

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA DO REGIME MILITAR: UMA ANÁLISE DO  
FILME “O QUE É ISSO COMPANHEIRO?”**

**APRESENTADA POR**

**INDIARA DA SILVA LIMA**

Rio de Janeiro, março de 2012

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E PROJETOS SOCIAIS**

**PROFESSOR ORIENTADOR ACADÊMICO MÔNICA ALMEIDA KORNIS**

INDIARA DA SILVA LIMA

A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA DO REGIME MILITAR: UMA ANÁLISE DO  
FILME “O QUE É ISSO COMPANHEIRO?”

Dissertação de Mestrado Profissional apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

Rio de Janeiro, março de 2012

**Lima, Indiara da Silva**

**A construção de uma memória do regime militar: uma análise do filme “O que é isso companheiro?” / Indiara da Silva Lima. – 2012.**

**97 f.**

**Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais.**

**Orientadora: Mônica Almeida Kornis.**

**Inclui bibliografia.**

1964-  
1. Política no cinema. 2. Filmes políticos. 3. Brasil – Política e governo –

de  
1985. I. Kornis, Mônica Almeida. II. Centro de Pesquisa e Documentação

História Contemporânea do Brasil. Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 791.43658



FUNDAÇÃO  
GETULIO VARGAS

INDIARA DA SILVA LIMA

**A CONSTRUÇÃO DE UMA MEMÓRIA DO REGIME MILITAR:  
UMA ANÁLISE DO FILME “O QUE É ISSO COMPANHEIRO”**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais

Data da defesa: 28/03/2012

Aprovada em:

**ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

**Mônica Almeida Kornis**  
Orientador (a)

**Luciana Quillet Heymann**

**Rosângela de Oliveira Dias**

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar como o filme *O que é isso, companheiro?* construiu uma memória do regime militar, tendo como foco a ação de jovens grupos armados contra o governo ditatorial. Baseado no livro homônimo do militante Fernando Gabeira publicado no final dos anos 1970, momento marcado por uma intensa produção memorialística sobre aquele período histórico em meio à abertura política, o filme foi lançado quase 20 anos depois, em 1997, em meio a um movimento de retomada de produções cinematográficas brasileiras, num formato adequado ao cinema industrial. Pretende-se nesse trabalho conjugar a análise da construção ficcional baseada numa estrutura narrativa de matriz melodramática com as variáveis externas ligadas não só a produção, mas também ao contexto histórico e social no qual o filme foi produzido.

## ABSTRACT

This study aims to analyze how the movie *O que é isso companheiro?* created a memory from when Brazil was governed by a military regimen, focusing on the attitudes of groups of armed young people against the government. The movie was based on the namesake book of the militant Fernando Gabeira, published at the end of 1970s. The book was written in a time marked by an intense production of memoirs about that period of history and in the midst of political opening. The film was released almost 20 years later, in 1997, amid a movement of revival of film production in Brazil and in an appropriate format to the movies industry. This work is intended to combine the analysis of fictional construction based on a melodramatic narrative structure array with external variables related not only to production but also to the historical and social contexts in which the film was produced.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeira e essencialmente, ao meu pai, que, acreditando, me deu a oportunidade de me dedicar ao curso.

À minha mãe e minha vóvys, que, com carinho, souberam estar ao meu lado nos momentos mais difíceis, que não foram poucos.

À minha irmã pela paciência e pelo carinho.

Ao meu orixá Oxossi, por me ajudar a ter equilíbrio, serenidade e sabedoria.

Ao meu querido Anthony Mahateva pelos conselhos espirituais.

À minha orientadora Mônica Kornis a quem dirijo minha grande admiração e carinho e por mediar o meu encontro com o objeto que, durante os últimos anos, foi o meu centro.

Às professoras Luciana Quillet Heymann e Rosangela de Oliveira Dias, membros da banca, pela disponibilidade de ler o presente trabalho, fruto de muito esforço e dedicação, e por fazer parte de um momento, sem dúvida, marcante na minha vida.

Ao amigo e professor Wolney Malafaia pelos conselhos de vida e profissionais.

Àquela que me chama de Nerd Red.

Aos meus companheiros de estudo no CPDOC e à Márcia Claudía que através da Funarte, me ajudou a entrar em contato com diversas fontes primárias importantes na elaboração deste trabalho.

À minha amiga Juliana Latini por estar o tempo todo ao meu lado, me dando força e incentivo, me fazendo acreditar neste projeto e atendendo aos meus telefonemas a qualquer hora do dia e da noite.

## SUMÁRIO

### **INTRODUÇÃO**

<b>Memória e cinema</b>	<b>1</b>
-------------------------	----------

### **CAPÍTULO 1**

#### **Abertura política e o boom memorialístico sobre o regime militar**

1- Abertura política e anistia	10
2- Sobre o jornalista Fernando Gabeira	17
3- Uma autobiografia em <i>O que é isso companheiro?</i>	22

### **CAPÍTULO 2**

<b>Os anos 1990 e o cinema da retomada</b>	<b>27</b>
--	-----------

### **CAPÍTULO 3**

#### **A adaptação de *O que é isso, companheiro?* para o cinema**

1- O cinema de Bruno Barreto	35
2- A estratégia de divulgação e de seleção de atores de <i>O que é isso companheiro?</i> e a repercussão do filme	37

### **CAPÍTULO 4**

#### **A construção de uma memória sobre a oposição armada ao regime militar**

1- A estrutura narrativa de <i>O que é isso, companheiro?</i>	50
2- A construção dos personagens na trama	59
3- Estratégias de verossimilhança: cartelas, músicas, datas e definição do contexto histórico	72
4- O lugar do “estrangeiro”: objetos simbólicos	84

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>88</b>
-----------------------------	-----------

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>90</b>
---------------------	-----------



## INTRODUÇÃO

### Memória e cinema

A ideia do presente trabalho nasceu de leituras realizadas sobre filmes históricos, sendo meu interesse dirigido para produções ambientadas no período do governo militar no Brasil (1964-1985). Em particular, despertou-me atenção o filme *O que é isso companheiro?*, de Bruno Barreto (1997), que obteve grande repercussão nacional e internacional. O tema central é o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick no ano de 1969, na cidade do Rio de Janeiro, realizado por militantes políticos integrantes dos grupos de esquerda denominados MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) e ALN (Aliança Libertadora Nacional). No contexto ditatorial, Barreto abordou questões sobre tortura e luta armada, sem deixar de lado a relação amigável do governo brasileiro e norte-americano em contraposição à atitude dos militantes esquerdistas, críticos da política externa norte-americana para a América Latina no período.

Enquanto produtores e diretores comemoravam o sucesso do filme, historiadores e ‘personagens’ questionavam a maneira pela qual a história recente havia sido contada, alegando que o filme absolvía a ditadura e apresentava uma versão conciliadora. Alguns debates e discussões aconteciam em função de o roteiro do filme ter sido baseado no livro autobiográfico do ex-militante Fernando Gabeira<sup>1</sup>, já questionado no período de seu lançamento (1979), devido a possíveis mentiras e omissões de informações sobre o período tratado. O filme partiu assim do relato de um ativista de esquerda que teve suas memórias condensadas e adaptadas para as telas de cinema na medida em que o roteirista Leopoldo Serran e o diretor Bruno Barreto acharam mais adequado, deixando de lado a complexidade de outros personagens. A memória dos guerrilheiros e do grupo armado ficou a revalia de suas vontades. Devemos destacar o envolvimento do filme com questões em debate nos últimos anos, onde são abordados temas como memória e representação devidamente explícitas também em outras produções culturais. A rememoração abre espaço para o reconhecimento, que torna possível a reflexão e a discussão sobre a construção da memória que o filme recria sobre a história do período, em particular sobre

---

<sup>1</sup> Fernando Gabeira não presenciou o sequestro, mas narrou o acontecimento em seu livro. Esta questão será discutida no capítulo 1.

a organização e a ação de militantes armados contra o regime. O presente trabalho pretende examinar sua construção narrativa e seu contexto de produção, o que significa conhecer as características do cinema brasileiro a partir do chamado “cinema da retomada”<sup>2</sup>. Não podemos deixar de pensar no impacto do cinema sobre formas de agir e pensar na sociedade contemporânea quanto à relevância em entender a história de nosso próprio tempo.

O uso da memória no espaço público, na vida cultural e no dia a dia, surge como um alerta para o que vem sendo produzido e reproduzido. A rememoração e a forma que ela tem acontecido chamou atenção e me fez refletir sobre em que pilares o filme que resgata um passado procurou se apoiar. Como meio de comunicação de massa, a eficiência alcançada pelo cinema extrapola fronteiras e conquista espaço no discurso histórico. Cabe destacar como a discussão sobre a memória torna-se importante para o presente trabalho, e os estudos de Beatriz Sarlo e Andreas Huyssen são fundamentais nesse sentido. De acordo com Andreas Huyssen, no livro *Seduzidos pela Memória*, entendemos que, no período pós queda do Muro de Berlim e pós fim das ditaduras latino-americanas, houve expansão de uma cultura e política de memória. Para Huyssen, desde a década de 1980 já existe um deslocamento do presente para um passado recente. Esse deslocamento se divide em memórias vividas, memórias de arquivos e memórias comercializadas em massa para rápido consumo.<sup>3</sup> O imaginário e as memórias traumáticas desses períodos se tornaram um papel-chave na transformação, no espaço e no tempo do mundo de hoje. A intensidade dos discursos de memória que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes no mundo de hoje é um deslocamento chamado por ele de *futuro presente* para um *passado presente*. Apesar de o Holocausto ser o foco de sua obra, Huyssen argumenta que tal fato representa diferentes momentos traumáticos da história. Segundo ele, “no movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice de evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias” (2000:13). Na visão de Beatriz Sarlo - que também procura explorar o campo da memória a partir de momentos traumáticos, no caso, a ditadura na Argentina - algumas versões que se sustentam na esfera pública, respondem facilmente questões do passado, sem

---

<sup>2</sup> Assunto abordado no capítulo 2 do presente trabalho.

<sup>3</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

trazer grandes questionamentos. Muitas reconstituições do passado oferecem sentido e consolo reforçando assim a ideia do senso comum. Não existe um grande princípio explicativo, são modalidades comerciais que se enquadram num método já proposto. Não há necessidade de aprofundar dúvidas e questões e sim de reproduzir com afincos através da verossimilhança uma experiência do passado sem se comprometer com o presente. Para a autora, o uso da memória seria, portanto, o dever de todos os países da América Latina que haviam passado por traumas tais como aqueles ocorridos na Argentina. Com relação à narrativa e ao discurso sobre o passado, Sarlo afirma que:

E, se não submetemos todas as narrativas sobre os crimes das ditaduras ao escrutínio ideológico, não há razão moral para ignorar esse exame quando se trata das narrativas sobre os anos que as precederam ou sobre fatos alheios aos da repressão, que lhes foram contemporâneos. (SARLO, 2007:48)

A autora utiliza Paul Ricoeur para levantar uma questão sobre a relação entre história e discurso, em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera numa narrativa. O narrador implica no fato e é inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado. É desta maneira que ao reconstituir imagens do passado, estamos falando mais do presente do que do próprio passado, e tal reconstrução está sujeita a uma pedagogia e a uma moralidade de um presente que prefere manter distância a se comprometer com um passado onde a vontade de esquecer fala mais alto do que a vontade de saber. Sarlo afirma ainda que:

Estendendo as noções de Ricoeur, pode-se dizer que a hegemonia do presente sobre o passado no discurso é da ordem da experiência e se apóia, no caso do testemunho, na memória e na subjetividade. A rememoração do passado (...) não é uma escolha, mas uma condição para o discurso, que não escapa da memória nem pode

livrar-se das premissas impostas pela atualidade à enunciação.  
(SARLO, 2007:49)

Estamos falando, portanto, de uma ligação do passado com a subjetividade que rememora no presente. O acúmulo e a tendência ao detalhe no discurso criam a ilusão de concreto da experiência passada. Nesse sentido, falamos do audiovisual como meio de discurso rememorando um passado onde muitas vezes argumenta-se que a melhor saída é a conciliação devido a um abismo que separa o ontem do hoje. A premissa de distância expressa o desejo de esquecimento. A grande preocupação em reconstruir o passado se resume na criação de detalhes e efeitos que levam o espectador a acreditar que está revivendo o período retratado na tela. De acordo com Sarlo, “(...) Essa acumulação de detalhes produzem um modo realista-romântico em que o sujeito que narra atribui sentidos a todo detalhe pelo próprio fato de que ele o incluiu em seu relato; e, em contrapartida, não se crê obrigado a atribuir sentidos nem a explicar as ausências (...)” (2007:44).

O objetivo deste trabalho não é realizar algum tipo de reparação com relação à memória dos militantes ou da luta armada, mas trazer um debate acerca da memória construída no filme *O que é isso companheiro*, no quadro do cinema produzido no país nos anos 1990.

Algumas características sobre o cinema produzido nos anos 1990 no Brasil devem ser aqui mencionadas, considerando que *O que é isso, companheiro?* é realizado em um contexto marcado por uma nova legislação de financiamento de produções cinematográficas e também dentro das exigências formais de um cinema feito para o mercado de massas. As características desse cinema se adéquam ao formato do cinema industrial que tem no melodrama sua forma narrativa. De acordo com Peter Brooks, crítico literário norte-americano, as origens do melodrama são encontradas dentro do contexto da Revolução Francesa do século XVIII. Este foi o momento-chave para o extermínio final do “sagrado” e das instituições que o representavam – Monarquia e Igreja -, fato que se estendeu com a quebra do mito da cristandade e a transformação sofrida pela outrora hierarquicamente coesa sociedade. Em consequência, os imperativos tradicionais da verdade e da ética tornam-se antiquados e caem em descrédito, fazendo surgir a necessidade de substituí-los por um novo regime de virtude, bem como os

estilos e gêneros dos formatos artísticos da época, dependentes que eram da estrutura social pré-revolucionária. Assim nasce o melodrama, da ansiedade criada pela culpa experimentada quando a ordem antes mantida pelo sistema transcendental não mais existe. O “excesso de liberdade” provocou a urgência por uma ressacralização – desta vez por vias individuais -, legitimando o melodrama como principal meio de desvendar, demonstrar e operar a moral universal e a ordem no imaginário moderno, em um esquema suposto justo e sem falhas entre punição e recompensa, expulsão e reconhecimento. A nova forma estética e sua retórica da moralidade emergem para provarem que é possível encontrar e revelar o *modus operandi* dos imperativos éticos básicos àqueles dispostos a interpretar corretamente seus sinais. Essa função modeladora chegaria ao auge da sua influência na produção ficcional na era do cinema e da TV. Brooks resume este novo momento:

Melodrama starts from and expresses the anxiety brought by a frightening new world in which the traditional patterns of moral order no longer provide the necessary social glue. It plays out the force of that anxiety with the apparent triumph of villainy, and it dissipates it with the eventual victory of virtue. It demonstrates over and over that the signs of ethical forces can be discovered and can be made legible. (BROOKS, 1995:20)

O conflito ético e emocional que caracteriza o melodrama tem como base a luta maniqueísta entre o bem e o mal, em um mundo de códigos de conduta determinados pelas relações psicológicas mais fundamentais da ética. Essa polarização acaba por definir as duas forças opostas como reais e ativas no mundo, e a estética melodramática, através de seus métodos particulares de intensa encenação e exacerbação do prazer visual, procura constantemente expressar tais imperativos e evidenciá-los, para em seguida se instaurar o combate ao mal e seu expurgo da ordem social.

Brooks sugere ainda a presença, no *locus* do melodrama, de uma moral oculta: “the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, but which

they believe to be operative there, and which demands to be uncovered, registered, articulated.” (BROOKS, 1995:20). Portanto, ainda que implícita, essa moral é onipresente e exerce a função de guia comportamental e de valores em meio ao caos das novas referências. É ela a grande responsável por revelar o drama ético da luta maniqueísta entre o bem e o mal, e prevê vitória para as questões existenciais que passaram a descrever a cultura a quem faça bom uso de clareza e autenticidade. A capacidade de encarar o mal de frente, confrontá-lo e expeli-lo, carregando o fardo de consciência que segue tal curso de ações, passa a definir a nova significância da virtude e evidencia a ética num momento de revelação catártica que se configura como ápice do melodrama.

Vale destacar também a crescente importância do papel da música no melodrama, que soube, com maestria, articular trilha sonora e emoção. A começar pela semântica da palavra, originalmente definida como um drama acrescido de acompanhamento melódico - “o *melos* do drama” (XAVIER, 2003:94 b) -, a música teve presença significativa no teatro do século XIX, vindo a se consolidar como traço fundamental da linguagem melodramática com o desenvolvimento do cinema, quando se mostrou determinante da forma e significado de uma obra. O drama emocional que direciona o gênero se fortalece com a música e seu idioma único e independente de palavras, e suas modulações de tom, ritmo e voz, além do estilo e estrutura temática, servem de dispositivos que preenchem o roteiro e ajudam a esclarecer sua mensagem.

Assim como a música, a indústria cinematográfica incorporou outros aspectos do melodrama típico do teatro popular do século XVIII e os intensificou, seguindo o princípio do próprio gênero de explorar ao máximo a visualidade e a representação para maximizar sensações e a digestão de valores. Com o surgimento das metrópoles, o cinema serviu como canal de escoamento de um espetáculo para grandes platéias, e seus aparatos visuais e sonoros se articulam dentro de uma matriz melodramática. A união entre drama sentimental, exaltação histórica e apelo emocional, estruturados em uma trama de fácil compreensão centrada em personagens bem definidos – o herói desprotegido e o vilão como figura do mal em sua plenitude -, revela em seu desfecho uma moral encoberta, baseada no triunfo da virtude e na punição do vício. O caráter de exagero e o forte magnetismo imagético e emocional intrínseco ao melodrama favorecem a identificação do espectador com as personalidades carismáticas e perseguidas e,

assim, amplia-se a assimilação de determinados valores por parte do público, numa manifestação aparentemente democrática. De acordo com Ismail Xavier:

(...) Na medida em que houve a ideia de legitimar o cinema, de transformar o cinema numa arte séria, com finalidade social, a própria indústria foi tornando o espetáculo dramático o seu carro-chefe. Então há uma conexão curiosa em que o gênero melodramático ajuda na conciliação entre a visualidade, o voyeurismo e a lição de moral. Por isso é que tem um aspecto de negociação inevitável, porque há contradições internas. (XAVIER, 2009:112)

Pelo conjunto de características que o compõem, o melodrama se estabelece como base estrutural da narrativa ficcional do cinema clássico, constituído pelo cinema de D.W.Griffith nos anos 1910. No Brasil, ao incorporar as convenções naturalistas cristalizadas na produção industrial norte-americana, o cinema da retomada se voltava para o convencionalismo da matriz melodramática. Na tentativa de se inserir no esquema de mercado a que ficava sujeito o filme dependente dos recursos oferecidos pela Lei do Audiovisual, a produção cinematográfica brasileira da década de 1990 se mostrou tendenciosa ao entretenimento ameno, tradicional-pedagógico, alheio às circunstâncias que moldam a nação. No filme *O que é isso companheiro?*, o ilusionismo efetivo e a intensa busca pela verossimilhança, elemento central do melodrama, se dá nessa obra por meio de um refinamento das técnicas e instrumentos da linguagem cinematográfica, que permite detalhadas reconstituições de época expressas por todo um aparato visual técnico e tratamentos de representação, muitas vezes compostas de referências históricas reforçando a “reprodução fiel” do passado. Esses componentes realistas visam criar no espectador a ilusão de um passado autêntico, muitas vezes corroborados por imagens de arquivo “como forma de acentuar a função de agente de construção de um ‘parecer ser histórico.’” (KORNIS, 2008:51)

Tendo em vista algumas particularidades da estrutura melodramática, dada a trama desenvolvida no campo da moralidade, a história se constrói e reconstrói através de uma

estrutura polarizada que imprime uma conduta ética na vida social e política. A dimensão memorialística de tal construção que se faz no presente, modela o passado e revela a história. No entanto, a valorização da autenticidade como determinante da virtude reflete a postura do melodrama de unir caráter a valores éticos. Ismail Xavier aponta para a eficiência do ‘real’:

E o que é curioso nesses casos é que, em geral, a estrutura melodramática faz com que uma ideia seja aceita pelo público não por seu conteúdo, mas pelo seu portador, porque se desloca para a esfera do sentimento e para a esfera da autenticidade. Então se eu sou autêntico e se eu tenho uma expressão franca e não me desdubro no jogo de aparências e disfarce, a estrutura melodramática me coloca na posição de transferir para as ideias, para os valores que eu defendo, os aspectos positivos que estariam concentrados no meu caráter. Quer dizer, há essa transferência da política para a questão que eu chamo ‘O teatro do Bem’ e ‘O teatro do Mal’. Porque, na verdade, um dos aspectos interessantes no melodrama não é que simplesmente exista um comportamento agressivo ou uma trama qualquer que se abate sobre alguém. Não. No melodrama é necessário que exista a exibição, a teatralização, do que são consideradas as marcas do mundo. (XAVIER, 2009:184)

\* \* \*

O primeiro capítulo deste trabalho procura apresentar como a abertura política do regime militar e a seguir a anistia, permitiram a publicação de memórias sobre os chamados “anos de chumbo”, contexto no qual se deu o lançamento do livro de Fernando Gabeira. Favorecido pela Lei da Anistia, o escritor e jornalista retornava ao Brasil em 1970 com o livro *O que é isso*



*companheiro?* inaugurando o chamado *boom memorialístico*<sup>4</sup>. Biografias e auto-biografias<sup>5</sup> explodiam nas prateleiras contando histórias de um passado recente, no qual a ditadura havia sido a maior vilã, causadora de uma produção de memórias que, a princípio, buscavam expressar a saga da esquerda no Brasil.

