

MARCO ALEXANDRE DE AGUIAR

A DISPUTA PELA MEMÓRIA: OS FILMES *LAMARCA* E *O QUE É ISSO
COMPANHEIRO?*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências
e Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título
de Doutor em História (Área de
conhecimento: História e Sociedade).

Orientadora Prof^a Dr^a: Zélia Lopes da Silva.

ASSIS
2008

Dedico aos meus filhos, Leonardo e Julia.

AGRADECIMENTOS

À professora Zélia Lopes da Silva, por ter-me aceito como seu orientando e pelo rigor com que se empenhou na orientação.

Ao professor Carlos Eduardo Jordão Machado, que nos momentos de desânimo me passou força.

À professora Sandra Pelegrini que, com sua simpatia e competência, trouxe grandes contribuições a este trabalho.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, que através do projeto bolsa/mestrado, me permitiu o afastamento das minhas aulas durante dois anos e seis meses.

À Stela, companheira desde o início até o final desta pesquisa.

À funcionária da UNESP (campus de Botucatu), Solange Spadim, pela ajuda no fornecimento de teses e livros de vários locais.

Aos meus colegas com quem freqüentei as disciplinas para o cumprimento dos créditos necessários.

Ao senhor César Piedade, pelo fornecimento de vários filmes do seu acervo.

Ao Daniel Vinícius Alcarás, meu aluno da Faculdade Eduvale, que gravou vários filmes do Canal Brasil.

Ao Luis Ernesto, ex-aluno e atual colega de trabalho. Entre várias coisas, contribuiu com o seu conhecimento de informática.

Ao professor Eduardo Victorio Morettin, coordenador do seminário temático da ANPUH, sobre a relação entre história e cinema.

Ao Fausto e Adilson, “estagiários” da Cinemateca Brasileira em São Paulo.

RESUMO

Um dos maiores divulgadores de visões de mundo no século XX, o cinema se apresenta como uma fonte preciosa para a reflexão do historiador. Neste sentido, realizamos uma análise fílmica de *Lamarca* (1994) e *O que é isso companheiro?* (1997) procurando refletir sobre as opções realizadas pelos diretores Sérgio Rezende e Bruno Barreto em relação ao tema. Essa análise nos ajuda a enxergar em que sentido esses filmes inserem-se na disputa pela memória, sobre o período ditatorial brasileiro que se inicia nos anos 1960, notadamente o confronto entre as forças armadas e os focos de guerrilha dos anos 60 e 70 do século passado. Nesta problematização realizada, verificamos a repercussão desses filmes em três jornais da grande imprensa: *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Guerrilha; Imprensa; Memória.

Abstract

The cinema, responsible for spreading the visions of the world in the 20th century, is a valuable source for the historian's reflection. In one sense, we carried out a film analysis of *Lamarca* (1994) and *O que é isso companheiro?* (1997) trying to think about the options that the directors Sérgio Rezende and Bruno Barreto have chosen regarding the subject. This analysis helps us see in which sense these films get into the argument over the memory about the period of the Brazilian dictatorship of the sixties, specially the confrontation between the army and the guerrilla of the sixties and seventies of the late century. As a result of this analysis, we have verified the repercussion of these films in three newspapers of the great press: *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* and *Folha de S. Paulo*.

KEY-WORDS: Cinema, Guerrilla, Press, Memory.

Lista de Ilustrações

Imagens do filme *Lamarca*:

Figura 1 – Imagem de abertura do filme <i>Lamarca</i>	39
Figura 2 – Estudante abordado por militar.....	44
Figura 3 – Saída de viagem dos personagens <i>Lamarca</i> e <i>Clara</i>	46
Figura 4 – <i>Lamarca</i> e <i>Clara</i> observando caminhão com trabalhadores.....	48
Figura 5 – Trabalhadores rurais.....	48
Figura 6 – Assembléia dos guerrilheiros.	60
Figura 7 – Imagem de cruzes anunciando a morte do protagonista.....	64
Figura 8 – Sertanejo consola pai de <i>Zequinha</i> pendurado.....	66
Figura 9 – Rosto do velho em agonia. No campo de profundidade, militar dorme....	66
Figura 10 – <i>Lamarca</i> muito magro, observado por <i>Zequinha</i>	69
Figura 11 – <i>Lamarca</i> deitado na sombra de uma árvore, formando a representação de uma cruz.....	71
Figura 12 – Em outro ângulo, <i>Lamarca</i> formando a representação de uma cruz.....	71
Figura 13 – <i>Lamarca</i> baleado.....	72
Figura 14 – Morte de <i>Lamarca</i>	72

