um quadro em que pessoas se sacrificaram por uma causa perdida, pois o destino já estava dado?

Esse é o nó tanto em *Quase Dois Irmãos* quanto em *Cabra-Cega*; pois se por um lado Murat e Venturi matizam condicionantes sociais ou ideológicos de modo peculiar, por outro, eles inserem personagens em situações em que seus destinos estão predeterminados. A moral é: a opção pela luta armada foi suicida, os que por ela optaram se sacrificaram por nada. Esse é um nó porque, justamente,



Quase Dois Irmãos

enfraquece o que há de mais peculiar e interessante nesses dois filmes: propiciar debates sobre a angústia da escolha; nem Miguel nem Thiago são personagens angustiados, no sentido sartreano, no sentido em que Paulo o é em *Terra em Transe*.

Enfim, com esses filmes, Murat e Venturi abrem espaço para discussões e debates que filmes anteriores sobre o conturbado período em que o AI-5 esteve em vigor não abriram. São filmes, portanto, com méritos indiscutíveis na filmografia

recente do cinema nacional (o matiz dado a condicionantes ideológicos e sociais envoltos na questão da escolha merece ser ressaltado). Não obstante, esses dois filmes geram controvérsia porque, como outros filmes que abordaram o período, acabam mitificando personagens; Miguel e Thiago são, por assim dizer, versões tropicais do mito de Prometeu. Os deuses, do céu, teceram seus destinos; eles não estavam livres para a angústia da escolha. Convictos, jogaram num jogo perdido de antemão.