O segundo capítulo trata o contexto da década de 1990, quando a redemocratização já consolidada, abre espaço para o resgate da memória de um passado recente através de demandas de familiares e parentes de vítimas que sofreram devido às torturas e desaparecimentos ocasionados pelos governos militares. Paralelo a este debate, trago algumas características do Cinema de Retomada que sucedem todo um aparato legislativo criado no início desta década e que posteriormente vão de encontro a um teor melodramático expresso nos filmes que buscam resgatar noções de classe e identidade nacional procurando construir uma memória histórica.

O terceiro capítulo procura apresentar a produção cinematográfica do diretor Bruno Barreto e aspectos da produção do filme *O que é isso companheiro?*. No primeiro item do capítulo, pretendo expor ao leitor a vida e os filmes produzidos por Barreto, levando-o a entender as reais motivações e interesses do diretor em produzir tal filme. No segundo item, será possível encontrar detalhes da produção do *thriller*, como alguns debates e polêmicas que repercutiram na mídia e na sociedade, bem como suas estratégias de divulgação.

O último capítulo pretende analisar o filme propriamente dito, privilegiando o exame de sua narrativa e a construção de seus personagens, dentro de um jogo dramático que opõe militantes de esquerda a uma ordem instituída. Outro importante aspecto a ser considerado é a relação entre Brasil e Estados Unidos construída a partir de um eixo de amizade dentro de padrões melodramáticos bem definidos. A observação do filme acontecerá desde a análise do roteiro, até a movimentação de câmeras e efeitos, cujo objetivo é alcançar cada vez mais a impressão de verossimilhança.

---

<sup>4</sup> Expressão utilizada por Walnice Nogueira Galvão no artigo *A voga do biografismo nativo*. *Estudos Avançados* 19 (55), 2005.

<sup>5</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*; SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários*.

## CAPITULO 1

### Abertura política e o boom memorialístico sobre o regime militar

#### 1 - Abertura política e anistia

A posse do presidente Ernesto Geisel no ano de 1974 marcou o início do processo de abertura política do país. Nos anos seguintes ao “milagre econômico”, os planejadores do governo procuraram direcionar as políticas do Estado para um novo rumo. Com as dificuldades encontradas no terreno econômico, o objetivo era orientar e criar novos mecanismos para a obtenção de apoio político e social da população. A teoria da “distensão”, criada neste mesmo ano, serviria para assegurar um afrouxamento da tensão política representada por uma maior participação política e social de setores e grupos de oposição. Aos poucos, algumas medidas iam sendo liberadas embora cuidadosamente controladas. De acordo com Maria Helena Moreira Alves:

A “teoria da distensão” e as políticas derivadas dessa análise constituíam uma derradeira busca de legitimação do Estado. Tentava-se negociar e incorporar algumas das principais exigências de oposição de elite, num esforço de ampliação da base de sustentação do Estado. Simultaneamente garantia-se o controle da sociedade civil pela ampliação seletiva do poder coercitivo. (ALVES, 2005:225)

No entanto, os órgãos de segurança continuaram atuantes contra as organizações clandestinas, centrando principalmente suas ações contra o Partido Comunista Brasileiro. As denúncias de desaparecimentos continuaram acontecendo. Logo depois a suspensão parcial da censura prévia marcou o início do processo de distensão.

Esse, portanto, foi um período no qual a ação do Estado procurou dismantlar gradativamente os seus mecanismos coercitivos, explicitamente representado pelo Ato Institucional nº 5. A legitimidade do Estado conquistada através de medidas eleitorais caracterizou institucionalmente o governo nesta fase de distensão. O objetivo era eliminar dos processos eleitorais as medidas mais claras de coerção a fim de assegurar a aprovação da legislação necessária que pudesse atender as suas demandas. Para manter a vitória e o controle no Congresso, era necessário o controle exclusivo dos cargos.

Após uma inexpressiva representatividade nas eleições de 1970, o MDB<sup>6</sup> se destacou quatro anos depois aumentando o número de cadeiras na Câmara dos Deputados e nas assembleias estaduais, “Para muitos observadores políticos, como para membros do próprio MDB, a vitória da oposição surpreendia porque expressava uma inversão das tendências eleitorais (...) O MDB tratava de assumir seu novo papel de partido de oposição ‘real’”. (ALVES, 2005:228)

A televisão e o rádio foram os principais meios de comunicação que colaboraram para o destaque do MDB no ano de 1974. A intensa promoção de debates e campanhas só foi permitida devido à política de distensão criada pelo governo. Neste clima de liberalização, a oposição se tornava cada vez mais confiante atingindo partes da população gerando um aumento no fluxo de informações. Os principais temas discutidos eram as injustiças sociais, a repressão e o revés do modelo econômico, “É claro que o nível de endividamento dos países sul-americanos, principalmente o Brasil, estava por demais elevado e o aumento dos juros americano, com a atração dos capitais disponíveis para os títulos garantidos para o Tesouro americano, criou as condições para o encerramento de um círculo virtuoso de crescimento no continente”.<sup>7</sup> Para conter o êxito emedebista, a agência central do SNI realizou um mapeamento logo após as eleições sobre a votação em cada Estado, além de uma pesquisa de opinião e um esquema para entender o comportamento dos eleitores. O resultado dos estudos demonstrou que o acesso à

---

<sup>6</sup> Partido político de âmbito nacional, de oposição ao governo, fundado em 24 de março de 1966 dentro do sistema do bipartidarismo instaurado no país após a edição do Ato Institucional nº 2 (27/10/1965), que extinguiu os partidos existentes, e do Ato Complementar nº 4, que estabeleceu as condições para a formação de novos partidos. Desapareceu em 29 de novembro de 1979, quando o Congresso, decretou o fim do bipartidarismo e abriu espaço para a reorganização de um novo sistema multipartidário.

<sup>7</sup> TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. p. 253

televisão e ao rádio contribuíram para a vitória do MDB, o que levou ao governo a baixar o Decreto-Lei nº 6.639, a Lei Falcão, impedindo que os candidatos fizessem seus discursos na TV, limitando o partido a divulgar sua legenda, nome, número e fotografia de registro dos candidatos. A fim de driblar a Lei Falcão e criar medidas para dar ênfase em sua campanha, o MDB buscou apoio entre organizações de base que lutavam por direitos sociais e trabalhistas. Maria Helena Moreira Alves destaca o percurso da oposição à conquista de um caminho democrático:

A perseguição MDB dava-lhe legitimidade aos olhos desses grupos, e todos os setores de oposição aderiram à campanha de seus candidatos. Em quase todos os estados a campanha do partido de oposição foi conduzida por uma rede de militantes de diferentes grupos de oposição da sociedade civil: estudantes, organizadores sindicais, militantes partidários, ativistas sociais da igreja e membros dos movimentos pela anistia política e pelos direitos das mulheres e dos negros. Desse modo, uma consequência não prevista da extensão da Lei Falcão às eleições de 1978 foi unir o MDB aos movimentos de base, com a superação da defasagem entre os níveis da política formal e política de base. A experiência de 1978 constituiria valiosa lição para um futuro e mais efetivo desenvolvimento de vínculos entre as organizações partidárias e as de base. (ALVES, 2005:238)

De acordo com Francisco Carlos Teixeira, o sistema econômico brasileiro apresentava uma certa exaustão e não contribuía mais para a sustentação do regime:

Todo um ciclo de crescimento econômico encerrava-se nesse momento, com o modelo econômico esgotado. A crise do Milagre econômico, largamente baseado na repressão sindical, no arrocho

salarial e na repressão política, arrastava consigo a credibilidade dos militares e as bases sociais da aceitação da ditadura, tal como fora praticada durante o chamado Milagre Brasileiro. (TEIXEIRA, 2003:254)

Grupos e representantes de esquerda que defendiam a luta armada ofensiva e possuíam o projeto revolucionário de destruição do capitalismo transformaram-se em resistência democrática contra a ditadura que, de acordo com o historiador e ex-militante Daniel Aarão Reis, não mais se sustentava:

(...) A ditadura, como fórmula política, perdia legitimidade aos olhos de grande parte dos de cima: capitalistas, chefes militares, políticos de expressão, formadores de opinião. Finalmente, mas não menos importante, as próprias esquerdas, no seu conjunto, superavam as diferentes propostas de confronto e passavam a acolher, e a elaborar, perspectivas democráticas e de participação nas lutas institucionais. (REIS, 2004:130)

Em dezembro de 1978 a emenda constitucional nº11 aprovada pelo congresso extinguiu o AI-5, restabeleceu o habeas-corpus e a independência do judiciário. No entanto, concede poderes ao Executivo para decretar ‘medidas’ e ‘estados’ de emergência e de sítio renováveis pelo prazo de 120 dias pelo menos. Esta emenda constitucional entrou em vigor no ano seguinte, no início do governo do novo presidente da República, João Batista Figueiredo. Figueiredo (1979-1984) teve como missão dar continuidade ao processo de abertura. O ano de 1979 foi marcado pela aprovação da anistia e pelo multipartidarismo que, no entanto, deixou de fora os partidos comunistas. A anistia aos exilados e a determinados presos políticos, e a restituição de seus

direitos regulamentados no primeiro ano de seu mandato, permitia e criava condições para o início de uma transição democrática.<sup>8</sup>

A luta pela anistia encontrou diversas dificuldades. Forças do governo e fora dele, grupos de direita e de extrema direita se recusavam a conceder tal ‘benefício’ aos militantes políticos de oposição. No entanto, amigos e familiares de desaparecidos e exilados presos nos porões da ditadura não deixaram de se empenhar em campanhas a favor da anistia; num momento em que a ditadura ainda era vigente no país. Existiam duas propostas que se destacavam. De um lado os que desejavam a anistia ampla, geral e irrestrita, com a apuração dos crimes da ditadura e o desmantelamento dos órgãos da polícia política, responsável pelas execuções e torturas. De outro, uma tendência de reconciliação, algo que pudesse unir a família brasileira, propondo um esquecimento, deixando apenas um desejo da construção de uma nova ordem democrática.<sup>9</sup>

A Lei da Anistia promulgada pelo presidente Figueiredo em 28 de agosto de 1979, decretou:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos militantes e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamentos em Atos Institucionais e Complementares (Lei Nº 6.683, de 28 de agosto de 1979). No entanto, em 2009 o Supremo Tribunal Federal alterou a Lei da Anistia que passou a beneficiar também os torturadores e os demais agentes da ditadura. Em seu artigo *O devoir de mémoire na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos*, Luciana Quillet Heymann aborda o assunto e afirma que a lei foi um marco para o início da redemocratização do país:

---

<sup>8</sup> Consulta ao Acervo do CPDOC, verbete do dicionário histórico brasileiro.

<sup>9</sup> Idem

Completada apenas dez anos depois, com a primeira eleição direta para presidente da república -, foi entendida, durante muito tempo, como um perdão de mão dupla, seja aos punidos por crimes políticos, seja os representantes do Estado que cometeram qualquer espécie de violência. A Lei visava, claramente a pacificação nacional e ao esclarecimento de um consenso que lançasse as bases para a construção do futuro. (HEYMANN, 2007:32)

Pode-se entender que a vontade de esquecimento e conciliação se configura numa sociedade que ‘flertou’ e legitimou a ditadura. Após a conquista da democracia, houve uma reconstrução da história e um deslocamento de sentido deixando o passado conflituoso para trás. A sociedade preferiu se configurar hostil a ela, como se nunca houvesse existido qualquer tipo de apoio ao novo regime, tal como a “Marcha da Família com Deus e pela Liberdade”<sup>10</sup>. Para Aarão Reis, “a nação foi se metamorfoseando” (2004:131) a partir de lentos e pequenos avanços e recuos, transações e transições. Aos poucos a ideia de democracia ia se naturalizando, enquanto as pessoas se perguntavam como poderia ter existido naquele país uma ditadura tão perversa. O caso brasileiro configura bem o pensamento de Ernest Renan que no século XIX dizia sobre a reedificação do passado “para a boa coesão e harmonia sociais, mais vale construir o esquecimento do que exercitar a memória”. (REIS, 2000:71) No entanto, uma parcela da sociedade defende o exercício da memória e exige do Estado o reconhecimento das barbaridades cometidas no período militar. Devido à demanda de familiares e parentes de militantes mortos e desaparecidos, foi criada em 1995 no governo de Fernando Henrique Cardoso a Lei Nº 9.140 que prevê o reconhecimento da responsabilidade estatal por mortos e desaparecidos por motivação política entre setembro de 1961 e agosto de 1979, e instala a Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos.

Assim como outros militantes políticos beneficiados pela Lei da Anistia, o jornalista Fernando Gabeira retornou ao país, e no mesmo ano de 1979 foi publicado o livro *O que é isso*,

---

<sup>10</sup> Foi um movimento que consistiu em diferentes manifestações organizadas principalmente por setores da igreja e por mulheres. O início se deu em resposta ao comício organizado pelo presidente João Goulart em 1964, no qual anunciava seu programa de reformas de base.

*companheiro?*, escrito durante os anos de exílio. Esse lançamento aconteceu num contexto de publicação de inúmeras memórias, biografias e autobiografias sobre a luta armada e outras experiências de oposição ao regime, escritas por ex-militantes e/ou jornalistas. *O que é isso companheiro?* tornou-se uma das referências sobre o período da ditadura militar e foi sem dúvida um dos livros de maior repercussão sobre o tema. No ano de 1980, recebeu o Prêmio Jabuti de literatura na categoria biografia e/ou memórias.<sup>11</sup>

Este boom de biografias chamado por Walnice Galvão de “novo biografismo”<sup>12</sup> constituiu-se como uma tendência surgida em âmbito nacional e internacional. No Brasil, o novo biografismo tomou impulso nos anos 1970 e 1980, essa nova tendência alavancou o panorama editorial brasileiro. Escrito por brasileiros sobre brasileiros, tornando-se um gênero dominante, a autora do texto *A voga do biografismo nativo*, afirma que as biografias e as memórias possuíam uma origem específica: resgatar a saga da esquerda durante o período militar. O livro de Fernando Gabeira é considerado o carro-chefe desse novo momento que se pode chamar de memorialismo. Posteriormente, tal tendência se ramificaria em diferentes direções: na literatura, no romance e na reportagem. O cinema incluindo os filmes de ficção, documentários e adaptações para TV não escaparam, como afirma Walnice Nogueira Galvão:

É de notar que o novo biografismo, mais do que o romance, constitui uma fonte para o cinema e a televisão que ainda está longe de se esgotar, em adaptações para filmes de ficção, documentários, docudramas e séries televisivas, alimentando outros circuitos da indústria cultural. Paralelamente, nota-se um desenvolvimento extraordinário da cinebiografia documentária, exibida com frequência na televisão, em formato de meia ou uma hora, quando não do tamanho de um longa-metragem normal. (GALVÃO, 2005:362)

---

<sup>11</sup> GALVAO. Walnice. “A voga do biografismo nativo”. *Estudos Avançados* 19 (55), 2005.

<sup>12</sup> Apesar de resgatar a saga da esquerda, o *Novo Biografismo* estimulava também pesquisa no âmbito artístico e cultural.



De acordo com a autora, o romance-reportagem foi uma tendência contemporânea ao memorialismo, e nesse caso acontecimentos atuais de impactos jornalístico ligados a crimes foram submetidos à estratégia de ficção. Traços do memorialismo e do romance-reportagem permeariam o biografismo. Para a autora:

Do memorialismo, a experiência pessoal: os autores escrevem sobre vidas que lhes são próximas e com as quais se identificam, de uma maneira ou de outra. Do romance-reportagem: ao fazer uma biografia, delimitam uma área e tratam de investigá-la, operando sua cartografia social humana. (GALVÃO, 2004:2)

Dois traços definiriam e caracterizariam o novo biografismo: o destaque à vida de brasileiros e de pessoas importantes para o país e indivíduos que defendiam causas libertárias. Diversos militantes e guerrilheiros foram biografados e contemplados, tais como Marighella, Luís Carlos Prestes e Carlos Lamarca, importantes lideranças de oposição ao regime.<sup>13</sup>

Em meio a um processo de abertura política, a chamada saga da esquerda passava assim a ser difundida em biografias e autobiografias, abrindo caminho para a produção de livros que recuperaram aspectos variados sobre o tema.

## **2 – Sobre o jornalista Fernando Gabeira**

Fernando Gabeira nasceu em Minas Gerais no ano de 1941. Em 1963 se mudou para o Rio de Janeiro, e no ano seguinte ingressou como redator no *Jornal do Brasil*, empresa no qual trabalhou até 1968. Durante o governo de Castelo Branco, como repórter do *Jornal do Brasil*, e

---

<sup>13</sup> Segundo Walnice Galvão diversos militantes e guerrilheiros foram biografados através de livros.

dentro dos limites que lhe foram permitidos, Gabeira era crítico ao regime. Ele afirmava: “Era uma vontade inocente de participar da oposição mesmo dentro dos limites de uma notícia curta. Estava tudo apertando muito. Sobretudo na produção, nas fábricas”. (GABEIRA, 2009:30) Em seu livro autobiográfico *O que é isso, companheiro?*, Gabeira conta que costumava aproveitar passeatas próximas ao seu trabalho para se encontrar com membros dos grupos que atuavam no movimento estudantil do Rio de Janeiro, o *Dissidência*. Assim como a *Ação Libertadora Nacional* em São Paulo, o *Movimento Revolucionário 8 de Outubro*<sup>14</sup> também foi fundado por um grupo que divergiu do Partido Comunista Brasileiro<sup>15</sup>. Junto a esse grupo, Gabeira procurava fortalecer a ligação com os operários. Acordava às cinco horas da manhã, partia para as médias e pequenas fábricas a fim de discutir e debater política e problemas sociais com quem estivesse interessado.<sup>16</sup> Quando todos os operários haviam entrado nas fábricas por volta das sete horas, voltava para o *Jornal do Brasil*. Gabeira afirmava se impressionar com a convivência em dois mundos tão distintos:

Às cinco e meia, distribuindo panfletos contra o arrocho salarial nas portas das fábricas, exatamente como se fazia no princípio do século na Rússia. Às sete e meia, produzindo um grande jornal conservador que fora bem-sucedido ao adaptar ao Brasil uma série de técnicas norte-americanas, as mais avançadas do gênero. Isso para não falar na televisão, que, já naquela época, apresentava novelas de sucesso e comprava para o Brasil direitos de peças e shows sofisticados. (GABEIRA, 2009:51)

---

<sup>14</sup> A ALN foi uma organização revolucionária criada em 1968 por Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Virgílio Gomes da Silva, dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Que tinha como objetivo defender a luta armada e acabar com o regime militar instaurado no Brasil em 1964. O MR8 participou ativamente ao lado da ALN entre as décadas de 1960 e 1970 se dedicando às atividades políticas e à guerrilha no país.

<sup>15</sup> A divergência aconteceu porque a postura do PCB se chocava com a posição da ALN e MR-8 que acreditam no socialismo através da revolução e do investimento na luta armada.

<sup>16</sup> Informações retiradas da autobiografia *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira.

Gabeira se perguntava por que os operários o olhavam com estranheza, porque viam sua campanha contra o arrocho salarial e não lhe davam tanta atenção. Eram dúvidas, no entanto, que não o faziam parar por ali. Em diferentes momentos de sua vida afirmava viver assediado por perguntas e questionamentos desse tipo.<sup>17</sup>

Em 1968 participou da passeata dos Cem mil<sup>18</sup>. Com a queda do Congresso de Ibiúna<sup>19</sup> e a prisão de diversos líderes estudantis, Gabeira se reuniu com outros manifestantes na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) na Praia do Flamengo para discutir sobre os ‘queda’ dos estudantes. Percebe, no entanto, que muitas ações armadas como assaltos a carros e bancos já estavam acontecendo. Ele afirma:

Nossas manifestações, por mais perigosas que fossem, não rivalizavam nem de longe àqueles efeitos. O sonho de muitos de nós era o de passar logo para um grupo armado. Em nossa mitologia particular, conferíamos aos que faziam esse trabalho todas as qualidades do mundo. Sair do movimento de massas para um grupo armado era como sair da província para metrópole (...) (GABEIRA, 2009:80)

No final do mesmo ano, após a edição do AI-5 em dezembro, Gabeira intensificou seus trabalhos no jornal *Resistência* que era engajado na luta pela redemocratização.<sup>20</sup> Ele afirmava

---

<sup>17</sup> Informações retiradas do livro *O que é isso companheiro?* revelando após dez anos um tom de autocrítica.

<sup>18</sup> A Passeata dos Cem Mil foi realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968. Cerca de cem mil pessoas protestavam contra os abusos praticados pelo regime militar. Convocada como uma forma de protesto contra as mortes, as prisões e a violência policial, a marcha paralisou esse dia e marcou o momento de maior amplitude do movimento estudantil brasileiro desde 1964.

<sup>19</sup> Congresso organizado pela UNE no ano de 1968 que reuniu cerca de mil estudantes próximo ao centro da cidade de Ibiúna.