Imagens do filme *O que é isso companheiro?*:

Figura 15 – <i>Garrincha</i> no bar.	78
Figura 16 – Torcida no Maracanã.....	79
Figura 17 – Festa em homenagem ao embaixador norte-americano.....	81
Figura 18 – Cena de tortura. Afogamento.....	85
Figura 19 – <i>Jonas</i> da ALN se apresentando ao grupo do MR-8.....	88
Figura 20 – Plano de conjunto com todos os guerrilheiros do filme <i>O que é isso companheiro?</i>	89
Figura 21 – <i>Paulo</i> dialogando com <i>Maria</i>	94
Figura 22 – A expressão de susto de <i>Maria</i> após receber beijo de <i>Paulo</i>	95
Figura 23 – <i>René</i> vendo a Revista sobre <i>Woodstock</i>	102

Figura 24 – Periferia do Rio de Janeiro.....	112
Figura 25 – Cartaz com os rostos dos guerrilheiros.....	112
Figura 26 – Maria na cadeira de rodas chegando no aeroporto.....	115
Figura 27 – Maria partindo para o exílio.....	115
Figura 28 – Fusão de Maria e Paulo criando uma tensão ao se verem.....	116
Figura 29 – Plano de conjunto, com Maria na pista do aeroporto.....	116

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 - Análise fílmica de <i>Lamarca</i>. A disputa pela memória.....	27
1. 1) Transformações históricas dos anos 90.....	29
1. 2) Um início didático.....	38
1. 3) Guerrilha na cidade.....	42
1. 4) Utopia rural.....	45
1. 5) A Repressão avança: a truculência do delegado Flores.....	57
1. 6) Major assume comando utilizando-se da discricção.....	67
Capítulo 2 – O que é isso <i>companheiro</i>? a memória vitoriosa?.....	75
2. 1 Paixão pela luta armada.....	78
2.2 Seqüestramos o embaixador americano!.....	85
2. 3 A vida dentro de um aparelho.....	93
2. 4 Caça aos guerrilheiros.....	109
Capítulo 3 – Os filmes <i>Lamarca</i> e O que é isso <i>companheiro</i>? nos jornais <i>Folha de S. Paulo</i>, <i>O Estado de S. Paulo</i> e <i>Jornal do Brasil</i>.	117
3. 1 Adolescentes e polêmica com ex-guerrilheiro na repercussão do filme <i>Lamarca</i> no jornal <i>Folha de S. Paulo</i>	119
3. 2 “General pobre” necessitando de cachê. Repercussões do filme <i>Lamarca</i> no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i>	125
3. 3 Historiadores debatem o filme <i>Lamarca</i> no <i>Jornal do Brasil</i>	131
3. 4 O que é isso <i>companheiro</i> ? na <i>Folha de S. Paulo</i> . Absolvição da ditadura?...141	
3. 5 Repercussão do filme <i>O que é isso companheiro</i> ? no jornal <i>O Estado de S. Paulo</i>	150
3. 6 Um filme de direita ou de esquerda? Um questionamento nas páginas do <i>Jornal do Brasil</i>	155

Considerações Finais	164
Fontes.....	167
Bibliografia	172
Arquivos e Instituições pesquisadas	177

INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea, cada vez mais, leva em conta a influência dos meios de comunicação de massas. Dentre eles temos o cinema, que surgiu na França em 1895 e já passou pelo seu período áureo. Entretanto, ele continua tendo importância nas salas de projeção, nas locadoras, cinematecas, escolas e na relação entre cinema e televisão. Nem por isso, este tipo de material foi considerado relevante, muito embora os filmes de reconstituição histórica — documentários ou ficcionais — sejam elementos de divulgação do conhecimento histórico e produzam uma memória sobre determinadas conjunturas. Tal perspectiva perdurou durante muito tempo, devido à influência do positivismo, que projetou significativa valorização do documento escrito e oficial. Estas características davam credibilidade à fonte, e com essa perspectiva pensava-se em chegar à verdade. Assim, fontes de caráter popular, ou um filme, por exemplo, não apresentavam confiabilidade e, portanto, deviam ser desprezadas.