<sup>20</sup> O Jornal *Resistência* foi criado em 1945 e tinha o objetivo de combater o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura Militar a partir de 1964.

que o jornal possuía uma modesta estrutura, mas servia a todos que aguardavam notícias censuradas pelo governo. Seu trabalho ia desde escrever rapidamente as notícias até sua distribuição.

Gabeira e outros ativistas políticos se apropriaram da antiga organização, Movimento Revolucionário 8 de outubro, o MR-8, que agora era formado por membros da DI-GB. A apropriação do nome era uma forma de confundir os militares que há pouco tempo haviam anunciado o desmantelamento desta organização. Juntamente com a ALN, a maior ação realizada pelo grupo foi o sequestro do embaixador dos Estados Unidos Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. O grupo realizava treinamentos militares e assaltos a bancos para adquirirem experiências com armas e êxitos financeiros, a fim de realizar tal ação revolucionária.

Após a decisão do governo de aceitar as exigências dos militantes do MR-8 e ALN, entre as quais constava a libertação de 15 presos políticos e a publicação do manifesto nos principais jornais do país, Elbrick foi solto e os militantes passaram a viver na ‘geladeira’<sup>21</sup>. Fernando Gabeira se manteve alguns meses no Rio de Janeiro, até que conseguiu se mudar para São Paulo ainda no mesmo ano, onde pensava montar uma estrutura para dar continuidade ao jornal Resistência. No entanto, não chegou a realizar tal projeto, pois foi baleado e preso em 1970. Após passagens por hospitais e diferentes interrogatórios na Operação Bandeirantes, no DOPS (Departamento de Ordem Polícia e Social) e na PE (Polícia do Exército), Gabeira foi libertado em troca da libertação do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben sequestrado ainda em 1970 por membros da Vanguarda Popular Nacional (VPR) e Ação Libertadora Nacional (ALN). Seguiu para o exílio na Argélia, residido em seguida em Cuba, Alemanha e Chile. Após a queda de Salvador Allende, viajou para Suécia, onde estudou e se formou em antropologia.<sup>22</sup>

Após a promulgação da Lei da Anistia pelo presidente Figueiredo, em 1979, Gabeira voltou ao Brasil e lançou suas memórias no livro *O que é isso companheiro?* afirmando que “Há um vício na esquerda. A de pensar que a revolução total do homem só poderá ocorrer ao nível das transformações econômicas. A esquerda brasileira está impregnada de ranços. O tabu do

---

<sup>21</sup> Período em que o militante é obrigado a viver escondido, na clandestinidade.

<sup>22</sup> <http://www.gabeira.com.br/wordpress/topicos/biografia/>

sexo é o principal (...) <sup>23</sup>. Alguns meses depois declara a um jornal dedicado às lutas homossexuais “A esquerda não tem uma varinha de condão que garanta a felicidade do homem. Nós não podemos esperar pela revolução para termos um orgasmo.”<sup>24</sup> Na década de 1980 Gabeira apoiou a causa das minorias assim como a causa do meio ambiente, trazendo a tona debates e discussões sobre comportamentos sociais éticos.

O livro conta sobre suas experiências como jornalista que participou primeiro como espectador e depois como militante atuando na luta armada na ditadura militar no Brasil, chegando a participar do sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick em 1969. Gabeira fazia reflexões sobre os dois mundos: o mundo de quem escolhia viver na clandestinidade e abandonar sua vida pessoal por acreditar que a esquerda e a luta armada eram um caminho melhor, a solução para dar fim à ditadura, e o mundo de quem vivia a vida sem qualquer preocupação e envolvimento com a política. Em diversos momentos se mostrava angustiado e triste por acreditar que grandes nomes da História e grandes líderes, deveriam ter resistido e não ‘abandonado o barco’.

Engajado na luta em torno de questões ambientais, Gabeira candidatou-se ao governo do Rio de Janeiro em 1986 pelo Partido Verde, fundado no mesmo ano. No entanto devido a alguns obstáculos para o reconhecimento legal do partido, Gabeira filiou-se ao Partido dos Trabalhadores, o PT, para conseguir disputar o cargo.<sup>25</sup>

A partir da volta do exílio, e principalmente após seu envolvimento com o Partido Verde, Gabeira enfatizou sua atuação na carreira política jornalística se envolvendo em manifestações sociais ligadas a questão ambiental chegando a lançar em 1988 o livro *Greenpeace: verde, guerrilha da paz*. Em 1989, concorreu à primeira eleição democrática após o golpe de 1964 para a presidência da república, quando recebeu apenas 0,17% dos votos válidos. Sua atuação a partir desse momento foi basicamente voltada para a discussão de questões éticas e ambientais. Em 1994 foi finalmente eleito deputado federal pelo Partido Verde, sendo ainda reeleito em 1998. Em 2001 trocou o PV pelo PT, mantendo sua reeleição no ano seguinte. Em 2006, após

---

<sup>23</sup> Fonte: Correio Braziliense, 12 de janeiro de 1990.

<sup>24</sup> Idem

<sup>25</sup> <http://www.gabeira.com.br/wordpress/topicos/campanhas/>

direcionar ao PT diversas críticas acusando o presidente Lula e os petistas de deslumbrados e aburguesados, retornou ao PV se recandidatando a deputado federal, quando conquistou o maior número de votos no Rio de Janeiro. Já em 2008 e 2010 ficou em segundo lugar na disputa dos cargos para prefeito e governador do Rio de Janeiro.<sup>26</sup>

### 3 – Uma autobiografia em *O que é isso, companheiro?*

Este portanto é o livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irarrazabal, se havia apenas cinco anos estava correndo da Ouvidor para a Rio Branco, num dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomara o poder em 1964. Onde é mesmo que estávamos quando tudo começou? (GABEIRA, 2009:11)

De natureza autobiográfica, o livro *O que é isso companheiro?* trata dos anos em que Gabeira viveu no Brasil, durante o regime militar, e sobre sua vida como exilado no Chile. O foco do livro é o ano de 1968, quando ingressou na luta armada, e em seguida sobre sua ligação com o sequestro do embaixador americano no ano seguinte. Dividido em dezesseis capítulos e em pouco mais de duzentas páginas, Gabeira reserva metade do livro para falar sobre os quatro dias do sequestro, sua fuga após a libertação de Elbrick, os momentos em que viveu na ‘geladeira’ e sua prisão e extradição para Argélia, após o sequestro do embaixador alemão.

O autor inicia a história em 1973 quando vivencia a queda de Salvador Allende no Chile. Alega que foi nesse momento que teve a ideia de escrever o livro. Em meio a uma correria para se salvar da repressão policial nas ruas chilenas, ele garantiu para si mesmo que, se escapasse vivo, escreveria um livro para contar sua história.<sup>27</sup> Jornalista por conveniência e por opção, o

---

<sup>26</sup> <http://www.gabeira.com.br/wordpress/topicos/biografia/>

<sup>27</sup> Informações retiradas da autobiografia *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira.

*Jornal do Brasil* e o jornal *Panfleto* lhes havia possibilitado escrever suas primeiras reportagens com algum tom de crítica ao governo como ele dizia fazer os jornalistas que trabalhavam para o *Correio da Manhã*. Gabeira opina sobre as ideias de Régis Debray e sobre a esquerda no Brasil. Comenta sobre as fragmentações das organizações que existiam em 1964 (PCB, Polop e AP) e principalmente as cisões dentro do PCB no Rio de Janeiro e São Paulo. Gabeira possui uma maneira irônica de criticar e demonstrar um forte ressentimento com a não resistência e a escolha de fuga da esquerda “Você diz que vai resistir, você parte para resistir, mas o que você vai fazer, de verdade, é fugir”. (GABEIRA, 2009:13) E completa “Goulart caíra sem resistir; Getúlio se matou; Allende, mais tarde, se mataria também. Getúlio escreveu uma carta onde dizia que saiu da vida para entrar na História. Goulart parecia sair da História para entrar na vida: ia cuidar de seus rebanhos no Uruguai.” (GABEIRA, 2009:23)

No livro, o autor traçou um panorama das manifestações políticas ocorridas no ano de 1968, a partir de suas primeiras atuações como panfletagens em portas de fábricas contra o arrocho salarial até a morte do estudante Edson Luís. O Congresso da UNE em Ibiúna em 1968 também foi destacado para explicar a queda de diversas lideranças estudantis e sua união com outros estudantes que, assim como ele, tinham o sonho de entrar para a luta armada. Com a decretação do AI-5, Gabeira que, junto com outros militantes, estava escrevendo para um jornal de esquerda chamado Resistência, aproveitou para fornecer notícias que naturalmente seriam censuradas pelo governo. Outro aspecto importante era o tom comparativo que o autor fazia no livro entre a vida de um militante que vivia na clandestinidade e pessoas que não estavam envolvidas com a vida política. O natal de 1968 era o assunto:

Nós ali, engarrafados com uma partida de um jornal clandestino, gente fugindo de casa, limpando suas estantes de livros suspeitos; e, nas ruas, as compras, a permanente trama sentimental, presentinhos daqui, presentinhos de lá (...) O encontro daqueles mundos paralelos só se daria depois, de acordo com nossas esperanças. (GABEIRA, 2009:86).

O autor segue criticando e opinando sobre a queda do MR-8 e sua apropriação por ele e outros militantes. O MR-8 foi o ponto alto de sua luta política, e foi esta organização, junto com a ALN, que sequestrou o embaixador norte-americano. Gabeira não estava presente no momento do sequestro, no entanto, descreve a ação com detalhes. Após a libertação do embaixador, conta os momentos vividos na ‘geladeira’ até o momento em que, na tentativa de fuga, levou um tiro e foi preso. Transferido de São Paulo para o Rio de Janeiro, do hospital militar para a PE e depois para o DOPS, Gabeira fala dos momentos sofridos em salas de tortura e se diz horrorizado com o Brasil e com o ser humano capaz de cometer tamanha barbaridade. Depois, o exílio para a Argélia, após ser libertado com quarenta presos políticos.

Com ironia, Gabeira iniciou o prefácio da edição de 1996 de seu livro com um pedido de desculpas. Procurava retratar-se em relação a algumas informações fornecidas na primeira versão do livro em 1979, como por exemplo em relação à autoria do manifesto, cujo criador só fora revelado em meados dos anos 1990 na edição anterior do livro, feita pela Companhia de Letras: “Registro também, pela primeira vez, a autoria do manifesto divulgado durante o sequestro do embaixador. O texto é de Franklin Martins, o que não consignei em fins de 1979 quando escrevi o livro”. (GABEIRA, 2009:9) Nas primeiras versões, Gabeira chegou a afirmar que teria sido o autor do manifesto, sendo desmentido posteriormente pela mídia e por outros integrantes do grupo revolucionário.

Convém aqui notar algumas observações de Contardo Caligaris em relação à escrita autobiográfica. Caligaris explica que quando um indivíduo procura escrever sobre sua trajetória, seja qual for sua relevância social “situe sua vida ou seu destino acima da comunidade a que ele pertence” (1998:46), concebe sua existência como uma aventura a ser inventada. A necessidade da escrita biográfica acontece muitas vezes da necessidade de invenção de novos sentidos, de confissão ou de justificação do passado. Diante da análise de diferentes periódicos da época, com entrevistas e reportagens, podemos perceber a necessidade de mudança de sentido, levando em consideração a atual vida que Fernando Gabeira trilhou. Em seu site oficial<sup>28</sup> nada é descrito a respeito do sequestro do embaixador americano. Em *Verdades de Autobiografias e diários íntimos*, Caligaris afirma “Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se

---

<sup>28</sup> <http://www.gabeira.com.br/wordpress/topicos/biografia/>



sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo”. (CALIGARIS, 1998:49)

A construção narrativa utilizada por Gabeira induz o leitor a imaginar que todas as informações estão interligadas, o que nem sempre é verdade. Sobre o aluguel da casa utilizada como cativado para Elbrick, Gabeira afirma “Enquanto Vera examinava a casa do embaixador em Botafogo, buscávamos em Santa Teresa a casa onde ele ficaria, quando sequestrado.” (GABEIRA, 2009:99) Logo depois Gabeira descreve o diálogo com o locador da casa e mostra o tom de desconfiança e sua preocupação em alugar a casa para terroristas. Essas informações transferem ao leitor a sensação de tensão, como se no momento da negociação, ele já soubesse que o aluguel da casa seria para levar o embaixador americano. No entanto, quando Gabeira terminou a negociação da casa, ainda não tinha esta informação, não sabia da realização do sequestro. Segundo Daniel Araújo Reis<sup>29</sup>, membro do MR-8, “O Gabeira (...) só soube o que ia acontecer no próprio dia da ação (...) Ele não teve nenhuma participação na elaboração da ação. (1997:81).

Ao narrar os acontecimentos em primeira pessoa, Gabeira imprime a ideia de propriedade dos fatos descritos, mesmo sem ter participado de alguns deles. A estrutura narrativa do livro impede ao leitor a distinção entre o que de fato foi presenciado pelo autor e o apenas reproduzido com base em seu ponto de vista. A escolha do uso do ‘eu’ permite imprimir um sentido próprio do autor aos fatos narrados e, em consequência, ao contexto geral. No entanto, o sentido optado não foi o de reflexão acerca dos porquês da ditadura e tampouco os da luta armada.

O livro *Versões e ficções: o sequestro da história* lançado em 1997 reúne diversos artigos e entrevistas que discutem tanto o livro quanto o filme lançado alguns anos depois, objeto deste trabalho que iremos analisar mais a frente. A obra procura compilar manifestações que demonstram algumas discordâncias e apontam erros e deturpações de uma história recente. Daniel Araújo Reis, militante do MR-8 que participou da ação, opina sobre o livro:

---

<sup>29</sup> Entrevista concedida por Daniel Araújo Reis à Helena Salem.

Amadurecido, irônico, condescendente, onisciente, por fora dos fluxos dos acontecimentos, leva pela mão seus personagens, simpáticos incompetentes, em busca de uma utopia inalcançável. A visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurge descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Esta atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele. (REIS, 1997:103).

Ao revisar a década de 1960 e 1970 Gabeira afirmou que “Apesar de ter sido preso, das torturas que sofri e do tiro que debilitou definitivamente o meu fígado, a sensação de escrever *O que é isso companheiro?* foi uma coisa prazerosa. No meu caso, o livro era uma espécie de ajuste de contas com aquele período. Eu estava voltando para o Brasil e senti como se estivesse me despedindo do passado. Eu queria começar uma vida nova.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Fonte: jornal O Globo, 27 de abril de 1997.

## CAPITULO 2

### Os anos 1990 e o cinema da retomada

A década de 1990 foi inaugurada pela posse do primeiro presidente da República eleito em 1989 pelo voto direto, Fernando Collor de Melo, que imprimiu mudanças profundas na vida econômica e cultural do país. Em particular em relação a esse último caso, o novo governo determinou o encerramento do apoio às atividades cinematográficas até então por ele apoiadas. O fechamento da estatal Embrafilme, principal sustentáculo de uma indústria ainda em formação, e outros órgãos culturais adjacentes – tais como o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro – ocasionou a quebra de uma estrutura institucional de suporte ao cinema nacional que até então financiava a produção e a distribuição de filmes<sup>31</sup>.

Apesar da criação, em 1991, da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet, – cujo objetivo era instituir políticas públicas para a cultura nacional, tais como incentivos fiscais a empresas que investissem em ações culturais - o período traumático de produção e circulação quase nula de filmes brasileiros só iniciou seu colapso com a promulgação de um novo aparato legislativo, este exclusivo ao campo cinematográfico: a Lei do Audiovisual, de 1993. A nova legislação permitia a dedução de até 3% do “imposto de renda devido às quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente” (Art. 1º, Lei nº 8.685) para pessoas jurídicas. Uma vez submetido e aprovado um projeto pelo Ministério da Cultura, deveria passar pela Comissão de Valores Mobiliários, que, por sua vez, autorizava a emissão dos certificados de investimento em audiovisual postos à venda em busca de financiadores.

Uma questão também em pauta versava sobre a utilização dos recursos sobreviventes da extinta Embrafilme. Desse modo, para fins de rateio de tais meios, foi criado o Prêmio Resgate, em 1994. Uma comissão encarregada pelo Governo Federal apurou, em três seleções promovidas

---

<sup>31</sup> A Embrafilme, o Concine e a Fundação de Cinema Brasileiro foram extintas em 1990 como parte do Plano Collor na área cultural.

entre 1993 e 1994, cerca de 90 projetos que puderam ser finalizados.<sup>32</sup> A rápida sucessão de lançamentos de filmes contemplados pelo Prêmio, combinada à sensação de suposta falência da indústria cinematográfica na era Collor contribuiu para o comentado *boom* cinematográfico de meados dos anos 1990. Os frutos provenientes do exercício da Lei do Audiovisual começaram a dar sinais a partir de 1995 e, até 1999, o Brasil movimentou cerca de 350 milhões de reais através dos aproximadamente 200 filmes produzidos, o que demonstrava uma alavancada em relação à estagnação da primeira metade da década, quando foram realizados apenas 12 longas-metragens, segundo fontes oficiais.<sup>33</sup>

A Lei do Audiovisual merece contudo algumas considerações. No momento em que foi promulgada, o cinema nacional encontrava-se em situação precária, e os benefícios imediatos da lei fizeram crescer em grande proporção o número de investidores dispostos a financiar obras audiovisuais. A inicial “abundância de investimentos” proveniente da possibilidade de renúncia fiscal, o estado de abatimento e privação da produção cinematográfica no país, e o caráter liberal da lei, no sentido de sua ampla abertura para candidatura de projetos, propiciaram certa falta de critério na escolha de roteiros aptos a captar recursos. A falta de exigências curriculares e de qualificação profissional para emissões dos certificados e, principalmente, a transferência da decisão a empresas estrangeiras e nacionais acerca de quais produtos culturais deveriam ou não ser beneficiados lideraram o ranking de críticas direcionadas à lei por cineastas brasileiros. A precariedade de distribuição e exibição dos filmes nacionais - incoerente quando o objetivo é o fortalecimento da indústria e questão mal resolvida pela legislação - impede uma maior funcionalidade da mesma. Tal resultado se deu pelo conformismo político e indiferença ao contexto e à causa de questões sociais tão presentes nos filmes da chamada retomada, quando falava mais alto as determinações dos que estimulavam e determinavam a forma de produção baseada na renúncia fiscal e ditada por diretores de marketing de empresas que pouco ou nada se relacionam a cinema.

---

<sup>32</sup> Para maior detalhamento ver NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002. 528p.

<sup>33</sup> WEFORT, Francisco. Cultura, cinema e indústria. In : *Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

Ao conduzir o cargo de seleção de projetos a serem financiados - e seus decorrentes problemas - ao mercado econômico, a Lei do Audiovisual permitiu, de maneira passiva, a padronização mascarada de diversidade da postura e perfil da produção cinematográfica brasileira, calcada em interesses mercadológicos e de entretenimento eficaz que dialogam diretamente com o convencional e o tradicional do cinema clássico norte-americano. A tática de não participar da escolha final das obras isentava o Estado de possíveis desavenças políticas internas, deixando a discussão e decisão para as empresas investidoras. Ademais, ambicionando superar o atraso no desenvolvimento da indústria nacional da era Collor, a nova legislação acabou por privilegiar filmes de diferentes estilos que investiam no grande espetáculo de retorno financeiro mais certo, embasados pela lógica da globalização e da concepção de mercado de que a pluralidade leva ao crescimento industrial. Essa multiplicidade vazia e despolitizada, cúmplice do raciocínio de mercado, implica um paradoxo que diz respeito à pretendida uniformização de produtos audiovisuais destinados à massa, todavia amplos o bastante para compreender anseios e satisfazer expectativas do público em geral. A pretensão de ajuste dos sonhos e desejos de todo um universo de pessoas por meio de um ponto comum – a afeição pelo consumo de mercadorias – ilustra o pragmatismo capitalista que domina a indústria cultural. Como afirma Ismail Xavier:

O sistema atual viabiliza a produção, mas o cinema permanece na defensiva, acuado pela dificuldade renovada de comunicação com o público, ciente do perigo da perda de legitimidade política diante dos legisladores e dos diretores de marketing das empresas. Faz-se o jogo do esvaziamento da política na produção e contamina-se o processo cultural de um espírito corporativo que, nessa tônica da convivência sem discussão, tornou difícil a formação de um cinema mais vigoroso. (XAVIER, 2009:114)

A busca pela identidade nacional retornaria por sua vez ao centro do pensamento artístico na década de 1990. Cresceu a quantidade de produções nacionais inspiradas no passado que

buscavam retratar o Brasil, no entanto de modo distinto do movimento dos anos 1960. Enquanto os cinemanovistas pretendiam, por meio de uma conexão harmoniosa e coesa entre ruptura estética e crítica social, pôr em xeque tendências tradicionalistas herdadas da indústria cinematográfica hollywoodiana e do próprio sistema político-econômico-ideológico norte-americano, o cinema de retomada abraçava o cinema industrial e seus valores de produção, incorporando dos cineastas modernos apenas a tradição temática da identidade e do passado histórico do Brasil.

Cabe ressaltar aqui que os cineastas dos anos 1990 mantiveram parte do legado do cinema novo ao explorarem sobretudo questões recorrentes no imaginário coletivo da época, como a relação com o estrangeiro, a construção de uma memória histórica e, em particular, a violência como consequência de uma estrutura de classes equivocada. Além disso, privilegiaram cenários emblemáticos do país que reforçavam o intuito de cinema-espelho<sup>34</sup> e ilustravam essa obsessão com a personalidade nacional. Contudo, o cinema moderno procurava articular um discurso político engajado para diagnosticar o país, em que se relacionavam inovações na forma e problemas conceituais ligados à noções de classe e identidade nacional. Já o cinema da retomada possuía enfoque em tramas bem elaboradas e complexos perfis psicológicos, de teor melodramático e com uma estrutura maniqueísta com uma perspectiva moral fortemente acentuada. Quando lidam com as complexidades da vida contemporânea, seus cineastas sublinham encontros individuais e singularidades, descartando formas narrativas ligadas à exposição dos fatores políticos, históricos e sociais que condicionam a conduta humana. De acordo com Ismail Xavier:

Conhecemos os rumos da cultura e da política nos últimos anos, que resultaram, para o cineasta brasileiro, nesse sentimento de perda do mandato, de fim da utopia do cinema moderno. Como decorrência, há um deslocamento da própria auto-imagem do cineasta que vive ainda a política da identidade nacional, da necessidade de um cinema brasileiro, mas não traduz em seus

---

<sup>34</sup> Para uma análise mais profunda ver *O olhar e a cena* de Ismail Xavier.

filmes, com raras exceções, a mesma convicção de ser um porta-voz da coletividade, terreno esse muito mais incorporado, hoje, à retórica da Rede Globo com sua versão industrializada e mercadológica do nacional-popular, bem estampada nas novelas e minisséries. (XAVIER, 2009:112)

Vale lembrar aqui a presença da Rede Globo nesse processo que, desde o início dos anos 1970, se empenharia em construir uma identidade nacional através de uma produção ficcional de corte realista, difundindo uma determinada visão e memória do país. Otimizar o efeito de verossimilhança por meio da linguagem e, assim, intensificar a fantasia de realidade exposta são características originárias do cinema narrativo que nasceu com D.W. Griffith na década de 1910, plenamente incorporadas pelo cinema industrial e pela referida emissora. Assim como o cinema clássico, o cinema da retomada buscava em suas grandes linhas a reprodução fiel das aparências, uma espécie de controle total da realidade reforçado pela invisibilidade dos meios de produção. Outrossim, diversas obras da cinematografia do período em discussão, em especial as que tiveram por objetivo retratar a história como um espetáculo, inclinaram-se na direção de um ilusionismo mais completo, reproduzindo as percepções e o estilo da teledramaturgia brasileira para fins comerciais. De acordo com Monica Kornis:

A cuidadosa invenção de uma linguagem ajustada à máxima ‘impressão de realidade’ nas cenas logo se desdobrou num discurso sobre a vocação do cinema para reproduzir a imagem verdadeira e impactante do passado. D. W. Griffith já falava na revolução que o cinema devia produzir no relato e no ensino da história, convicção que o cinema americano assumiu com empenho ao longo do século, sendo mais eficaz do que qualquer outro na criação do espetáculo baseado na consciência de que a força retórica do discurso imagético aumenta quando ele cria a ilusão de

que são os próprios fatos que se mostram na tela. (KORNIS, 2000:9)

Outra questão também presente no cinema da retomada e discutida em profundidade por Ismail Xavier foi a recorrência de formas de experiência marcadas pelo ressentimento, que ora atua como protagonista, ora com papel secundário e “termina por fazer avançar a trama em ação decisiva que altera o desenlace.” (2009:159). Essa característica pode ser confirmada ao se observar o grande leque de personagens cujas mentes estão fixadas no passado, fazendo com que se tornem obcecadas por planos de vingança e atitudes agressivas. A partir disso se estabelece uma associação entre o recorte da experiência pretendido por esse cinema e seu papel na projeção do paralelo expectativa/frustração; a garantia de representação democrática e igualdade não seguem a simulação publicitária de oportunidades de consumo, tampouco seus mecanismos para estimular tais desejos. A canalização dos anseios individuais para a esfera da pluralidade da oferta e a padronização dessas expectativas são estratégias inúteis em um mundo onde, na prática, igualdade e oportunidade caminham em extremos opostos, provando frustradas quaisquer tentativas de união devido à própria estrutura do sistema. Cabe à competição, legitimada pelo mesmo, definir a divisão entre vencedores e perdedores. A transposição destas ideias para o cinema se faz através dos valores que compõe os personagens. O julgamento do certo e do errado se dá a partir da transcendência que atinge o espectador e se desloca para o mundo real. (XAVIER, 2009:164)

A esse diagnóstico de nação, reforçado pela figura do personagem ressentido, soma-se o sentimento de impotência diante das engrenagens do poder e a inexistência de alternativas à ordem vigente. O mal-estar coletivo mostrava seus dispositivos de força para o cineasta moderno na forma de inimigos claros: as elites econômicas, o regime militar e o imperialismo norte-americano. A sua exposição na cinematografia da época significava um combate direto à desigualdade social e à alienação a que estava fadada a população brasileira, afogada em um mar de referências industriais e condutas morais vindas do estrangeiro. A incapacidade de enxergar saídas para um sistema segregador e a permanência no oculto das esferas efetivas do poder leva o mal-estar dos anos 1990 a um estado difuso, que vai se traduzir, no campo do cinema, pela omissão de um processo de condicionamento social perpetuado pela atual ordem econômica. No campo artístico, as disposições psicológicas e morais dos personagens se desenvolvem deixando



a história à representação de uma moldura. As representações voltadas para análises psicológicas e enredos passionais, descartam quaisquer considerações acerca da conjuntura histórica do momento retratado – passado ou presente – tampouco os determinantes políticos e econômicos do comportamento social.

Interessa-nos aqui destacar a produção cinematográfica de reconstrução histórica da década de 1990 sobre episódios e personagens vítimas do regime militar, processo no qual se insere o filme a ser analisado neste trabalho. Além de *O que é isso, companheiro?*, devemos mencionar dois filmes dirigidos por Sergio Resende: *Lamarca* (1994) e *Zuzu Angel* (2006). *Lamarca* baseou-se no livro intitulado *Lamarca, o capitão da guerrilha* (1984) de Miranda Oldack e Emilio Jose, e o enredo que tem como pano de fundo o sequestro do embaixador da Suíça, gira em torno da fuga de Lamarca, ex-capitão do exército brasileiro, que sofreu com as perseguições do delegado Fleury, no filme chamado de delegado Flores. Em sua fuga, Lamarca vai para Bahia e relembra experiências que viveu no passado. Já *Zuzu Angel*, baseado na história da estilista Zuleika Angel Jones, destacava o amor de uma mãe em busca de informações de seu filho Stuart Angel Jones, militante político, torturado e morto pelo regime militar na década de 1970. Ao saber da prisão de seu filho - até então alheia às barbaridades causadas pela ditadura - Zuzu inicia uma incessante busca na tentativa de obter informações sobre seu paradeiro, sendo assassinada alguns anos depois. Esses filmes acabariam tendendo a adotar, de maneira peculiar e por vezes problemática, uma abordagem psicológica ou estritamente moralista para experiências sociais e políticas vividas num determinado momento histórico. Lembramos aqui as observações de Ismail Xavier em relação às características do cinema da retomada, na referência à expressão das ansiedades genuínas da vida cotidiana na sociedade contemporânea:

One realizes how this cinema refers, in different ways, to personal feelings permeated by a sense of impotence before complex machineries of power that seem to be out of reach. One should say ‘out of sight’, sometimes far away in the off-screen space. Perhaps this is so because they are alien, not available to visual representation, at least within the dramatic structures chosen by current films. (XAVIER, 2003:62 b)

Ao final de 1995, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, a promulgação da Lei nº 9.140 - que “prevê o reconhecimento da responsabilidade estatal por mortes e desaparecimentos por motivação política entre setembro de 1961 e agosto de 1979 (...)” (HEYMANN, 2007:32) - significou uma revisão do passado demonstrando a necessidade e um princípio de reconciliação e de pacificação. A Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos – instituída pela lei acima - era o caminho por qual se faziam os importantes avanços em prol da consolidação democrática. Suas atribuições procuravam reconhecer pessoas mortas e desaparecidas, além de tentar localizar corpos de vítimas levando a possíveis indenizações. Houve um esforço no atendimento às demandas das famílias que procuravam diminuir seu sofrimento em busca de algum tipo de reparação material e memorialístico. A natureza moral de tais reivindicações gira em torno da necessidade de evitar o esquecimento num mundo no qual a reconciliação parece suavizar questões do passado. A necessidade de falar do passado não se dava apenas no âmbito político e social. A década de 1990 foi palco para um cinema no qual a busca pela identidade nacional levou a realização de filmes com enredos históricos revigorado por novos investimentos e financiamentos.

Foi no interior de um processo de retomada da produção cinematográfica brasileira com as características acima apontadas e de um momento político que começava a discutir questões referentes às vítimas do regime militar que o filme *O que é isso companheiro?* foi produzido. Discutir os parâmetros da construção de uma memória sobre o regime militar a partir da análise do filme é o próximo passo desse trabalho. Vale contudo mencionar ainda que o cineasta Bruno Barreto decidiu comprar os direitos do livro certamente por ter sido um *bestseller*, levando a esperança de um sucesso. O próprio diretor definiria claramente as características gerais de seu trabalho: “Hoje em dia, o público brasileiro, quando vê um filme de Bruno Barreto, já sabe mais ou menos o que esperar, sabe que ele vai ter garantia de um filme bem acabado, que vai se emocionar ou vai se relacionar de uma maneira emocional com aquele filme. Se o filme emocionar o público, atingi meu objetivo” (NAGIB, 2002:13).

Em conformidade com o Cinema de Retomada, Barreto rebaixava a condição de reflexão sem mesmo propor qualquer discussão dirigida a problemas estruturais. Acompanhado pelo cinema industrial suas narrativas demonstram um teor vago e impreciso.

## CAPITULO 3

### A adaptação de *O que é isso, companheiro?* para o cinema

#### 1- O cinema de Bruno Barreto

Bruno Barreto nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1955, filho de Lucy e Luiz Carlos Barreto, produtor de títulos importantes do cinema brasileiro desde os anos 1960. Conviveu desde cedo com importantes nomes do cinema nacional em função das atividades de seu pai, e aos 11 anos de idade realizou seu primeiro curta-metragem, *Três Amigos Nunca se Separam*, com o qual recebeu o prêmio de mais jovem diretor no 2o Festival Brasileiro do Filme Amador. Suas primeiras experiências em 35mm foram dois curtas-metragens, *A Bolsa e a Vida* (1971) e *A Emboscada* (1972). Seu primeiro longa-metragem, *Tati, a Garota*, (1973) foi financiado por sua avó materna Lucíola Villela, e conta a história de uma mãe solteira com dificuldades financeiras e a busca de sua filha pela identidade do pai. O filme chegou a representar o Brasil no Festival de Moscou.

Sua primeira grande presença no cenário cinematográfico do país aconteceu quando, aos 19 anos, dirigiu um filme baseado na obra de Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), e alcançou uma das maiores bilheteiras já obtidas por um filme brasileiro. Com roteiro adaptado do livro por Leopoldo Serran, contou ainda com a presença de atores como Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça. A história misturava humor e sensualidade, e o filme recebeu o prêmio Kikito de melhor diretor no Festival de Gramado, em 1977. Em 1979, o cineasta dirigiu *Amor Bandido*, gênero policial escrito por Leopoldo Serran, cuja proposta era retratar o submundo da cidade do Rio de Janeiro. A trama gira em torno de um personagem que ganha a vida praticando latrocínio a motoristas de táxi. O desenlace do filme acontece quando o mesmo se apaixona por uma prostituta filha de um delegado de polícia.

Já na década de 1980, Bruno retornou às telas com mais uma adaptação de Jorge Amado, *Gabriela, Cravo e Canela* (1983). A obra se passava nos anos 1920, e conta a história da retirante Gabriela, que chega a Ilhéus fugindo de uma das maiores secas do Nordeste. A narrativa tem seu enfoque sobretudo na beleza da moça e em seu poder de sedução e conquista, que colocam em xeque a lei local de repúdio ao adultério. O roteiro, mais uma vez, ficou por conta

de Leopoldo Serran. O filme *Além da Paixão*, lançado em 1985 e protagonizado por outra atriz de sucesso, Regina Duarte, expressa o sentimento humano em relação ao amor através do romance entre uma mulher casada e um garoto de programa, vítima de um atropelamento causado por ela. Em 1988, Bruno Barreto dirigiu *Romance da Empregada*, drama sobre a vida de uma empregada doméstica sobrecarregada devido às exigências de sua patroa e o alcoolismo de seu marido. É perceptível, portanto, a preferência de Barreto por romances e dramas particulares, sem grandes conotações sociais e políticas.

Nos anos 1990, Bruno Barreto viveu algum tempo nos Estados Unidos, onde dirigiu alguns filmes, como *Assassinato Sob Duas Bandeiras*, *O Coração da Justiça* e *Atos de Amor*. Em 1993, realizou *Coração de Justiça (The Heart of Justice)* para a televisão norte-americana, cujo enredo centrava-se em um monge que, ao testemunhar um assassinato, sente-se obrigado a fazer justiça. Para tal, abandona o mosteiro e acaba se complicando ao carregar o segredo de outro monge, também testemunha do mesmo crime. No Brasil, no ano de 1995, tiveram início as filmagens do best-seller de Fernando Gabeira, que analisaremos no próximo capítulo.

Em 2000, Bruno Barreto dirigiu a comédia romântica *Bossa Nova*, baseado no romance *Miss Simpson* sobre uma norte-americana que vivia no Rio de Janeiro e lecionava inglês. Dispondo do cenário da cidade carioca e de uma trilha-sonora com músicas de Tom Jobim como elementos centrais da sua narrativa, a história misturava diferentes tramas individuais de eixo na personagem principal, estrelada pela atriz e esposa do diretor na época, Amy Irving. O filme estabeleceu uma parceria entre a produtora de Lucy e Luiz Carlos Barreto e a Rede Globo, e contou ainda com a participação de atores renomados como Antônio Fagundes, Drica Moraes e Débora Bloch, arrecadando cerca de U\$1,5 milhão apenas nos Estados Unidos e mais de R\$3 milhões nos cinemas brasileiros. Ao longo da década, Bruno Barreto dirigiu mais quatro filmes: *Voando Alto* (2003), comédia realizada nos EUA sobre uma protagonista que resolve abandonar sua vida pacata em busca de novas experiências e aventuras; *O Casamento de Romeu e Julieta* (2004), comédia romântica inspirada no clássico de William Shakespeare; *Caixa 2* (2007), comédia inspirada em peça teatral de Juca de Oliveira e *Última Parada 174* (2008). Última realização do diretor, esse filme baseou-se na vida de Sandro Barbosa do Nascimento, um menino de rua sobrevivente da Chacina da Candelária que, no ano 2000, seqüestrou um ônibus na cidade do Rio de Janeiro e terminou por assassinar uma mulher que estava no veículo.

## 2- A estratégia de divulgação e de seleção de atores de *O que é isso companheiro?* e a repercussão do filme

A adaptação audiovisual da obra de Fernando Gabeira beneficiou-se parcialmente de financiamentos obtidos através da Lei do Audiovisual de 1993, como ilustrado em *frame* captado abaixo,



fato que, por si só, já a predispõe a uma concepção de mercado que valoriza a pluralidade como meio de crescimento industrial. Isso ocorre devido a uma característica particular da legislação que comprova a função inicial de sua criação de resgatar uma forma de arte desprezada pelo governo anterior, e fortalecê-la como indústria nacional de massa, possibilitando e privilegiando a velocidade de ascensão desta indústria à uma construção gradual menos tendenciosa à uniformização e integralizadora. O aparato legislativo conferia o cargo de seleção final dos projetos a serem auxiliados ao mercado econômico em suas variadas formas - de diretores de marketing e de empresas e instituições de crédito - cuja base de escolha para a compra dos certificados de investimentos que a lei emitia era referente a filmes cujo retorno financeiro ambicionava maior alcance. A dialogar com estas condições indiretas do usufruto da lei estavam os interesses da co-financiadora da obra, *Columbia Pictures*, e de sua produtora, L.

C. Barreto – pertencente à família Barreto – , direcionados ao entretenimento funcional de público amplo que gerou um *thriller* com estampa de “fato verídico”, fazendo bom uso do peso mercadológico desta mistura de gêneros e do êxito da biografia que o originou. Ismail observa com propriedade a esse respeito:

Foi o próprio filme que trouxe para o seu interior tais referências factuais e tais histórias de vida, usufruindo das já apontadas vantagens mercadológicas decorrentes de tal incorporação. Apesar do letreiro inicial, que adverte para alterações, há uma carga de história avivando as imagens, uma deliberada empostação de autenticidade e a procura de um atestado de boa reconstituição dos fatos, desse tipo feito para gerar admiração, bastante compreensível, num público que quer se divertir com o suspense mas aumenta seu *frisson* com a chancela do “fato real” na origem. (XAVIER, 1997:142)

Destacamos como um dado importante a discussão em torno dos cartazes de divulgação do filme e a maneira como foram concebidos. Pouco antes de sua estréia no cinema, os produtores de *O que é isso companheiro?* dividiram com o público a escolha do cartaz que faria a propaganda do filme no Brasil.

De acordo com o jornal *O Globo* do dia 27 de março de 1997, “durante dez dias, as oito opções de display criadas pelo artista gráfico Jair de Souza estiveram expostas e abertas à votação no Espaço Unibanco de Cinema no Rio de São Paulo e na página do filme na internet”. Esta reportagem do jornal *O Globo* fornecia três das oito versões. A versão que conquistou o terceiro lugar (ilustração 4) com 13% dos votos é composta de uma imagem de Fernando/Paulo e Andréia/Maria abraçados. A versão romanesca inclui ainda em um círculo com um alvo, o rosto do embaixador dos Estados Unidos. O cartaz explora a relação do casal dentro de um mundo sombrio e impessoal que é a clandestinidade, sobrepondo o romantismo a questões que o

contexto histórico abordado no filme exige. No entanto, o apelo sentimental se constitui como uma das características da narrativa melodramática empregada no *thriller* de Barreto.<sup>35</sup>

A versão que alcançou o segundo lugar (ilustração 3) com 14% dos votos apresentou quatro dos seus personagens dividindo o cartaz enquanto a imagem do embaixador se reduzia mais uma vez a um círculo e um alvo. Na parte superior, Fernando/Paulo e Andréia/Maria, na parte inferior, Renne e Marcão. O alvo com o embaixador se localiza no centro do cartaz.

A versão vencedora (ilustração 1) divide o cartaz em duas partes na horizontal. Na parte superior, a imagem da enseada de botafogo com o Cristo Redentor em evidência. Em diversos momentos do filme a imagem do Cristo Redentor foi contemplada e destacada. Na parte inferior, o destaque dos letrados do jornal *O Globo* com a seguinte manchete “exército caça seqüestradores”, tendo ao lado imagens de armas e munições. Tratava-se de um recurso narrativo que buscava a objetividade jornalística e a recorrência a fatos reais. O rosto dos personagens situa-se dentro de pequenos círculos, todos enfileirados no meio do cartaz - dividindo a paisagem das referências criadas e a luta armada no período militar - inclusive o do embaixador, sem o alvo.

Sobre os cartazes, Jair de Souza afirmava: “O cartaz é uma síntese gráfica do filme. Ele tem que fazer você parar e pensar sobre o que o filme é”.<sup>36</sup> A imagem dos militantes no modelo da *pop art* pode ser vista como uma identificação com o movimento artístico que se desenvolvera naquela década. A diferença está na divisão entre os militantes caracterizados em *pop art*, como uma arte resultante de uma cultura de massa, cultura industrial, reprodução de imagens vazias, de personalidades vazias, em contraposição à imagem do embaixador dos Estados Unidos, que é representado como uma figura de forma realista, com postura correta, um personagem que condensa a visão do diretor no filme na oposição ao movimento de luta armada, como veremos mais adiante. Por ora, lembramos a ‘distância confortadora’<sup>37</sup> citada por Ismail

---

<sup>35</sup> NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

<sup>36</sup> Jornal *O Globo*, 27 de março de 1997.

<sup>37</sup> Ver Olhar “neutro” e banalização: “O que é isso, companheiro?”. In: Praga, Estudos Marxistas, Nº 3. São Paulo : Editora Hucitec, 1997.

Xavier ao explicar que o filme pretende manter-se afastado temporalmente separando o ontem do hoje, gerando condições para a objetividade de olhar que o filme proclama. Vale lembrar também que essas imagens suavizam o rosto dos militantes, que na realidade são atores já conhecidos do grande público, o que pode significar uma estratégia de tornar o filme mais comercial. O cartaz traz um ar de aventura, com suspense e perseguição onde o bem o mal compõem o melodrama. A imagem do Rio de Janeiro - situando o espectador na trama - o jornal com a imagem em preto e branco, em contraposição a paisagem alaranjada, representando um fim de tarde agradável, transmite a idéia de imagem de arquivo – um passado, portanto - e de realidade.