O historiador francês Marc Ferro, que possui uma produção acadêmica tomando o cinema como fonte de pesquisa, aborda a questão da hierarquia de fontes que havia no início do século XX. No seu livro *Cinema e História*, verificamos como o cinema era encarado: “a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, discursos”.¹

Porém, isso não significa que seja uma fonte isenta de subjetividade. Desde os primórdios do cinema houve uma preocupação com o caráter ideológico e político da nova invenção. Foram vários os líderes políticos que se preocuparam com o cinema como propaganda política. Desde Lênin, passando por Hitler, Roosevelt e Getúlio Vargas, todos se interessaram pelo potencial da sétima arte. Os Estados Unidos despontaram, assim como em outras atividades econômicas, estabelecendo uma hegemonia que continua perdurando até nossos dias. A chamada decupagem clássica tornou-se um modelo padrão, questionado por vários movimentos cinematográficos. Apesar desse questionamento, o modelo hollywoodiano sempre

¹ FERRO, Marc. *A História Viglada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 83.

se manteve dominante de forma massacrante em termos de quantidade de filmes e bilheterias.

No decurso das pesquisas e leituras, constatamos que o cinema brasileiro tematizou aspectos diferentes da realidade do país, com enfoques que traduzem as percepções dos diretores e roteiristas sobre a história e cultura brasileira. A recuperação dessa trajetória, igualmente permite retratar a periodização desse percurso, feita pelos envolvidos, o que interessa sobremaneira para essa pesquisa, considerando-se que os filmes analisados inserem-se na chamada “retomada do cinema brasileiro”, tal qual aparece no livro *O Cinema da retomada*,² de Lúcia Nagib. O termo “retomada do cinema brasileiro”, denominação que se refere a uma intensidade maior na produção dos filmes nacionais no período pós-Collor, e que abarca os dois filmes escolhidos para essa pesquisa, *Lamarca*³ e *O que é isso companheiro?*⁴, é questionado por muitas pessoas do meio cinematográfico. Ao observar a história do cinema brasileiro, encontramos várias fases de maior produção e várias de decadência.

No livro de Lúcia Nagib mencionado acima, existem depoimentos de vários cineastas, que recordaram uma época em que a diversidade cinematográfica existia de forma intensa, nos filmes italianos, franceses e de outras nacionalidades. A produção cinematográfica no Brasil apresenta um desempenho razoável, mas o maior empecilho está na distribuição e exibição dos filmes. A maioria dos filmes listados por Lúcia Nagib, com exceção daqueles que tiveram grande projeção, como

² NAGIB, Lucia, *O cinema da retomada*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

³ *Lamarca*. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Mariza Leão e José Joffily. Intérpretes: Paulo Betti, Carla Camurati, José de Abreu, Deborah Evelin, Eliezer de Almeida, Ernani Moraes, Roberto Bomtempo. Roteiro: Alfredo Oroz e Sérgio Rezende. Baseado no livro *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda (130 min). Rio de Janeiro, 1994. Sinopse: O filme focaliza o último ano da vida de Carlos Lamarca (1971), e através de flash-backs, mostra a sua história. Trata-se de uma interpretação da história verídica da vida do personagem. O capitão Carlos Lamarca, um dos melhores atirador do exército brasileiro, rebela-se contra os militares no poder e adere a guerrilha de esquerda. Transforma-se num revolucionário, que sonhava com um país livre de injustiças, opressões e misérias.

⁴ *O que é isso companheiro?* Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luis Carlos Barreto. Intérpretes: Alan Arkin, Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Luis Fernando Guimarães, Cláudia Abreu, Néelson Dantas, Matheus Natchergaele, Maurício Gonçalves, Caio Junqueira, Selton Mello, Du Moscovis, Caroline Kava, Fernanda Montenegro, Lulu Santos, Milton Gonçalves, Othon Bastos. Roteiro: Leopoldo Serran. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira (105 min) Rio de Janeiro, 1997. Sinopse: Trata-se da história do sequestro do embaixador dos Estados Unidos Charles Elbrik ocorrido em Setembro de 1969. O sequestro é realizado por um grupo de jovens, pertencentes ao Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) que se une a outro grupo guerrilheiro Aliança Libertadora Nacional (ALN). Os guerrilheiros condicionam a soltura do embaixador, a leitura de um manifesto nos principais meios de comunicação no horário nobre e a libertação de quinze companheiros presos.

O Quatrilho, *Central do Brasil* e *Carlota Joaquina Princesa do Brasil*, não chegaram ao grande público, uma vez que além de serem raramente exibidos nas salas de cinema, também não aparecem nas locadoras.