Com o lançamento do thriller nos Estados Unidos, duas novas versões norte-americanas foram divulgadas. Uma das versões (ilustração 2) traz a figura do embaixador ocupando todo o cartaz, estampando ao fundo a bandeira dos Estados Unidos. Seu rosto um pouco pintado de azul se mistura com o azul da bandeira norte-americana. Desta vez, o alvo está localizado em seu rosto em uma proporção maior do que a dos outros cartazes, atribuindo todo destaque ao personagem, vendendo o filme como a história de sua vida. O segundo cartaz norte americano (figura 5) trouxe ao fundo a imagem do Cristo Redentor alaranjada, ambientando o filme, levando mais uma vez esta informação para o espectador norte-americano. A atriz Claudia Abreu aparece sozinha com uma arma em punho pronta para atirar. Não se assemelha a personagem do filme que em diversos momentos demonstra medo e ingenuidade. A atriz chama atenção por ser bela e possuir características físicas já exploradas no cinema norte-americano.





Ilustração 1 (cartaz vencedor /versão brasileira)



Ilustração 2 (versão norte-americana)



Ilustração 3/4 (segundo e terceiro lugar respectivamente / imagem retirada direto da fonte)

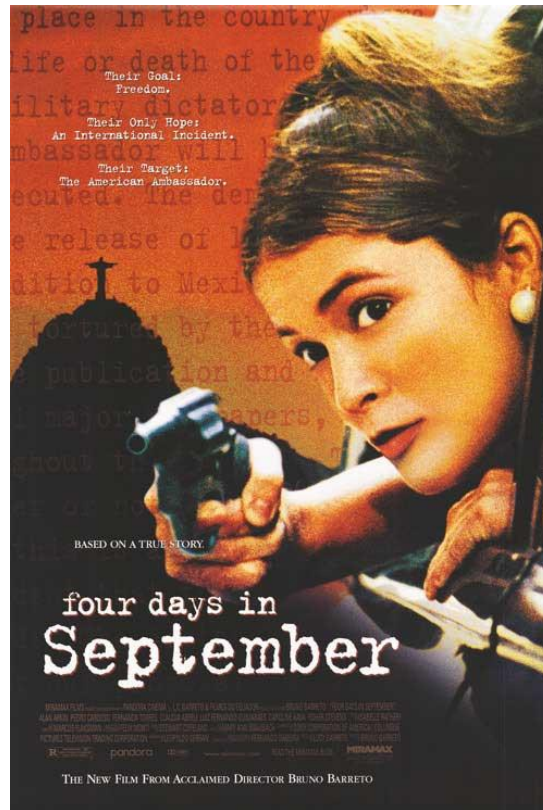


Ilustração 5 (segunda versão norte-americana)

Misturando ficção e realidade, o filme buscou reproduzir ações reais, muitas das quais de sérias conseqüências para os verdadeiros envolvidos, utilizando-se de nomes e referências históricas que acabaram por provocar o descontentamento de ex-militantes, críticos de cinema e historiadores. A fim de trazer à tona os fatos verídicos daquela ação revolucionária, surgiram protestos e tentativas de esclarecimento. A polêmica dizia respeito à construção da memória dos militantes participantes do ato feita pela narrativa, o que provocou a revolta de suas famílias pelo modo como foram representados no filme e na ação reproduzida, levantando a questão sobre os limites do cinema na reprodução fiel de figuras e fatos históricos. Sobre a tendência do espectador em estabelecer uma participação afetiva com personalidades de aspectos morais e / ou visuais que julgue apropriados ou similares aos seus, e a elevação dessa potência em filmes cujo eixo principal se fixa no personagem – como no caso de *O que é isso, companheiro?* –, lembramos aqui uma afirmação de Morin sobre a questão do cinema e a escolha de seus

personagens: “É a constituição, em e através do cinema, de um sistema permanente de personagens para projeção-identificação, o *star-system*.” (2008:163). Este sistema se configura como mais um meio de exploração mercadológica dentre os recursos cinematográficos de apelo ao público, e se mostra presente no filme de Barreto pela seleção de um elenco com atores de ficções televisivas, sobretudo da Rede Globo. Às vésperas das filmagens, a disputa entre atores pelos papéis principais foi reportada pelo *Jornal do Brasil* do dia 9 de julho de 1995 como uma “Guerrilha nos Bastidores”<sup>38</sup>, envolvendo artistas do calibre de Marcos Palmeira, Alexandre Borges, Glória Pires, Giulia Gam, Letícia Sabatella e outros nomes famosos da televisão brasileira. Entretanto, Morin afirmava que as técnicas de envolvência afetiva que o cinema produz - muitas das quais temos presente no filme de Barreto - não se limitam ao campo dos personagens,

Finalmente, a participação polimórfica ultrapassa o quadro das personagens. Todas as técnicas cinematográficas concorrem para mergulhar o espectador tanto na atmosfera, como na ação do filme. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos da câmera, as incessantes mudanças de ângulo de visão tendem a arrastar os próprios objetos para o circuito afetivo. (MORIN, 2008:164)

O filme de Bruno Barreto despertou sensações positivas e negativas em diferentes públicos antes mesmo de seu lançamento. De um lado, ex-militantes preocupados com a memória que viria a ser construída, e de outro, aqueles que achavam louvável a temática de um Brasil recente, independente de como ela poderia vir a ser retratada. Após o lançamento, as sensações se intensificaram para ambos os lados. Muitos ex-militantes, historiadores e críticos de cinema se mostraram descontentes com a versão apresentada por Barreto. De acordo com Ismail Xavier, “o foco da polemica foi sempre a questão da imagem dos envolvidos. Dada a discrepância entre representação e fato, muita gente teve algo a dizer e corrigir, quase sempre entendendo as invenções do cineasta como um gesto detratador, num inventario já feito quase a

---

<sup>38</sup> Fonte: *Jornal do Brasil*, 9 de julho de 1995.

exaustão na imprensa”. (1997:141) Em 1997, o jornal *O Globo*<sup>39</sup> anunciava que a família do militante Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, pretendia processar Barreto e a produtora L.C Barreto. A família os acusava de tentar deturpar a memória do militante, representando Jonas como uma figura mau caráter e grosseira. Três anos depois a Justiça determinou uma indenização em dinheiro para a família de Virgílio por danos morais. A justiça alegou mau uso da imagem do militante político no referido filme. Por outro lado, foi grande a repercussão no mercado cinematográfico internacional. Assim que estreou nos Estados Unidos, *O que é isso companheiro?* foi exibido em três salas em Nova Iorque e três salas em Los Angeles. Distribuído pela Miramax, o filme alcançou êxito financeiro e conquistou a opinião de diversos jornais como *The Wall Street Journal*, *Daily News* e *The New York Post*.<sup>40</sup> O jornal *O Globo* de 08 de fevereiro de 1997 exibiu a manchete exaltando mais uma vez o sucesso internacional do filme: “Crítica alemã elogia o filme de Bruno Barreto exibido no Festival de Berlim”. A reportagem afirmava que depois de se consagrar nos Estados Unidos, Barreto buscava a consagração em território europeu. A boa recepção do filme de Barreto reforçava ainda a presença do cinema brasileiro naquele festival. A consagração veio no ano seguinte ao lançamento do filme no Brasil, quando foi indicado ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. Esta indicação provocou entusiasmo por parte dos produtores e gerou grande repercussão na mídia brasileira. O filme era destacado muitas vezes como “a força da guerrilha”, ou “indicação garante boa carreira nos EUA”. Para alguns cineastas, esta indicação poderia representar um sinal positivo de conquista do mercado externo. Poucos dias antes da premiação do Oscar, o *Jornal do Brasil* afirmava que *O que é isso companheiro?* era o único candidato a melhor filme estrangeiro que havia sido lançado nos EUA.<sup>41</sup> No dia da premiação e nos dias que a antecederam, os jornais se encarregaram de informar todos os detalhes sobre a expectativa dos produtores, elenco e espectadores, divulgando nomes de bares e restaurantes onde a premiação seria exibida. Apesar da divulgação de um clima de euforia e dos aplausos da crítica alemã no Festival de Berlim, o filme não recebeu premiação.

---

<sup>39</sup> Fonte: jornal *O Globo*, 17 de julho de 1997. “Família de militante vai processar ‘Companheiro’.

<sup>40</sup> Fonte: *Folha de São Paulo*, 9 de fevereiro de 1998.

<sup>41</sup> Fonte: *Jornal do Brasil*, 18 de março de 1998.

Com o objetivo de demonstrar o impacto do filme na mídia, reunimos a seguir três conjuntos com várias imagens de recortes de manchetes de jornais e revistas. Trata-se de uma compilação de reportagens produzidas na década de 1990, e estão divididos em três partes. A primeira imagem procura reunir mensagens envolvendo a polêmica em torno do filme, já a segunda pretende demonstrar o sucesso alcançado, e por último figuram os títulos de propaganda da época de produção do filme até o seu lançamento.

# Ex-militantes temem despolitização do período

1

2

Para Daniel Aarão Reis, filme de Bruno Barreto absolve a ditadura

14

13



Cid Oliveira Benjamin, "cabeira foi desonesta"

11 *Diretor evitará documentário*

12

Família de militante vai processar 'Companheiro'

Filho de Virgílio Gomes da Silva diz que o pai é tratado como mau caráter no filme de Barreto

3 *Ávaro Caldas diz que eles não eram garotos loucos*

# Um seqüestro polêmico

4

# As guerrilhas da memória

5

10

Parentes de desaparecidos pretendem processar o diretor

9 **Sentença condena 'Companheiro'**

Justiça determina indenização de R\$ 151 mil para família de guerrilheiro por danos morais



Vera, preocupada com a alienação do diretor

6 **Vera Sílvia, a bela rebelde da luta armada**

7 *'Se o filme fosse americano a esquerda ia gostar'*

8 **Nem tudo é verdade no Rio de Barreto**

**Filmes do Brasil vivem temporada de ouro nos EUA** 1

'O que é isso, companheiro?', de Bruno Barreto, concorre a melhor filme estrangeiro num ano em que Titanic confirma favoritismo, com 14 indicações

13

**T**HRILLER DE  
BARRETO TEVE  
ESPAÇO EM  
13 PUBLICAÇÕES

12

11

**Um brasileiro na disputa pelo Oscar** 2

'O que é isso, companheiro' luta cinema no festival

**Biografia de Gabeira é aplaudida em Berlim** 3

Jurado diz que 'O que é isso, companheiro?' tem chances de levar Urso de Ouro 4

**Berlim recebe bem filme de Barreto** 5

Equipe de 'O que é isso, companheiro?' é consagrada em debate com o público no GLOBO 6

**Rio se prepara para torcer pelo cinema brasileiro** 7

Campanha para a promoção de 'O que é isso, companheiro?' é considerada impecável pelos observadores de Hollywood 8

'O que é isso, companheiro?' pode ganhar amanhã o Oscar de melhor filme estrangeiro 9

**Indicação garante boa carreira nos EUA** 10

Que tal seqüestrar o embaixador?

*A aventura clandestina*

Best-seller de projeto do clã dos Barreto

Gabeira vira filme

Filme baseado em livro de Gabeira detona disputa entre atores pelos papéis principais



GUERRILHANOS

BASTIDORES

**O QUE É ISSO, COMPANHHEIRO!**

A história de um jovem jornalista que abandona a redação do Jornal do Brasil e se lança na aventura da luta armada contra o regime militar dos anos 60 seqüestrando o Embaixador dos Estados Unidos. Preso, torturado, exilado, ele descobre que a amizade, o amor, o respeito à natureza e à vida humana são mais importantes que a política e as ideologias.

A arte equilibrada na linha entre fato e ficção



- **Cartazes: Polêmicos**
- **Cartazes: Propagandísticos**
- **Cartazes: Premiações**

### **Cartazes: Polêmicos**

(1) O Globo 27/04/1997; (2) Jornal O Dia 01/05/1997; (3) O Globo 27/04/1997; (4) Jornal do Brasil 19/07/1997; (5) Revista Veja Rio 01-07/04/1996; (6) O Globo 05/12/2007; (7) O Globo 06/05/1997; (8) O Globo 02/05/1997; (9) Jornal do Brasil 15/12/2000; (10) O Globo 07/05/1997; (11) Jornal do Brasil 09/07/1995; (12) O Globo 17/07/1997; (13) Revista Veja Rio 01-07/04/1996; (14) O Globo 27/04/1997.

### **Cartazes: Propagandísticos**

(1) Jornal do Brasil 19/04/1997; (2) Jornal Estado de São Paulo 03/03/1995; (3) Jornal O Globo 08/12/1995 (4) Jornal do Brasil 20/04/1988; (5) Jornal O Globo 24/02/1996; (6) Jornal do Brasil 09/07/1995; (7) Jornal do Brasil 09/07/1995; (8) Jornal Correio Braziliense 12/01/1990; (9) Jornal do Brasil 09/07/1995.

### **Cartazes: Premiações**

(1)O Estado de São Paulo 09/02/1998; (2) Jornal do Brasil 11/02/1998; (3) O Estado de São Paulo 17/02/1997; (4) O Globo 08/02/1997; (5) Jornal do Brasil 29/03/1997; (6) O Globo 09/05/1997; (7) O Globo 23/03/1998; (8) O Globo 22/03/1998; (9) O Globo 22/03/1998; (10) Jornal do Brasil 11/02/1998; (11) Jornal do Brasil 29/03/1997; (12) O Estado de São Paulo 28/01/1998; (13) Jornal do Brasil 11/02/1998;

## CAPITULO 4

### A construção de uma memória sobre a oposição armada ao regime militar

#### 1- A estrutura narrativa de *O que é isso, companheiro?*

Com a finalidade de examinar a estrutura narrativa do referido filme, estabelecemos oito blocos que se organizam segundo o modelo clássico de apresentação da trama, seu desenrolar e desenlace. O filme segue uma ordenação cronológica linear, e sua narrativa apóia-se na oposição entre dois mundos: os militantes de esquerda e sua opção pela luta armada em contraposição aos agentes do regime militar, sendo que o comportamento dos primeiros é repreendido pelo personagem da honestidade e integridade representado pelo embaixador dos Estados Unidos. A seguir, a definição dos blocos e o detalhamento de cada um deles:

- 1) Abertura do filme e apresentação dos personagens. A opção pela luta armada e a organização de um novo grupo;
- 2) A queda de Oswaldo e a ideia do sequestro;
- 3) A chegada de Jonas e a imposição de sua liderança;
- 4) O alvo e o sequestro;
- 5) O encontro entre dois mundos, e a apresentação de um torturador. A imaturidade / inocência e inexperiência do mais jovem do grupo e o debate dos militares acerca do cumprimento das exigências;
- 6) A descoberta do aparelho;
- 7) Desfecho do sequestro;
- 8) Os novos rumos do grupo. Epílogo.

## Bloco 1

Abertura com imagens fotográficas do Rio de Janeiro em preto e branco, mostrando um cotidiano sem tensão. São imagens de arquivo embaladas ao som da música *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, como podemos ver abaixo:





Uma cartela é inserida com informações sobre o golpe militar e a derrubada do governo democrático em 1964 e a suspensão dos direitos civis e liberdade de imprensa em 1968.

Aos gritos de “O povo unidos, jamais será vencido!” e “Abaixo a Ditadura!”, os personagens Artur, Fernando e Cesar estão na linha de frente de uma manifestação contra o regime. Imagens de arquivo de manifestações contra a ditadura são mescladas a imagens dos personagens apresentados por Gabeira, com o objetivo de levar o espectador a fazer uma associação do real com o que está sendo narrado.

Pela televisão Artur, Fernando e César assistem à chegada do homem à lua. Na embaixada norte-americana, todos aplaudem e o embaixador Charles Burke Elbrick comenta que esta é uma conquista para o mundo inteiro, em referência ao mesmo episódio. Festa na gafieira com comemoração e homenagem ao embaixador dos Estados Unidos.

Fernando e Cesar avisam a Artur que vão entrar para a luta armada enquanto Artur se opõe a idéia. Fernando e Artur se despedem após uma lição moral do amigo que afirma que a luta armada é uma aventura inconseqüente. Fernando é levado por Marcão para um aparelho no qual estão outros membros do Movimento Revolucionário 8 de Outubro. Depois de ouvir atentamente às explicações de Marcão, Maria, líder da organização, aprova o grupo que ali está

reunido. O grupo agora rebatizado<sup>42</sup> é composto por Fernando agora chamado de Paulo e Cesar de Oswaldo. Julio, Renne, Marcão e Maria não possuíam outros nomes no filme, já foram apresentados desta maneira. Os militantes treinam suas pontarias na praia. Oswaldo é alertado sobre a diferença entre atirar num alvo e atirar num homem.

## **Bloco 2**

Os militantes assaltam um banco e realizam a maior expropriação bancária da história do país. Na hora da fuga, Oswaldo hesita em atirar num policial que passa pelo local, é baleado na perna e os demais companheiros fogem. Oswaldo é levado pela repressão. Após a perda de um companheiro, a líder Maria critica o grupo enquanto Paulo afirma que Oswaldo se chama Cesar e são amigos. Oswaldo é torturado e interrogado por Henrique e Brandão. Devido à tortura, Oswaldo entrega o endereço do aparelho, o codinome de cada companheiro e sua descrição física. Maria demonstra descontentamento com o grupo, enquanto é contrariada por Marcão. Paulo elogia o êxito da organização, mas afirma que eles precisam realizar alguma ação que quebre a censura à imprensa, para que todos saibam o que está acontecendo. Paulo sugere que o grupo sequestre o embaixador dos Estados Unidos. Renne entra em ação e segue em busca de informações na porta da embaixada norte-americana.

---

<sup>42</sup> O grupo recebe novos nomes para que não fossem reconhecidos por membros do regime militar. Era importante que ninguém soubesse o nome verdadeiro um do outro.

### **Bloco 3**

Toledo e Jonas, membros da Ação Libertadora Nacional chegam de São Paulo para auxiliar o grupo na missão de seqüestrar o embaixador. Maria os apresenta ao restante do grupo. Jonas se apresenta e afirma que o comando da operação lhe foi oferecido. Exige que todos cumpram suas ordens, e afirma que quem não o fizer será morto por ele mesmo. O restante do grupo escuta as ordens, e percebem o tom ameaçador de Jonas. Maria passa a liderança para Jonas explicando os detalhes da organização. Paulo entrega o manifesto a Toledo. Maria informa a Paulo que ele não vai participar da ação. Após uma pequena discussão, Maria afirma que as ordens são do companheiro Jonas, pois cabe a ele o comando da operação.

### **Bloco 4**

Enquanto a passagem do tempo se faz com a imagem do Rio de Janeiro em tom alaranjado, uma voz de locutor de rádio transmite a informação da intensa repercussão da retirada dos 25 mil combatentes norte-americanos do Vietnã pelo presidente Richard Nixon.

No dia 4 de setembro de 1969 Elbrick acorda para tomar café da manhã com sua esposa Elvira antes de sair para trabalhar. Enquanto isso, Jonas, Maria, Renne, Júlio e Marcão aguardam a passagem de sua limusine para realizar a ação. Elvira conta a Elbrick que teve um pesadelo e demonstra um mau pressentimento. Uma moradora percebe a movimentação dos militantes que aguardam a passagem do embaixador e liga para a polícia. Ao informar a placa do carro de posse dos militantes, o policial avisa que não há problema algum. O segurança do embaixador não consegue chegar a tempo, e Elbrick sai sem segurança. No carro está apenas ele e o motorista. A limusine do embaixador se aproxima do local aguardado pelos militantes. Renne dá o sinal e corre para o carro, enquanto os outros militantes entram no outro. Quando a limusine de Elbrick passa, é cercada por dois carros. A moradora assiste toda a ação de sua janela. Os militantes que

estão no carro da frente saem na direção do carro de Elbrick com as armas em punho. Enquanto o embaixador toma uma coronhada e é encapuzado, o motorista é rendido. Jonas assume a direção da limusine. Os três carros vão até um local isolado onde uma Kombi vazia os espera. A moradora liga novamente para a polícia e faz a denúncia. Paulo e Toledo os aguardam na garagem da casa. Antes de todos abandonarem os carros e entrarem na Kombi, Jonas ameaça o motorista e deixa na limusine o manifesto escrito por Paulo. Os militantes chegam ao aparelho com o embaixador dos Estados Unidos.

## **Bloco 5**

Elbrick é colocado deitado numa cama em um cômodo no andar de cima da casa. Os militantes fazem troca de turno para vigiar o embaixador. Todos eles ficavam encapuzados para não serem reconhecidos, exceto Paulo, que optava por impossibilitar a visão de Elbrick com óculos escuros.

O manifesto é lido pelo jornalista no programa de televisão. Os militantes se emocionam e comemoram. Henrique assiste ao mesmo programa, e demonstra preocupação. Ele se arruma no meio da noite, e avisa à esposa que suas férias acabaram. O casal inicia uma discussão e Henrique é questionado sobre suas verdadeiras funções no trabalho. Ele confessa que agora está trabalhando para o Serviço de Informação, e que a tortura é um dos artifícios utilizados para alcançar êxito em seu trabalho. Henrique lamenta que a maioria destes terroristas sejam crianças manipuladas por uma “escória perigosa”.

Maria elogia a escrita de Paulo e diz que se emocionou com o manifesto. Paulo beija Maria que demonstra surpresa.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Momento em que a personagem Maria, através de uma interjeição, exhibe ao espectador o nome do filme: *O que é isso companheiro?*

Paulo sai para comprar pizzas para o grupo. Na volta para casa encontra com Artur na porta de um teatro. Artur cumprimenta Fernando e pergunta pelo embaixador. Fernando desconversa e finge não saber de nada. Na conversa, Artur iguala Fernando e seu grupo aos militares e dá a entender que ele vive num teatro de horror.

Elbrick é interrogado por Jonas e Maria. Toledo e Paulo também estão no quarto. Contra a vontade de Jonas, Fernando participa do interrogatório, pois é o único companheiro que fala inglês. O embaixador é perguntado sobre os homens da CIA no Brasil e sobre as posições do governo brasileiro. Ele afirma não saber de nada e diz que os Estados Unidos não devem apoiar governos não eleitos de forma democrática. Jonas mantém a arma apontada para a cabeça do embaixador ameaçando matá-lo, caso o governo não cumpra as exigências do grupo.

Paulo entra em atrito com Jonas questionando sua maneira agressiva de tratar o embaixador. Os militantes se reúnem para definir a lista com os nomes dos companheiros a serem trocados pelo embaixador. Paulo sugere o nome de seu amigo Cesar/Oswaldo e Jonas não concorda, mas a maioria aceita.

Julio vai a padaria comprar comida e pede oito galletos para viagem. O vendedor suspeita e Julio mostra um montante de dinheiro, despertando desconfiança no comerciante.

Os militares estão reunidos conversando sobre as exigências dos seqüestradores escritas no manifesto deixado na limusine do embaixador. Dentre elas, a libertação de quinze presos políticos e a leitura e publicação do manifesto nos principais jornais do país. Henrique, um dos torturadores, examina algumas fotos de Maria e Paulo, enquanto conversa sobre um novo grupo que se apropriou da sigla MR-8, antiga organização extinta. Neste momento recebem uma denúncia de um padeiro sobre um garoto que comprou oito galletos de uma só vez, com pagamento em dinheiro. Henrique desconfia e afirma que vai investigar. Henrique demonstra que não deseja aceitar as exigências dos sequestradores, enquanto seu comandante lhe pergunta: “devemos então deixar morrer o embaixador?”.



## **Bloco 6**

Jonas troca os turnos colocando Paulo à prova. Caso o governo não aceite as exigências da organização, Paulo será o militante de plantão na hora marcada para a execução.

Maria procura apartamento nos classificadros enquanto Renne se entretém folheando uma revista com imagens de Woodstock.

Um militante de plantão dá ao embaixador o livro *Diário de Prisão de Ho chi Minh*. Em voz *off*, é narrada a carta do embaixador para a esposa. Ao se referir a Jonas, Elbrick afirma ser a representação de um pobre subproduto de uma Guerra Fria cujas determinações vão além de sua ignorância. Paulo é considerado um militante culto que lhe desperta curiosidade.

Os torturadores Henrique e Brandão vão à padaria em busca de informações do jovem que comprou os oito galletos e descobrem onde ele mora. Henrique e Brandão vão até a casa e tocam a campainha causando tensão entre os militantes. Ao abrir a porta, Paulo é reconhecido por eles. Eles se convidam para entrar e usar o telefone. Paulo nega a existência de telefone na casa e eles vão embora. Paulo segue os torturadores que garantem que o conhecem de fotografias de assembléias de estudantes. Paulo fica escondido atrás do muro e escuta que a casa foi localizada e que ele foi reconhecido.

## **Bloco 7**

Jonas rele um trecho do manifesto e relembra ao restante do grupo que o prazo está se esgotando, e avisa que o embaixador será executado pelo companheiro de plantão. A mando de Jonas, Paulo terá que dar dois tiros em Elbrick, caso contrário, serão dois mortos ao invés de um. Maria e Paulo se beijam no quarto e demonstram preocupação com o tempo. O governo ainda não se manifestou a respeito das exigências. Chega a hora do turno de Paulo e pela primeira vez

ele usa o capuz alegando não querer matar um cego. Na hora marcada, Paulo corre para atirar em Elbrick, mas é interrompido por Maria, que bate na porta e avisa que o governo aceitou as exigências e vão libertar os quinze presos políticos.

A passagem de tempo é feita com imagens do Rio de Janeiro e desfiles de tropas militares informando sobre o dia 7 de setembro, o dia da independência do Brasil. Os militantes assistem pela televisão à chegada dos quinze presos políticos no México e comemoram a vitória. Os militantes se preparam para libertar Elbrick. Enquanto Paulo presenteia Elbrick com uma gravata, Jonas carrega o embaixador para fora da casa apontando-lhe uma arma. Uma kombi sai com o embaixador e outro carro segue para fazer a segurança. Henrique e Brandão iniciam uma perseguição, mas são impedidos por um carro do comandante. Os militantes seguem em direção ao Maracanã e libertam o embaixador na saída de um jogo. Jonas, Toledo, Marcão, Maria, Renne, Paulo e Julio saem dos carros separadamente e se misturam na torcida. Elbrick pega um taxi e finalmente reencontra a esposa, demonstrando estar seguro e sereno.

## **Bloco 8**

Um mês depois Henrique volta à casa usada como cativo do embaixador e encontra o jornal recortado por Maria. Fernando quebra as regras de segurança e vai ao encontro dela. Os dois conversam na cozinha. Enquanto tomam uma sopa, Fernando demonstra sua frustração e afirma que tudo não passou de um sonho que não deu certo. Maria chora e se retira. Fernando estranha a demora de Maria, levanta-se e percebe que os agentes da repressão haviam invadido a casa. Na tentativa de fuga, Henrique atira em Fernando. O torturador coloca Fernando no pau-de-arara e lhe diz que o mundo virou de cabeça para baixo.

Passados oito meses segundo informação de cartela, e Maria aparece numa cadeira de rodas indo ao encontro dos outros 39 presos políticos que estavam na lista do seqüestro do embaixador alemão. Todos seriam levados para a Argélia. Em voz *off* e diante de uma cena impactante, Maria informa que Jonas e Toledo estão mortos. Antes de embarcar os militantes tiram uma foto mostrando as algemas. Uma outra cartela informa que Charles Burke Elbrick

retorna aos Estados Unidos seis meses após o seqüestro, e morre em 1983, vítima de um derrame cerebral. Informa ainda que em 1979 o governo brasileiro concede anistia aos presos políticos, e que em 1989 realizam-se eleições livres e a democracia retorna ao país. A seguir, os créditos do filme, e o nome de Alan Arkin, protagonista de Charles Burke Elbrick sucede os nomes do diretor e produtor.

## **2- A construção dos personagens na trama**

Pretende-se analisar aqui, a partir das coordenadas fornecidas pelos blocos que compõem a narrativa de *O que é isso companheiro?*, de que forma o filme compõe o perfil dos militantes de esquerda, além do personagem do torturador. Por ser a voz da lucidez, o embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, não possui um item específico isolado a ser analisado. Ele se fará presente em diferentes momentos da análise contribuindo na composição dos outros personagens e na relação estabelecida entre Brasil e Estados Unidos. Desta forma, veremos de que maneira o passado histórico é reconstruído em um filme que utiliza uma pedagogia melodramática imprimindo uma moral oculta na constituição do perfil psicológico de seus personagens. Vale lembrar que o diretor havia declarado que seu objetivo era o de emocionar seu público, levando em conta sua experiência profissional em território norte-americano, buscando exaltar a parceria Brasil - Estados Unidos. Portanto, submetemos o filme a diferentes instrumentos de análise e, para além da relação entre os personagens, procuraremos articular o exame de determinadas através de elementos importantes de construção do filme como fotografia, cenário e figurino, enquadramento de câmera e construção de planos.

### a) Paulo: o herói idealista

O personagem Fernando/Paulo é construído no centro do drama moral da narrativa fílmica. Ele se liga ao embaixador Charles Burke Elbrick, a Jonas, um militante de esquerda que será seu antagonista direto dentro na trama e ao torturador Henrique que também fará conexão com Fernando através de operações repressivas.

Após a cena do assalto ao banco explicitada no bloco 2, Paulo abandona seu companheiro César – rebatizado com o nome de Oswaldo – enquanto esse era capturado pelos agentes da repressão. Nesse momento entra em cena outro personagem que será vital na trama, o torturador. Mais adiante, para que Fernando/Paulo possa se redimir e, portanto, para que o “mocinho do filme” não cometa erros e se os cometer tenha chances de desfazê-los, é criada uma cena onde os militantes se reúnem para elaborar a lista com os nomes dos presos políticos a serem trocados pelo embaixador. O primeiro a falar e a ‘bater de frente’ com Jonas é Paulo, ao defender e afirmar que o companheiro Oswaldo deve entrar na lista. Paulo enfrenta o vilão na frente dos outros militantes, demonstrando uma das características de um mocinho/herói. A personagem de Fernanda Torres, Maria, digita o nome de Oswaldo na máquina de escrever enquanto em um plano fechado a câmera dá um close no papel, mostrando ao espectador o nome encabeçando a lista. Há a realização da vontade e desejo de Paulo que, mesmo se opondo a Jonas, sente como sua a responsabilidade de salvar o amigo.



O nome Oswaldo já havia sido repetido algumas vezes na tentativa de provocar no espectador uma associação direta quando o personagem Paulo se vê no conflito explicitado acima. No momento em que os personagens se reúnem para serem rebatizados, Marcão (Luis Fernando Guimarães) aponta para cada um e lhes designa um nome. No momento em que aponta para César, ele diz:

- Você vai ser Oswaldo.

- Oswaldo?

- É. Oswaldo.

O Bloco 2 destaca outro importante momento para a construção do personagem Fernando/Paulo. Enquanto todo grupo comemora o êxito do assalto ao banco, ele inicia uma crítica sobre a necessidade de romper a censura, alegando que essas ações ‘escondidas’ não trariam grandes resultados e que talvez sequestrar o embaixador dos Estados Unidos fosse uma boa opção, além de uma chance de romper o muro de silêncio imposto pelo regime militar. Neste momento, o personagem cresce e assume seu espírito crítico por ter tido a grande ideia do enredo. A problemática do filme é criada e a trama lançada, transformando Paulo em um dos protagonistas centrais do filme.

O terceiro momento importante para o personagem ocorre quando este se vê responsável por executar o embaixador caso o governo militar não cumpra as exigências ditas no manifesto de sua própria autoria. Paulo é também o militante mais instruído e inteligente; além de ter escrito o manifesto, fala inglês muito bem e conversa o tempo todo com o embaixador, e o prefere fazer sem o capuz, normalmente utilizado pelos outros militantes. Em torno de sua figura, é criado um diferencial em relação aos demais militantes. Para ele, é importante que o embaixador o diferenciasse dos outros jovens, que percebesse que ele não era um vilão, mas um jovem convicto lutando pelo que acreditava. Como afirma Ismail Xavier:

Para a construção do drama, era preciso que fosse ele o autor da ideia, do texto e do tiro, caso este viesse. São atos que o colocam em primeiro plano na composição do conflito que interessa ao filme destacar: o alimentado pela contradição ou, pelo menos, a não-identidade entre o papel no jogo político e a pessoa. (XAVIER, 1997:147)

O reconhecimento de Fernando Gabeira através do personagem Paulo será apresentado no filme quando Fernando se aproxima da casa de Maria. O oitavo bloco mostra o encontro de Fernando e Maria após alguns meses na ‘geladeira’. Ao se aproximar da casa de Maria, Fernando caminha enquanto a câmera enquadra diversos cartazes colados nos muros de casas com imagens e mensagens de: “procura-se terroristas”. Ao passo que Fernando desce do ônibus e caminha em direção à casa de Maria, a câmera que a princípio está parada, faz um movimento de pan para a esquerda, retirando o personagem do plano, dando um close no cartaz onde contém as imagens do personagem de Matheus Nachtergaele com o nome escrito Severino Barroso (Jonas), e ao seu lado a imagem de Pedro Cardoso com o nome de Fernando Gabeira (Paulo).





O espectador pode perceber a existência dos cartazes, mas não o nome de Fernando Gabeira. No *frame* acima, o leitor tem a oportunidade de dar-se conta da associação criada pelo diretor a fim de identificar um personagem fictício com uma figura real, autor do livro que deu origem ao filme. No plano seguinte, reparamos o rosto do personagem Fernando em primeiro plano olhando para os cartazes com um semblante de preocupação. Ao observar a mensagem transmitida pelo cartaz, e perceber que está sendo procurado, Fernando olha para trás e abaixa a cabeça, como se estivesse tentando se esconder ou não parecer-se com a imagem mostrada no cartaz, transmitindo ao espectador um clima de preocupação e suspense.



Neste momento o diretor deixa claro que o personagem de Pedro Cardoso é Fernando Gabeira, contradizendo todas as suas falas de que o filme não viria representar nenhum militante específico, por tratar-se de uma ficção.

#### **b) Henrique, o torturador**

Um dos torturadores, Henrique, representado por Marco Ricca é um personagem que também toma decisões no jogo político. No Bloco 2 percebemos a entrada do torturador no enredo e de que maneira ele exerce seu contato com uma de suas vítimas. A importância do personagem se evidencia na sua presença nos blocos 5, 6, 7 e 8. No bloco 5, Henrique ganha voz ao conversar com sua esposa justificando suas atitudes cruéis e seu novo trabalho, alegando ter sido designado para ele e por isso deve realizá-lo. Ainda no mesmo bloco, Henrique provoca tensão no espectador por defender a não aceitação das exigências contidas no manifesto escrito por Paulo. No bloco 6 podemos perceber a esperteza e o profissionalismo de Henrique em contraposição ao amadorismo e juventude dos militantes. Após cometer um deslize, Julio deixa



para trás pistas do sequestro. Esperto, Henrique consegue informações através de uma estrutura e um aparato profissional, não só localizando a casa onde se encontra Elbrick, como também reconhecendo o militante Fernando/Paulo. O outro torturador chamado Brandão possui menor responsabilidade decisória na trama, mas também participa informando que não demonstra arrependimento do que faz e não tem problemas para dormir depois de sessões de tortura ou jornadas de trabalho. De acordo com Ismail Xavier:

O torturador é a peça competente do jogo. Vive a ideia de missão e justifica a tortura como prática indispensável, embora condenável, dada a “estratégia perversa” da esquerda ao montar organizações clandestinas só vulneráveis a partir de informações arrancadas a força. Ou seja, quem o força a barbárie é o inimigo e, como se trata de uma guerra, a via que leva à vitória, quando exclusiva, é legítima, principalmente quando quer dismantelar grupos de jovens idealistas manipulados por gente fanática (lembramos o retrato de Jonas). (XAVIER, 1997:149)

O incômodo gira em torno da não informação transmitida ou a nenhum tipo de reflexão gerada pelo filme. Bruno Barreto pontua tortura (militares) e sequestro (militantes) e os coloca do mesmo lado, ele os iguala. A tortura é justificada como ação que leva a um resultado para salvar toda a sociedade da “corja” mal intencionada representada pelo personagem Jonas. Os inimigos são igualados e cada um tem suas próprias razões. O esquema sequestro (militantes) – tortura (agentes militares) – e morte são apresentados como prática simétrica, não havendo no filme uma tematização desses paralelos. A questão da tortura e da luta armada/sequestro não são trabalhadas a ponto de gerar um entendimento como prática dentro deste quadro histórico.

### c) Artur: o olhar do diretor

O olhar de Bruno Barreto em relação à conjuntura histórica que o filme retrata se revela claramente diante da fala de Artur, personagem de Eduardo Moscovis. Analisando o Bloco 1, percebemos como o personagem é inserido na trama e qual a sua importância no esquema narrativo.

Fernando, César e Artur foram mostrados nas primeiras cenas do filme em manifestações a favor da queda do regime militar. Nas cenas seguintes, reunidos em frente à televisão para assistir à chegada do homem à lua, o diretor introduz o tema da luta armada entre os amigos. Sem criar debate ou reflexão, Fernando e César falam em meias palavras sobre a ditadura e garantem que vão entrar para o movimento de resistência. Quando os amigos perguntam a Artur sua posição, o personagem de Eduardo Moscovis entra em cena e faz o contraponto com os outros dois. Artur demonstra ser contrário à luta armada e afirma que, ao assumirem tal postura, Fernando e César estariam legitimando o regime. O personagem aparece apenas em dois momentos no filme. No primeiro, ele afirma que a luta armada significa uma ‘aventura inconseqüente’; num momento posterior, quando Fernando/Paulo vai a rua cumprir uma tarefa de comprar pizzas para os outros militantes - após o sequestro, já na clandestinidade -, reencontra Artur no ensaio de uma peça. Artur compara os militantes aos militares - tal qual o diretor em entrevista, como veremos a seguir - demonstrando ser contra o sequestro do embaixador americano e, assim, confirmando sua postura em sua primeira aparição no filme, em que diz ser contra atos violentos. Bruno Barreto declarou ser contra a luta armada e contra a ditadura, e o personagem de Artur condensa esta ideia. Em entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 6 de maio de 1997, Barreto afirmou que,

O filme não prega a luta armada, assim como não prega a tortura. Acho que isso não seja conciliação. Conciliar seria esquecer, não tocar no assunto. (...) Cheguei à conclusão de que o que me interessava mostrar era como o ser humano, em situações limite, pode ser ridículo, partindo para coisas despropositadas como a luta

armada, por um lado, e a tortura, a ditadura, por outro. Mas sempre tive muito respeito e admiração pela esquerda e, claro, repulsa a ditadura. Mas fiz o filme um pouco para entender porque aqueles jovens, na maioria católicos, agiam como muçulmanos fundamentalistas.<sup>44</sup>

A declaração dada por Barreto ao jornal *O Globo*, evidencia a sua proposta expressa em sua narrativa. O diretor se defende da acusação de conciliação, afirmando a ‘necessidade’ de tocar no assunto. No entanto, a temática escolhida por ele resulta de uma necessidade do contexto vivido na década de 1990. Da mesma forma que procura seguir com sua visão ao defender e desprezar a atitude de jovens que lutaram por seus direitos sem mesmo explicar o porquê deles estarem naquela situação. Como se tais jovens tivessem caído de paraquedas em uma guerrilha urbana e estivessem brincando de mocinho versus bandidos. Assim, se o propósito do filme era propor algum entendimento como afirma no fim da citação acima, o resultado foi completamente o oposto. De fato os militantes agiram de maneira ridícula, infantil e sem muita explicação, enquanto torturadores cumpriam ordens para combater o mal que poderia chegar ao poder através desses jovens.

#### **d) Jonas: o avesso de Paulo**

O filme é construído de forma que relaciona o companheiro Jonas ao torturador, procurando gerar uma simetria. Jonas é um personagem muito bem trabalhado na trama tanto em sua composição e relação com os companheiros dentro da narrativa, quanto quando é relacionado e trabalhado com o jogo de câmeras e trilha sonoras em algumas cenas. Ele comanda o grupo distribuindo ameaças sem qualquer tipo de arrependimento. De acordo com Ismail Xavier

---

<sup>44</sup> Fonte : jornal *O Globo*, 6 de maio de 1997.

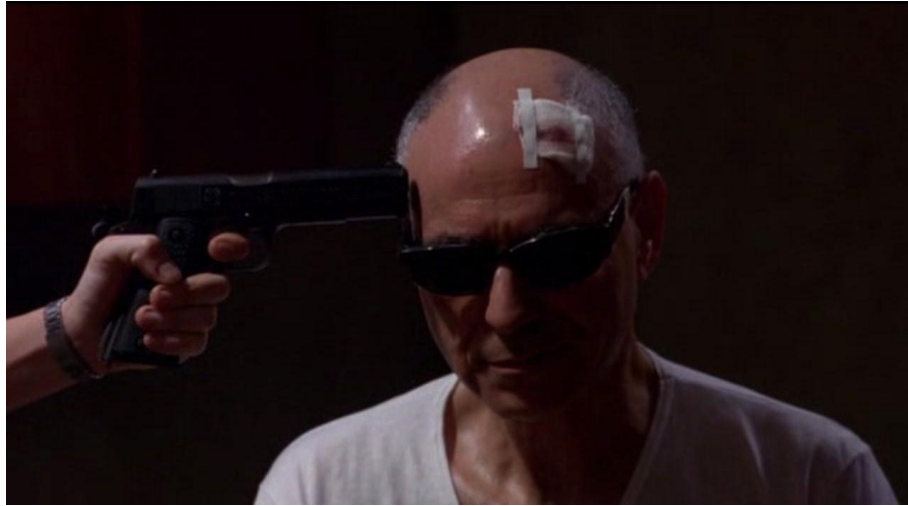
“Jonas que não tem história própria e chega pra azedar o grupo com sua antipatia e meu caráter, compondo o vilão: ameaça os companheiros de morte, manipula o mais jovem dos militantes e trapaceia para colocar Fernando na posição de executar do diplomata” (1997:149). Jonas é assim apresentado como um carrasco de esquerda, um bitolado, um desequilibrado. Em uma de suas primeiras aparições no filme, quando se reúnem os membros do MR-8 e ALN, Jonas afirma que recebeu a solicitação de comandar a operação. Ele está com um semblante sério, ao contrário de Toledo. É um momento de encontro, apresentação do grupo e de afirmação de sua posição de comando. O personagem Jonas possui um olhar intimidador caracterizado com suas olheiras e olhos fundos. Neste momento, cria-se um clima de tensão e a câmera faz um movimento de close-up em Maria, até então líder do movimento, que faz cara de espanto e medo. Em seguida, a câmera faz um movimento panorâmico onde procura captar a reação de susto e receio no rosto de cada militante. Em seguida Jonas ameaça seus companheiros afirmando que a primeira bala de sua arma está destinada ao companheiro que não cumprir suas ordens; a segunda, para aquele que sair em defesa do indisciplinado.