A partir da análise de filmes podemos captar características da sociedade no momento da sua produção. Além disso, sabemos do poder dos filmes na acirrada disputa pela memória. Sendo assim, nesta tese serão discutidos os filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro?* que enfocam um mesmo tema. Ou seja, a atuação dos grupos guerrilheiros na época da Ditadura Militar e que, além disso, foram produzidos em épocas próximas: *Lamarca*, de 1994 e *O que é isso companheiro?*, de 1997. Neste sentido nos preocuparemos com dois momentos históricos: de 1969 a 1971, quando se intensificou a atuação dos grupos guerrilheiros representados nos filmes, e a década de 1990, momento em que os filmes foram realizados.

Ao trabalhar com o cinema, o historiador deve realizar uma problematização dos filmes escolhidos por ele. Assim, se faz necessário observar a trajetória dos diretores em questão, fazer a decupagem realizando uma transcrição das seqüências do filme, analisando as opções realizadas na fotografia e trilha sonora, refletindo sobre o material utilizado para o roteiro, o figurino, o posicionamento da câmera. O historiador Eduardo Victorio Morettin, no artigo *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, enfatiza o caráter polissêmico de um filme e realça a importância de uma análise interna da obra. Nesta perspectiva, optamos por seguir a metodologia sugerida por Morettin: “Refazer o caminho trilhado pela narrativa e reconhecer a área a ser percorrida a fim de compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto”.⁵

No artigo mencionado acima, o historiador faz uma crítica pertinente ao procedimento metodológico do historiador francês Marc Ferro. Este possui em relação à fotografia uma crença exacerbada no poder da imagem como expressão do real. A crítica de Eduardo Victorio Morettin tratou a questão da seguinte maneira: “o autor se preocupa com a veracidade da fonte e com a busca do documento autêntico. Idealiza o alcance de uma realidade, numa perspectiva que tem como eixo o fato histórico, reinterpretado”.⁶ Consideramos que toda fonte apresenta-se como um “discurso” sobre a realidade que deve ser questionada. Esses “discursos”

⁵ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História Questões & Debates*. Ano 20 – n. 38 – Janeiro a Junho de 2003. p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 37.

podem ser identificados e fazem parte de uma batalha ideológica existente na sociedade.

Uma força da imagem, principalmente da fotografia e dos produtos audiovisuais, constitui-se na representação do real. Sabemos que essa questão é complexa; depende de vários fatores e divide os especialistas. A produção de qualquer imagem passa por um processo de construção e seleção, que naturalmente não é neutra. A recepção depende do repertório cultural do espectador. O historiador francês Marc Ferro, no seu livro *Cinema e História*,⁷ cita uma cena do filme *A Greve*,⁸ em que há uma alegoria de um açougue. Cenas com muito sangue escorrendo chocava um espectador urbano, mas um camponês muito habituado com a prática de matar animais não causava impacto nenhum. Martine Joly, no seu livro *Introdução à análise da imagem*⁹ cita o exemplo de uma placa de trânsito acompanhada de uma seta, escrita "Paisagem de Cézanne". Como será o entendimento dessa placa para aquele que não possui noção nenhuma de quem foi Cézanne?

Se ao mesmo tempo precisamos levar em conta essas considerações, precisamos pensar em situações em que a fotografia apresenta-se como uma evidência. Roland Barthes aborda o caso das pessoas que se deixaram fotografar nas barricadas durante a Comuna de Paris e pagaram com a própria vida.¹⁰ Martine Joly enfoca uma situação trágica como a do seqüestro em que a foto do seqüestrado pode significar que ele ainda está vivo. Embora os dois autores reflitam sobre os processos de produção da fotografia, Barthes é quem mais acredita no potencial dela representar o real. Inclusive termina o seu livro abordando o potencial da fotografia, argumentando que ela pode ser louca ou sensata. Neste último caso contribuiria para a domesticação, e isso aconteceria quando ocorre uma banalização desta, prática muito comum em nossos dias.

⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁸ A direção deste filme é de Sergei Eisenstein, importante cineasta russo do início do século XX. Este dirigiu *O Encouraçado Potemkin* (1925), obra referência do "realismo soviético", em que houve a preocupação de não enaltecer nenhum indivíduo (protagonista) ou casal, como normalmente ocorre nos filmes norte-americanos, ao contrário há uma ênfase na atitude coletiva dos marinheiros revolucionários. A cena da escadaria de Odessa, com cortes muitos rápidos, teve grande impacto e constituiu-se numa inovação cinematográfica. O "realismo soviético" foi uma das tendências rebeldes à hegemonia do cinema norte-americano.

⁹ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papyrus, 1996. p. 81.

¹⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 41.

Siegfried Krakauer, que escreveu antes de Roland Barthes, também discute esse processo de domesticação da fotografia, ao focar o papel das revistas ilustradas. Ele apresenta a visão de que estas, nas mãos da sociedade dominante, constitui-se numa greve ao conhecimento: “Para o sucesso de uma tal greve se usa em primeiro lugar o arranjo pitoresco das imagens. A sua justaposição exclui sistematicamente a conexão que se oferece à consciência”.¹¹ O crítico alemão nos lembra que a exposição de um esportista por um segundo é suficiente para torná-lo célebre. Podemos fazer uma relação com a televisão atual quando, nos “reality-shows”, pessoas desconhecidas se transformam em celebridades da noite para o dia. Sobre a relação fotografia e morte, Krakauer coloca a visão de que: “A recordação da morte, que está presente em pensamento em toda imagem da memória, as fotografias gostariam de banir pela sua própria acumulação”¹² A maneira como as revistas dispõem as fotografias contribui para uma aparência de que o presente fotografado ficou eternizado, e assim há um esvaziamento destas fotografias.

Uma questão enfatizada por Martine Joly é a de que na maioria das vezes uma imagem não é apresentada pura, ou seja, somente ela. Normalmente ela vem acompanhada da linguagem verbal. Quando olhamos uma foto, logo procuramos uma legenda para nos situarmos. Como seria o cinema ou a televisão sem o som? Portanto, não podemos esquecer que, quando se fala do predomínio da imagem nos nossos dias, é bom lembrar que ela vem acompanhada de outras linguagens muito importantes. Nos filmes, as legendas possuem um papel fundamental de identificação de tempo e espaço. Podemos pensar no final do filme *Lamarca*, que termina com sua morte, acompanhada da seguinte informação: Sertão da Bahia. 17 setembro 1971.

Martine Joly considera que a imagem está longe de ser um flagelo ameaçador e contemporâneo, mesmo uma leitura ingênua e cotidiana dela mantém em nós uma memória que só exige ser um pouco reativada.¹³ Analisando mais detalhadamente essa questão da memória, podemos recorrer ao historiador Pierre Nora. No seu artigo *Entre memória e história. A problemática dos lugares*¹⁴, afirma que

¹¹ KRAKAUER Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify (no prelo).

¹² *Ibid.*, p. 17.

¹³ JOLY, Martine, op. cit., p. 135.

¹⁴ NORA, Pierre. *Entre Memória e História. A problemática dos lugares*. *Projeto História*. São Paulo: EDUC, nº 10, 1993. p. 8.

atualmente há tanto interesse na formação de arquivos, de preservação de documentos, porque não existe mais memória. O autor aborda o fim da comunidade dos camponeses e o processo de urbanização, que provocou transformações radicais na sociedade e levou a uma decadência do processo natural de preservação da memória. Dentro dessa questão das conseqüências da urbanização, podemos mencionar também a “aceleração do tempo”, ou seja, as pessoas que viviam no campo tinham a impressão do tempo passar com mais vagar, diferente da nossa sociedade urbana, onde somos solicitados e estimulados por muitas coisas.

Na ótica de Pierre Nora, a mídia contribuiu para a substituição de uma memória voltada para a herança, por uma perspectiva que chamou de película efêmera da atualidade. O historiador francês também enfoca a diferença entre memória e história. Esta última é sempre questionadora e problematizadora, apresenta sempre uma análise e discurso crítico. A memória é produzida por grupos, enquanto a história se pretende universal.

A memória é sempre seletiva. É impossível tentar guardar tudo, como algumas empresas pretendem. Os profissionais da área arquivística recomendam uma associação entre preservação e destruição programada. Além dessa questão é pertinente colocar que muitas vezes certos grupos desejam ocultar ou não gostam de lembrar determinados eventos. Assim, os historiadores franceses já reconheceram o colaboracionismo com o Nazismo na Segunda Guerra Mundial, mas a população francesa possui uma recusa, um pudor de se lembrar dessa questão. Podemos dizer que o historiador Daniel Aarão Reis Filho¹⁵, ao analisar o período da ditadura militar no Brasil, enfoca uma questão parecida, o desejo de esquecer certas colaborações ao regime militar num momento em que a democracia passou a ser valorizada. Ou seja, políticos, empresários, intelectuais, sindicalistas, que no período ditatorial apoiaram o governo, não gostam de ficar lembrando desse apoio, uma vez que atualmente é a democracia a forma de governo que predomina como a ideal.