Nos momentos em que Jonas está próximo ao embaixador, a arma sempre chega primeiro, reafirmando sua posição de comando e de expressão de uma atitude violenta contra o sequestrado, em oposição a Fernando/Paulo, que paulatinamente se configura como o bonzinho, sobretudo ao demonstrar a sua relação amistosa com o embaixador, uma pessoa que ele aprende a admirar. Na primeira imagem a arma como ameaça vinda de Jonas. Na segunda imagem, a ameaça nas mãos de Jonas e um ‘tapinha nas costas’ do companheiro de Fernando, selando sua amizade. Na cena em que os militantes se preparam para tirar o embaixador do cativo e soltá-lo, o diálogo entre Fernando/Paulo e o embaixador demonstra a relação de respeito estabelecida entre ambos nos quatro dias de seqüestro. No centro do quadro estão Elbrick e Paulo, quando do lado direito mais uma vez entra em cena a arma de Jonas que é enquadrado em seguida após uma movimentação da câmera. Mais uma vez o vilão inibe um momento de conciliação e aproximação entre Fernando/Paulo e o embaixador.



A imagem seguinte demonstra mais uma cena em que Jonas segura uma arma e ameaça torturar o embaixador caso ele não contribua com o interrogatório. A câmera enquadra exatamente o rosto do embaixador com os óculos que o impossibilitava de ver os militantes, e a arma de Jonas que está posicionada do lado esquerdo na direção da cabeça do embaixador. Essa

imagem permanece por alguns segundos, enquanto Elbrick tem espaço de voz com uma arma apontada para a sua cabeça.



Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, morreu poucos meses depois do sequestro após sessões de tortura. Um homem de origem camponesa, que foi para cidade e virou um operário e revolucionário, daria um ótimo melodrama. A decisão de mergulhar em um personagem e desenvolvê-lo ou não é do diretor. Bruno Barreto optou por não fazê-lo.

### **Renne:**

A relação entre Renne e o embaixador se estabelece como que uma relação de pai e filha. Ela é construída a partir de um drama individual. Renne é uma jovem que desiludida com a família - e essa é uma das poucas informações que temos sobre o personagem – decide entrar para a luta armada. Em nome da causa, deixa de lado sua vida. Este esclarecimento se dá em cena na qual ela liga rapidamente para os pais e é rejeitada. Logo Renne cria uma relação de afeto com Elbrick. Ela conversa com ele e limpa suas roupas, faz elogios a sua esposa. Até parece que esqueceu o porquê de estar ali. Na carta que Elbrick escreve para sua esposa, fala de

Renne com carinho e gratidão. Pergunta-se no entanto porque ela teria abandonado sua vida para entrar no mundo clandestino, o que a tornava uma pessoa fria. Esta pergunta permanece sem resposta, pois este não é o eixo proposto pelo diretor e roteirista: não pretendiam problematizar a personagem, ela faz parte da composição da narrativa, que tem por objetivo focar o idealismo dos jovens, sem discutir suas razões. De acordo com Ismail Xavier, a personagem se adéqua à narrativa melodramática, na medida em que se faz importante para dar sustento e ressonância a certas palavras do torturador a respeito de alguns jovens idealistas estarem sendo manipulados por uma corja mal intencionada.<sup>45</sup>

Em linhas gerais, Bruno Barreto e Leopoldo Serran reduziram os militantes, com exceção de Fernando, a personagens monolíticos, sem os conflitos reproduzidos no embaixador e no torturador, cujas crises foram devidamente exploradas e ouvidas. Fernando/Paulo é o personagem criativo e sedutor; sugere o sequestro e conquista Maria, a militante durona; demonstra dignidade e um respeito que beira a admiração pelo diplomata ao se recusar a usar capuz na sua frente, diferenciando-se assim dos outros militantes; inteligente, pois escreve o manifesto; é ousado ao divergir de Jonas em alguns momentos; culto – reforçado pela opinião semelhante à do embaixador – e bilíngüe; maduro o suficiente para perceber os “erros” do caminho que havia escolhido para si, além de corajoso e perfeito por conseguir manter a cabeça e a ironia frente à dor da tortura. Enquanto isso, os outros militantes são retratados como caricaturas sem sentimentos e sem razão de ser, servindo apenas para que se perceba a diferença entre eles e Fernando. No caso de Jonas, “é um canalha perfeito, que ameaça de morte seus companheiros, faz intrigas irritantes, submete o refém a tortura moral, e precisa ser contido para não escalar em direção a atitudes mais bárbaras” (BENJAMIN, 1997:98). Sem explorar os conflitos dos militantes, Barreto faz uma construção redutora dos ativistas políticos.

O filme se insere no “movimento” de retomada do cinema nos anos 1990 em busca da representação de uma identidade nacional, há nele um olhar conciliatório e confortador, simplificando e rebaixando o tom reflexivo da narrativa. Além disso, a montagem da trama foi alimentada pela noção de que o poder está sempre além de onde o imaginamos, é sempre mais

---

<sup>45</sup> XAVIER, Ismail. Olhar “neuro” e banalização: “O que é isso, companheiro?”. In: Praga, Estudos Marxistas, Nº 3. São Paulo : Editora Hucitec, 1997.

forte e detém de mais recursos do que os opositores supõem, qualificando a ação política de esquerda como uma anomalia, pois não oferece recursos ao espectador para deduzir ou entender a complexidade dos militantes políticos. O cinema industrial de matriz melodramática explora essa característica de não apresentar saída para a ordem vigente, colocando as esferas efetivas de poder num patamar inalcançável e, desse modo, declarando uma moral geral e polarizada, aceita pelo comodismo de não se querer enxergar outra opção. De acordo com Ismail Xavier:

Muitas das providências suavizadoras tem a ver com este ponto central do projeto, que é o de sugerir uma distância confortadora face ao passado, cujos contornos se desenham sumariamente nos letreiros de início e fim, como quem abre e fecha um parêntese, como se palavras de sentido aparentemente universal dispensassem qualquer caracterização das forças que sustentaram o regime, e como se tais forças sumissem da história porque foram tragadas pelo abismo radical que separa ontem e hoje, condição para a objetividade de olhar que o filme proclama. (XAVIER, 1997:144)

### **3- Estratégias de verossimilhança: cartelas, músicas, datas e definição do contexto histórico.**

A abertura do filme de Bruno Barreto revela, de imediato, como será construída sua estrutura narrativa: a busca contínua por uma representação fiel do real e o uso apropriado da linguagem de modo a elevar o efeito de verossimilhança da época retratada, reforçando assim uma “impressão de realidade”. Essa característica-base do projeto – “base” por ter sido o principal atrativo utilizado em sua estratégia de distribuição e comercialização – , própria do cinema clássico industrial, se apresenta na seqüência inicial de maneira homóloga à exibida no



restante do filme, baseando a força do seu discurso em atributos emblemáticos e visuais supostamente auto-suficientes na tarefa de contextualizar o espectador, brasileiro ou estrangeiro, acerca da conjuntura vivida pelo país na década de 1960. O conteúdo das cartelas iniciais do filme com sucintas referências ao regime vigente se vê ainda mais reduzida frente à montagem escolhida pelo diretor e seu montador. Sua disposição é precedida por imagens de arquivo que destacam a beleza do Rio de Janeiro e o dia-a-dia sem conflitos dos cariocas que optaram por uma vida alheia aos problemas políticos, um misto de cidadãos “comuns” e celebridades.

Embalando e situando seu espectador no tempo / espaço nessa mistura de ficção e realidade com a bossa nova de maior reconhecimento internacional, Barreto retira caprichosamente uma estrofe em particular de seu contexto original para dar-lhe nova conotação: a de alusão ao sentimento de tristeza, solidão e ressentimento com que termina a trama seu protagonista, em se tratando do movimento de esquerda de oposição ao regime, suas conquistas práticas e a invalidez da luta armada: “Ah, porque estou tão sozinho/ Ah, porque tudo é tão triste/ Ah, a beleza que existe/ A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha”.<sup>46</sup> A frustração de Fernando em seu desabafo à mesa com Maria no último bloco é a peça final de um quebra-cabeça representativo da real mensagem do filme: o drama moral e psicológico vivido pelo protagonista, que se vê em uma contradição interna por exercer um papel político que se choca com o seu caráter e à sua ética pessoal, levando-o à auto-reflexão e à conclusão resignada de que tudo não passou de “um sonho que não deu certo”. Aos letreiros pouco elucidativos a respeito do golpe de 1964, das implicações da institucionalização do AI-5 e da real motivação da resistência, seguem imagens de manifestações contra a ditadura e o primeiro contato do espectador com o protagonista. O paralelismo que procede a cena inicial em preto-e-branco – recurso visual este que reforça, para fins de uma exploração mercadológica mais rentável, a percepção de “filme histórico”, com imagens factuais e ficcionais intercaladas – dá o tom da dicotomia moral de Fernando, construída no decorrer da trama e nascida de uma primeira convicção do personagem de seu papel na sociedade. Além de reforçar a eficácia da luta armada na reconquista da liberdade e da democracia.

---

<sup>46</sup> Letra de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

A fim de melhor referir-se àquele tempo histórico, Barreto procurou atingir a verossimilhança pela supra valorização da visualidade, com atenção redobrada aos detalhes de reconstituição de época e munido dos instrumentos de linguagem e aparatos visuais que 45 milhões de dólares orçamentários possibilitam. A formação da memória histórica no longa-metragem teve valor medido por sua habilidade em criar uma ilusão de passado legítimo, cujo desempenho definiria “a força retórica do discurso imagético” (KORNIS, 2000:9). E o ilusionismo eficaz se deu por meios emblemáticos de cenário e representação, vazios de carga política e equivocados por demais em algumas reproduções de fatos e pessoas presentes no fato realmente ocorrido e não no que estava sendo representado. O pôster de Che Guevara ao fundo enquanto o trio de amigos assiste à transmissão da chegada à Lua basta para representar os valores que Fernando sustenta e justificar o motivo de sua entrada para a luta armada, aliado a umas poucas frases de efeito. No bloco seis, Renne folheia um livro sobre o *Woodstock* e Julio oferece ao embaixador o livro “Diário de Prisão” do revolucionário vietnamita Ho Chi Mihn, elementos que resumem uma época e definem uma ideologia, respectivamente. A caracterização do movimento revolucionário é feita por complementos cênicos e argumentos pragmáticos, sem chance a explicações ideológicas mais profundas, e as minúcias estéticas que resumem todo o contexto geral de uma época são tomadas como critério de fidelidade na construção da memória histórica. Ismail desenvolve a questão e a posiciona como fórmula emprestada do cinema industrial,

Em geral, diante do filme considerado “histórico” (e isto é também um gênero da indústria), o senso comum adota um critério de competência artística que valoriza os detalhes de reprodução das aparências de uma época, aquilo que produz uma versão convincente e de impacto, como se o saber de um pormenor ou outro pudesse se estender para o que o filme quer dizer sobre a significação do episódio focalizado (como o velho preceito hollywoodiano: se reproduzo as aparências de Roma – e o público aceita a coleção de pormenores como expressão de um saber – então sei a verdade sobre Roma). (XAVIER, 1997:143)



menos analista, tendo ativada pelo filme apenas uma participação afetiva na esfera dos sentimentos e não na esfera reflexiva, deixa-se guiar por ele sem designo particular e aceita sem questionamentos emblemas suspeitos, como o acima descrito, como caracterizadores reais da época retratada. Cabe informar que a referente revista conta histórias de aventuras vividas por famílias que contribuíram para o progresso norte-americano na caminhada para o Oeste, e mistura realidade e ficção ao inserir personagens reais como Buffalo Bill e Wild Bill Hickok. Ao mesmo tempo, podemos pensar que Barreto procurou fazer uma associação do fato representado com uma batalha e seu massacre nas mãos de um militante. A mensagem transmitida ao espectador pode ter se dado de forma adiantada através da revista. A referência aos Estados Unidos, cujas histórias de progresso são supostamente inspiradoras e possuem semelhança com o estilo de série em quadrinhos e colocam o filme a revalia de uma produção de um passado histórico ficcional, representando mais um dentre o acúmulo de detalhes que visam criar a ilusão para o espectador.

Na tentativa de produzir um suspense histórico, Bruno Barreto privilegiou a história do fato em si aos determinantes do seu contexto, numa narrativa de ação dinâmica que segue o manual do “bom roteiro”, nos termos do livro de Sydfield<sup>47</sup> com seus *plot-points* bem definidos, permeada por seqüências de elevado nível de eventos simultâneos e alternância de imagens, nas quais o som também se insere como elemento essencial para a evolução dramática intencionada pelo diretor. A cena em que se desenrola o seqüestro foi construída por uma montagem paralela que a enriquece esteticamente e agrada a platéia, que vê elaborada a ação dos militantes e antecipa a reação da vítima, alheia aos acontecimentos por vir, em um revezamento de ritmo articulado entre dois mundos opostos e uma conexão de planos que seleciona o ponto de vista de cada ação. Há, ainda, a inserção de um terceiro elemento em cena – a senhora, personagem de Fernanda Montenegro, que telefona para a polícia para informá-la da estranha movimentação na Rua Marques – que, alternado com planos dos sequestradores e da vítima, contribui para dramatizar a narração e aumentar o suspense, na medida em que cria, para o espectador, um obstáculo para a perfeita execução da ação. Para finalizar o paralelismo, o diretor conecta os dois

---

<sup>47</sup> FIELD, SYD. *Manual do bom roteiro: os fundamentos do texto cinematográficos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

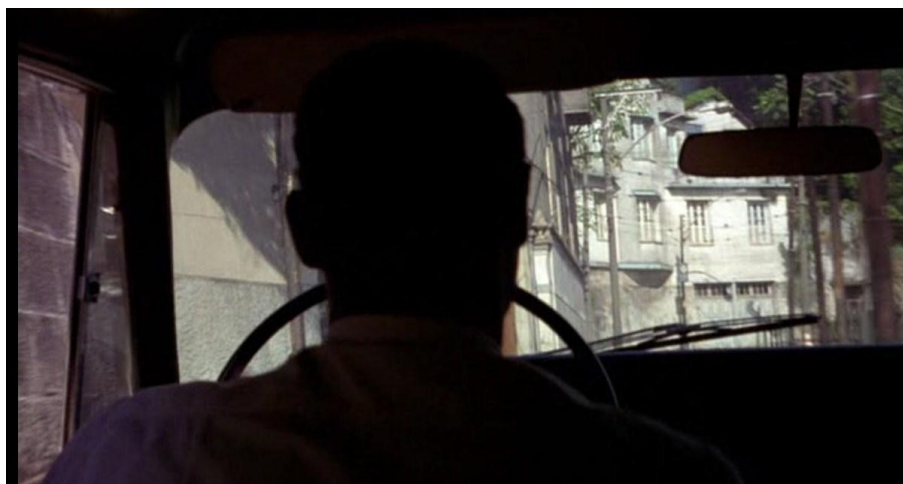
mundos por um plano – ilustrado abaixo – que revela ao público pela primeira vez na mesma imagem militância/sequestradores e embaixador/vítima.



O ato do sequestro é revivido na tela numa dinâmica de planos rápidos típica de cenas de filmes de ação, e sua trilha sonora é composta de modo a imprimir uma rapidez à operação.

A cena da perseguição de carros no momento em que o embaixador será libertado, no bloco sete, igualmente gera um suspense, com ângulos de câmera distintos, e por meio de uma montagem paralela:





Contudo, seu início merece atenção particular quanto à “impressão de realidade” que Barreto procurou compor, prova da impossibilidade de isentar o filme da responsabilidade de construção de uma memória histórica no respaldo da ideia de criar uma ficção. A seqüência se inicia com imagens de arquivo do Maracanã em dia de um clássico, exibindo as torcidas no estádio e lances reais do jogo entre Flamengo e Vasco. Para conectar a ação que a cena pretende enfocar com as inserções documentais e ainda justificar a montagem, Marcão e Toledo escutam, por uma transmissão radiofônica ouvida na Kombi que leva o embaixador e outros integrantes do MR-8, a partida de futebol a que se referiam as imagens. À esta junção entre realidade e ficção numa coerência adequada dentro do filme está ligada a clara intenção, por parte do diretor, de induzir o espectador a ser reportado fielmente ao passado.

A estética criada em *O que é isso, Companheiro?* impede a separação entre história e ficção com que Barreto se justifica perante à crítica, uma vez que sua estrutura visa fazer do filme um ‘fato político’. Bruno Barreto proclama uma visão objetiva da câmera permissiva de licenças poéticas somente possível pela ideia de uma separação entre passado e presente que cria uma distância confortadora, apenas comprovando o fato do filme ser um “documento histórico de seu tempo, (...), uma vez que são produzidos sob um olhar presente.” (KORNIS, 2008:10) Para Xavier, ela se comunica diretamente com o espírito coletivo do Brasil dos anos 1990:

Há, nesta premissa de uma distância, a expressão de desejos enraizados no presente, que faz deste filme um documento referido ao nosso tempo, mais do que ao passado. Ele se relaciona diretamente com a mescla peculiar de vontade de esquecimento e vontade de saber que marca a relação dos anos 90 com aquele período das confrontações com a ditadura. (XAVIER, 1997:144)

Para uma melhor compreensão de como o filme se comunica com este desejo coletivo contraditório e o satisfaz por meios que lhe convém, manipulando a reconstrução da época e o conteúdo exibido a fim de atingir uma ampla meta mercadológica, devem ser consideradas algumas observações de Edgar Morin que explicam a origem da envolvimento afetiva no cinema e as técnicas cinestésicas incorporadas à linguagem cinematográfica. Segundo ele, o público de um filme encontra-se fora do acontecimento que se desenrola na tela, privado de riscos ou compromissos: “O espectador do cinematógrafo não só está fora da ação, como sabe que a ação, embora real, se processa, *atualmente*, fora da vida prática...” (2008:152). Impotente para interferir no curso da narrativa e, portanto, ausente de qualquer participação prática, o espectador interioriza sua expressão, manifestando-a através da subjetividade e dos sentimentos. Prossegue Morin: “Se bem que desvalorizada na prática, a realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa – (...) – visto permitir saborear, moderada é certo, mas inofensivamente, a embriaguez do perigo.” (2008:152). Desse modo, ocorre uma relação de proporção inversa entre participação prática e participação afetiva – igualmente referida pelo filósofo por “projeções-identificações” – , realidade prática e realidade afetiva, esta última definida como o “encanto da imagem”. A cinestesia (movimento) de um filme dá motor e dissipa-se em sua coenestesia (afetividade, subjetividade); esse movimento da fotografia e sua cristalização em imagem “adensam o parecer ser real” (KORNIS, 2008:14), o que estende a credibilidade de filmes que retratam eventos verídicos na formação de uma memória histórica e permite uma ligação do passado com a subjetividade que rememora no presente. Na visão de Beatriz Sarlo<sup>48</sup>, muitas das reconstituições do passado já oferecem um sentido e um consolo e,

---

<sup>48</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultural da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; UFMG, 2007.



portanto, reforçam a ideia do senso comum. Não existe um grande princípio explicativo; são modalidades comerciais que se enquadram em um método já proposto. Em certos casos, não importam o conteúdo elucidativo e sim as aparências.

A trama envolvente de Barreto fez uso de elementos da linguagem cinematográfica cuja análise detecta o tipo de sensação que o diretor pretendia causar em seu espectador pelo sentido implícito em sua utilização. A mobilidade da câmera e a escolha de seus ângulos são indicadores do intento do diretor quanto às cenas, e compõem toda a estrutura do filme. No bloco sete, no momento em que Fernando / Paulo, de maneira oposta à como vinha se portando anteriormente, entra no quarto-cativeiro e informa ao embaixador que ele pode retirar seus óculos, pois não teriam mais utilidade, a câmera mostra o rosto do diplomata em um *zoom-in* acelerado, procurando envolver o espectador na tensão do momento e na surpresa do embaixador com a compreensão interna das palavras de Fernando / Paulo. Na cena seguinte, quando o militante percebe que é chegada a hora de executar o estrangeiro, a câmera descreve movimentos rápidos que culminam em um plano / contra-plano de ângulos representativos das posições dos personagens: a vítima é reproduzida em plongée, enquanto o “executor” em contra-plongée, o que intensifica a fragilidade do embaixador e o fardo pesado do protagonista.

Um dos principais dispositivos de envolvimento afetiva e traço fundamental da linguagem melodramática, a música de *O que é isso, companheiro?* movimenta seu fluxo e o integra ao fluxo psíquico do espectador, produzindo efeitos que cooperam ou ditam ritmo à semântica da narrativa. A trilha sonora do momento do sequestro determina uma tensão à cena, e provoca no público uma ansiedade por seu desenrolar, convidando-o à participação afetiva através de um arranjo que constrói o clímax da ação. A mudança por uma trilha mais suave no momento em que o embaixador, em voz *off*, termina a sua descrição de Jonas e inicia a de Renne, juntamente com um clareamento na fotografia, revela a maneira mais delicada com que o diplomata vai tratá-la, e é esclarecedora da sua opinião quanto ao perfil de inocente da jovem, que por algum motivo da vida se viu tragada pelo movimento. A refletir a importância musical na estrutura de uma narrativa, há uma sequência que se guia em sua totalidade pela trilha, sem a presença de diálogos. A música em questão é o *intermezzo* (interlúdio) da ópera *Cavalleria Rusticana*, já transformada em trilha poucos anos antes por Francis Ford Coppola em seu *O poderoso chefão III* (1990), e trata-se de um fragmento musical que, em sua versão de origem, exercia a função de

unir duas cenas e sublinhar o tempo corrido. Barreto faz uso literal da intenção original do *intermezzo*, ao dispô-lo de modo a conduzir integralmente uma cena em que o tempo é justamente o ponto a ser acentuado, orientando na tela os afazeres dos envolvidos no seqüestro enquanto esperam por respostas ou novos comandos. Além disso, a cena serve também ao propósito de união, uma vez que se interpõe entre a sequência explicitada no bloco 5 de Fernando / Paulo no táxi após conversa com seu amigo Artur e a cena que apresenta o segundo dia da ação revolucionária.

Às técnicas cinestésicas da câmera, Barreto aderiu artifícios de intensificação por dilatação temporal (câmera lenta) e espacial (primeiro plano e *close-up*), a fim de envolver o espectador mais profundamente na participação afetiva e dar às imagens as conotações de praxe do cinema clássico que se associam a tais elementos da linguagem. Mais uma vez citamos Morin que, com clareza, explica que “o primeiro plano fixa no rosto a representação dramática, nele focaliza todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza.” (2008:166). Em *O que é isso, companheiro?*, o primeiro plano é priorizado nos diálogos principais da trama, por vezes através de um campo / contra-campo que incita a projeção-identificação (ou participação afetiva) espectador-personagem, em conjunto com outros elementos – iluminação, efeitos sonoros, trilha, falas de impacto – que excitam o público e adensam sua envolvimento com as pessoas representadas. Os dois tiros que acertam os militantes Oswaldo e Fernando / Paulo em momentos distintos – blocos dois e oito, respectivamente – são precedidos pelas reações de surpresa / antecipação de ambos os baleados em câmera lenta, como que para destacar a “eternidade do instante” (MORIN, 2008:158). No caso de Oswaldo, o *close* do personagem mesclado à câmera lenta ressalta o instante fatal da sua hesitação; já a extensão de tempo na corrida de Fernando sustenta e prolonga seu desespero na procura por uma saída, até o momento em que é feito o disparo e essa busca cessa. Mais uma vez citamos Edgar Morin, agora sobre o poder de ação e manipulação do cinema em torno da participação afetiva:

O filme é detentor de algo equivalente a *um condensador* ou a *um agente* de participação que lhe mime com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte do seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um

mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma *máquina* de projeção-identificação. E próprio de toda a máquina é mastigar o trabalho do homem. (MORIN, 2008:161)

A proposta de diálogo com um público amplo fez com que a estrutura da narrativa se desenvolvesse de tal maneira a facilitar a compreensão da trama, a partir de métodos de linguagem que priorizaram um ritmo acelerado que não abria espaço a teorias ou reflexões acerca das questões políticas e sociais que formavam o contexto que a obra retratava. Ao apresentar seu eixo no personagem e resumir todo um período por uma mistura de inserções documentais e farto detalhamento de reprodução das aparências, o filme mastiga ainda mais o trabalho psíquico do espectador. O processo de estímulo de projeção-identificação induz à assimilação dos valores de seus personagens benquistos por igualarem-nos ao caráter dos mesmos, pulando, desse modo, a etapa reflexiva. Ismail Xavier resume o debate: “São rápidas pinceladas no entorno das ações que não fazem vir ao centro senão o drama moral dos agentes enredados na engrenagem que colocaram em marcha. No vértice do cone, Fernando.” (1997:147).

À guisa de fornecer uma “visão balanceada” da história e manter-se distante de uma análise política, Barreto anulou um aprofundamento ideológico sobre o sentido da militância da esquerda naquele momento, o que permitiria esclarecer os motivos que levaram não só à organização de grupos armados contra o regime, mas também à feroz reação do regime em nome da guerra ao comunismo. A ‘distância confortadora’<sup>49</sup> que o filme pressupõe tem fim quando sua própria estrutura incorpora à narrativa um conjunto de imagens de arquivo, nomes de pessoas reais, datas factuais e locais que coincidem com os do fato ocorrido, derrubando seu argumento frente às críticas de superficialidade e deturpação de imagens. Bruno Barreto faz valer no filme de uma suposta neutralidade para imputar uma moral oculta que se comunica diretamente com os princípios convencionais do mercado que declarou procurar atingir, e a promove através do discurso dos dois personagens que escolheu como indicadores de seu posicionamento: Artur,

---

<sup>49</sup> Ver Ismail Xavier em “A ilusão do olhar neutro e a banalização”, p 144.

amigo de Fernando e Oswaldo que se nega a participar da luta armada, e o embaixador, a quem o filme atribuiu poder para, ao definir o perfil dos integrantes do MR-8, resumir o movimento histórico da luta armada e caracterizá-lo como despreparado e contraditório, uma vez que faz uso dos mesmos meios de quem combate. Ao confundir seu olhar com o do “sensato” embaixador, Barreto delega ao personagem norte-americano um papel que parece por vezes querer retirar de Fernando o título de protagonista da trama e, ao que indicam os créditos finais que trazem o nome de Alan Arkin em primeiro, é bem-sucedido no ato.

#### **4- O lugar do “estrangeiro”: objetos simbólicos**

Seguindo sua própria declaração em entrevista ao apresentador Jô Soares de que teria realizado o filme “para o mercado norte-americano, para contar aos norte-americanos uma história sobre seu embaixador seqüestrado no Brasil no final dos anos 60, história que os próprios norte-americanos desconheciam...” (ALMADA, 1997:143), o diretor se utiliza de técnicas de apelo a tal público há muito consagradas eficientes pelo “padrão Hollywood de qualidade”, chegando a se tornar universais. Clichê revelado na maioria das grandes produções *hollywoodianas*, a bandeira dos Estados Unidos marca sua presença em no mínimo dois momentos nos primeiros minutos do longa-metragem. A montagem paralela se encarrega de aproximar dois mundos diferentes – a juventude revolucionária e o serviço diplomático norte-americano – através da contemplação de ambos da chegada do homem à lua, permitindo revelar as cores do Tio Sam tanto na bandeira fixada no satélite terrestre quanto no bolo oferecido ao embaixador.

A celebração na sede da embaixada recorre inclusive a referências nem tão sutis à Guerra do Vietnã – mais um dos diversos dispositivos utilizados no auxílio à perfeita verossimilhança –, justificáveis quando concebidas como recurso narrativo de ambientação temporal para o mercado, – em particular para o público norte-americano. O objetivo era proporcionar ao público norte-americano um contexto emblemático que o fizesse associar o conflito narrado à década de 1960.

Ademais, ao abrir espaço em seu roteiro para informações que dizem respeito à conjuntura externa, Barreto procura posicionar o Brasil frente ao contexto internacional, incorporando um aspecto recorrente ao chamado cinema da retomada, no qual *O que é isso, companheiro?* se enquadra: a relação ou a presença do estrangeiro.

A relação com o estrangeiro, mais precisamente com o norte-americano, possui na trama conotação análoga à ligação amistosa que se estabelece entre o personagem de Paulo / Fernando e o embaixador, deixando-se transparecer, entretanto, em outros momentos da película. A ilustrar a questão já no primeiro bloco, há de ser considerada a fala do embaixador em seguida à declaração de seu assessor sobre a ida à lua não ter passado de um ato político, “o melhor programa de TV” a que ele teria assistido, cujo custo, segundo o personagem Mowinkel interpretado por Fisher Stevens, teria sido em torno de 180 milhões de dólares. O diplomata acusa seu adjunto de ímpio e segue seu discurso afirmando que o evento representava “uma vitória para o mundo inteiro.” A vida e experiência audiovisual de Bruno Barreto em território norte-americano acabaram por criar um vínculo afetivo declarado do diretor com esta nação, que se reflete no filme pela particularidade do cineasta em escolher determinados conteúdos sobre a conjuntura do país a serem inseridos em sua narrativa – definida por Ismail Xavier como “seu sistema parcial de escolhas, seus ajustes certamente reveladores” (1997:143) – e manipular o uso da linguagem para configurar-lhes certo sentido pretendido. O atestado de “vitória mundial por mãos norte-americanas” é oferecido pelo embaixador, a quem é atribuído, como será visto em posterior análise, o perfil de voz da razão e da lucidez. Em um segundo momento, já no bloco quatro, há a sequência do dia do sequestro com uma passagem temporal composta por paisagens do Rio de Janeiro e uma voz radiofônica em *off* que divulga a decisão do presidente Nixon de retirar 25.000 tropas do Vietnã. O teor conciliatório, justo e onipotente de ambas as menções a ações dos Estados Unidos será materializado na figura do embaixador com a exposição de seus valores leais e sua postura correta, num conjunto que o identifica como portador de uma conduta moral positiva.

Ainda no mesmo bloco, em interrogatório com o personagem Jonas, líder da ação organizada MR-8 e ALN, o personagem do embaixador declara sua postura contra governos que não são eleitos democraticamente. E defende, portanto que seu país não devia apoiar regimes

autoritários: “uma estabilidade temporária, porém com o passar do tempo geram animosidade e ódio entre as pessoas”.

Essa versão simplista dos efeitos da ditadura militar – como por exemplo a ocorrência de torturas, desaparecimentos, mortes, perda dos direitos civis, políticos e de liberdade de expressão – e o cuidado em posicionar o rancor e ressentimento gerados pelo regime numa relação de mutualidade direta entre a própria sociedade, tanto suavizam e mascaram as intervenções políticas dos Estados Unidos em outros países e seus reais interesses (econômicos e ideológicos), como expressam de modo condizente o tom universalizante com o qual o drama trata o sistema. Desta forma a trama releva qualquer caracterização das forças que o sustentaram de forma a rotular a conjuntura política brasileira e o movimento oposicionista de esquerda como um confronto bipolar sintomático da Guerra Fria, numa divisão entre capitalistas e comunistas que generaliza os motivos do conflito.

Ressaltando mais uma vez a boa relação com os Estados Unidos, Barreto cede espaço no bloco seis para que o embaixador, em discussão com Fernando / Paulo, possa reconhecer o erro da intervenção ianque no Vietnã já em seu primeiro estágio, além de uma provável – e, como veio comprovar o fim do conflito, de fato – derrota para os vietcongs. Essas “meias desculpas” e o aparente senso de humanismo e realidade presentes na fala do diplomata refletem uma considerável parcela da opinião pública e do governo norte-americano na época da veiculação do filme em relação ao ocorrido na década de 1960. Barreto procura se aproximar afetivamente de parte do espectador estrangeiro, ao mesmo tempo em que demonstra a preocupação em estabelecer para o público brasileiro, uma posição norte-americana distinta do estereótipo comum há muito difundido, de indiferença para com o resto do mundo e de pretensa hegemonia suprema.

Ambas as funções da fala do embaixador se apóiam em uma propriedade de discurso diretamente proporcional à sua autoridade no serviço diplomático, e à importância dada ao personagem no interior da narrativa – perceptíveis pelas próprias palavras do diplomata em conversa com a esposa ao mencionar que “até vampiros reconhecem a imunidade do serviço diplomático” – , além de sua autenticidade e postura moral impecável. Estes aspectos positivos de caráter, seguindo preceitos melodramáticos que determinam a virtude por meio da espontaneidade e sinceridade, acabam por transferir para o posicionamento ideológico os valores

éticos defendidos pelo embaixador, que por sua vez, são assimilados sem questionamentos pelo público, que de forma inconsciente, já habituado a associações equivocadas por sua recorrência freqüente no cinema industrial, aceita e aprova pragmatismos sem maiores reflexões acerca de sua coerência e de seu sentido.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a pesquisa, percebemos como o filme *O que é isso companheiro?* se adéqua aos propósitos do diretor Bruno Barreto, no sentido de construir narrativas que emocionem o público. A decisão de adaptar o livro homônimo para o cinema foi certamente tomada em função do sucesso alcançado por aquela publicação escrita pelo militante Fernando Gabeira, e lançada no final dos anos 1970. A partir do exame de jornais e revistas da época, constatamos a imensa repercussão sobre o conteúdo do livro havida naquele período, fato esse importante para que Bruno Barreto comprasse os direitos de adaptação da obra para o cinema.

Direcionada pela Lei do Audiovisual a partir de 1993, a produção cinematográfica da chamada “retomada” atendeu em sua grande maioria aos ditames do mercado, e o filme de Barreto procurou reconstruir a história recente brasileira segundo uma visão maniqueísta do passado, privilegiando a realização de um drama apoiado em preceitos morais. Foi ainda a partir da composição de cenas de aventuras e suspenses que o espectador entrou em contato com uma história recente do país. O sequestro do embaixador dos Estados Unidos da maneira realizada pelo filme colocou Charles Burke Elbrick no centro da trama, ao colocar o seu olhar sobre os fatos como o olhar da lucidez, do bom senso, cabendo assim a ele a versão definitiva sobre os fatos, aliás o olhar do próprio diretor. Os militantes envolvidos na luta armada foram construídos de forma simplória, tosca, sem revelar a complexidade da sua própria opção, e o contexto mais amplo que havia definido aquele caminho. Ao mesmo tempo, Bruno Barreto expõe para o público a boa relação de amizade entre Brasil e Estados Unidos não só na construção narrativa, pois sempre reafirma seu objetivo de emocionar a platéia, e se distanciar de qualquer tipo de engajamento partidário ou ideológico.

O distanciamento do filme das questões políticas que afligiam aquele contexto histórico resultou ainda em distorções da imagem e das memórias dos militantes envolvidos. A princípio, diretor e roteirista afirmavam não possuir qualquer intenção maniqueísta de fazer um filme de mocinhos e bandidos. No entanto, tomando como pressuposto a inserção do filme numa narrativa melodramática, os códigos de conduta morais e éticos ali presentes permitem-nos concluir sobre



a presença de uma pedagogia de natureza moral na constituição do perfil psicológico dos personagens.

Vale destacar que a realização do filme em 1997, durante um governo democrático, permitiu também ao espectador assistir a um filme de aventura e suspense com algumas pitadas romanescas, sem que isso provocasse algum desconforto. O projeto que Bruno Barreto procurou imprimir, de distância confortadora, suavizando questões do passado e tratando-as de modo individualizado, dispensou qualquer debate político ou social a respeito do regime ditatorial pelo qual o país havia passado. Sua postura provocou descontentamento naqueles que de alguma maneira foram vítimas dos militares. Seguindo o princípio da “visão balanceada”, tentando evitar a inclinação para um lado ou para outro, Barreto deslizou no momento em que cede espaço para o personagem do torturador se mostrar reflexivo e competente, ao contrário dos militantes de esquerda, que são construídos como jovens rebeldes irresponsáveis que não sabem muito bem o que estão fazendo e, portanto, levam o torturador a realizar tal barbárie: a tortura é um exagero necessário.

Em resumo, é importante reafirmar como o cinema foi e é um dos meios de narração e reflexão da história, considerando ainda que é o olhar do presente que constrói o passado. Entender os processos de linguagem desenvolvidos em um filme é reconhecer um amplo caminho a ser trilhado, e o presente trabalho procurou enfrentar o desafio de trabalhar com as relações entre cinema e história na perspectiva acima apontada.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **FONTES PRIMÁRIAS**

#### **Jornais**

- Correio Braziliense
- Estado de São Paulo
- Folha de São Paulo
- Jornal do Brasil
- O Dia
- O Globo

#### **Revistas**

- Veja
- Veja Rio

#### **Publicações especializadas**

- Informe 2011 – Anistia Internacional: O Estado dos direitos humanos no mundo.

### **FONTES SECUNDÁRIAS**

ALBERTI, Verena. *O que documenta a fonte oral: a ação da memória*. Rio de Janeiro: Editoria FGV, 2004.

\_\_\_\_\_. “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol 4, N°7, 1991

ALMADA, Izaías. “História: ficção, realidade e hipocrisia” In: REIS, Daniel Aarão. *Versões e Ficções o sequestro da História*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

ALVES, Maria Helena M. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP:Edusc, 2005. 424p.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BARROS, Jose D’ Assunção (org). *Cinema e História: entre expressões e representações*. Cinema – História. Rio de Janeiro, 2007.

BENJAMIN, César. “Cinema na era do marketing” In REIS, Daniel Aarão. *Versões e Ficções o sequestro da História*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” In *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BROOKS, Peter. “The melodramatic imagination” In LANDY, Marcia. *Imitations of life: a reader on film and television melodrama*. Detroit, Wayne State University Press, 1991.

CAETANO, Daniel; VALENTE, Eduardo. “1995-2005: Histórico de uma década” In CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005, revisão de uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CALLIGARIS, Contardo. “Verdades de autobiografias e diários íntimos.” Revista Estudos Históricos. 1998.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thome (orgs). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007.

CARDOSO, Ciro Flamarion (org). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

CARDOSO, Fernando Henrique; WEFFORT, Francisco C; MOISES, Jose Álvaro. *Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2001.

CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa : DIFEL, 1990.

COELHO, Teixeira. “Para não ser alternativo no próprio país” Revista USP, Nº 19. Dossiê, 1993.

CURTI, Ilma Esperança. “Cinema de interrogação e distanciamento” In BADER, Wolfgang. *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIELD, SYD. *Manual do bom roteiro: os fundamentos do texto cinematográficos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREIRE, Alípio. “Pela porta dos fundos” In: REIS, Daniel Aarão. *Versões e Ficções o sequestro da História*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALVAO, Walnice. “A voga do biografismo nativo”. *Estudos Avançados* 19 (55), 2005.

\_\_\_\_\_. “Heróis do nosso tempo”. *Folha de São Paulo*. 2004.

GRAÇA, Marcos da Silva. *Cinema Brasileiro, três olhares*. Niteroi: Eduff, 1997.

HEYMANN, Luciana. “O dever de memória na França contemporânea: entre memória, história, legislação e direitos” GOMES, Ângela de Castro (org). *Direitos e Cidadania: memória, política e cultura*. Rio de Janeiro, FGV, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOHNSON, Randal. “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960 – 1990”. *Revista USP*, Nº 19. Dossiê, 1993.

KORNIS, Mônica. *Cinema, Televisão e História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.

\_\_\_\_\_. *As revelações do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar*. Trabalho apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 14-17 de junho de 2011.

\_\_\_\_\_. “Linha Direta-Justiça e a reconstrução do regime militar brasileiro, ou quando o ‘fazer justiça’ cria uma memória da história” In BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz e SELIGMAN (eds). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Faro e São Paulo, CIAC/Universidade do Algarve e Socine, 2011 (<http://www.ciac.pt/publications.php?i=7>)

\_\_\_\_\_. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado apresentada na ECA-USP, São Paulo, 2000.

LAGNY, Michelle. “Escrita fílmica e leitura histórica” In cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, 10 (1), 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1982.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens a retomada*. São Paulo: Ed Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Costa. *Documento e ficção, em Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1984.

LUZ, Rogério. “A construção da narrativa” In BENTES, Ivana (org). *Ecos do cinema: de Lumiere ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

MENESES. Ulpiano Bezerra. “A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações” In *Arquivos, patrimônios e memória: trajetória e perspectivas* (org) LOPES, Zélia. Editora UNESP: FAPESP, 1999.

MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro” In: CAPELATO, Maria Helena. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo : Alameda, 2007.

MORIN, Edgar. “A alma do cinema” In XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

MOSCARIELLO, Ângelo. *Como ver um filme*. Editorial Presença, 1985.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002. 528p.

NAPOLITANO, Marcos. “A história depois do papel (fontes audiovisuais)” Pinsky, Carla (org). *Fontes Históricas*. São Paulo : Editora Contexto, 2005.

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a problemática dos lugares” Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, 1981.

PASAVENTO, Sandra Jatahy. *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre, RS : Asterisco, 2008.

POLLAK, Michael. “Memória esquecimento, silêncio” Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol.2, N 3, 1989.

\_\_\_\_\_. “Memória e identidade social” Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro. Vol. 5, N 10, 1992.

RAMOS, Fernão. “A dialética do comer e da comida e outros babados” Revista USP, N 19. Dossiê, 1993.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “Ditadura e Sociedade: as reconstruções da memória” In MOTTA, Rodrigo; REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo (orgs). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultural da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SOARES, Maria de Carvalho. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985” In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs). *O Tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. – (O Brasil Republicano; v.4)

VALENCIA, José Francisco. “Representações sociais e memória social: vicissitudes de um objeto em busca de uma teoria” SA, Celso Pereira de (org). *Memória, Imaginário e Representações Sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4º edição – São Paulo, Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. “A continuidade (match-cut) e a montagem paralela no cinema de Griffith” In BENTES, Ivana (org). *Ecos do cinema: de Lumiere ao digital*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.



\_\_\_\_\_. “Brazilian cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character” In NAGIB, Lucia. *The new brazilian cinema*. Nova Iorque. I.B. Tauris, 2003.

\_\_\_\_\_. *Coleção encontros: a arte da entrevista*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

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

\_\_\_\_\_. “Olhar ‘neutro’ e banalização: O que é isso, companheiro?”. In: Praga, Estudos Marxistas, Nº 3. São Paulo : Editora Hucitec, 1997.