Os historiadores há certo tempo vêm ampliando seu leque de fontes. Nesta ampliação temos a utilização da imagem, sejam as fixas como a fotografia, pinturas rupestres, quadros, sejam as em movimento, como o cinema ou a televisão. O historiador Peter Burke, no artigo *História como memória social*, faz uma relação dos meios de comunicação que contribuem na transmissão da memória. Nesta

¹⁵ REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e Ficções: o Seqüestro da História*. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

perspectiva apresenta sua visão de forma clara: “imagens, sejam pictóricas ou fotográficas, paradas ou em movimento. As imagens ajudam na retenção e transmissão de memórias”.¹⁶ A historiadora Maria Antonieta Martinez Antonacci, em *Do Cinema Mudo ao Falado: Cenas da República de Weimar*¹⁷ demonstrou como alguns filmes do cinema expressionista alemão permitiram novas dimensões de entendimento da República de Weimar.

Assim, podemos perceber, embora não tenha repassado os trabalhos historiográficos já realizados, que utilizam a imagem como fonte histórica, o interesse dos historiadores por esse tipo de linguagem. Numa pesquisa rápida, por exemplo, no periódico ArtCultura (UFU) os vários artigos ali publicados sinalizam evidências claras dessa opção.

Michael Pollak, no seu artigo *Memória, Esquecimento, Silêncio*, aborda como a memória se alimenta do material fornecido pela história e como a constante reinterpretação do passado ocorre em função de uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos produzidos.¹⁸ Pollak analisa os esforços realizados por partidos, sindicatos e grupos nacionais, como os franceses, na constituição da memória. Há momentos em que certos grupos necessitam redirecionar suas posturas em função de novos fatos que ocorrem, ou documentações que surgem como, por exemplo, no período em que houve o desmantelamento da ex-União Soviética. Além dos discursos produzidos há materiais como elementos de enquadramento, como monumentos (as pirâmides ou as catedrais medievais), museus, bibliotecas. Dentro dessa linha de raciocínio, Michael Pollak aponta o cinema como importante meio de divulgação da memória. Vejamos como ele trabalhou essa questão, ao constatar que as pessoas que estavam na França no dia D (06/07,1944) não se lembram especificamente deste dia, mas sim dos rancos dos aviões, explosões, gritos de terror, choros das crianças, cheiros do enxofre:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o

¹⁶ BURKE, Peter. História como memória social. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 20.

¹⁷ ANTONACCI, Maria Antonieta Martinez. *Do Cinema Mudo ao Falado: Cenas da República de Weimar*. *História*, São Paulo, v. 10, p. 41-70, 1991.

¹⁸ POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 10.

melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. Basta pensar no impacto do filme *Holocausto*, que apesar de todas as suas fraquezas, permitiu captar a atenção e as emoções, suscitar questões e assim forçar uma melhor compreensão desse acontecimento trágico em programas de ensino e pesquisa e, indiretamente na memória coletiva. A obra monumental de Lanzmann, *Shoah*, sob todos os aspectos fora de comparação com o filme de grande público *Holocausto*, quer impedir o esquecimento pelo testemunho do insustentável.¹⁹

Esse potencial enfatizado do cinema, ou seja, seu poder de emocionar as pessoas, ou seu caráter lúdico, possui bastante relação com a utilização do cinema nas escolas como estratégia pedagógica. Quando professores exibem certos filmes, em parte esquecidos pelo grande público, que se preocupam com eles somente no momento do lançamento, eles estão interferindo na disputa pela memória. Na parte final desse texto de Pollak, podemos perceber uma diferenciação entre o cinema produzido para o grande público (*Holocausto*), e outro produzido de forma a não se preocupar com a utilização de clichês e sem um sentido comercial direto, como é o caso do filme *Shoah* (1985), do diretor Claude Lanzmann. Esse último possui duração de 566 minutos (mais de nove horas) e a estratégia principal utilizada pelo diretor foi de levar os sobreviventes da guerra aos locais onde ocorreram as tragédias e “incitar” as recordações deste.

O cineasta Silvio Tendler, no seu documentário *Memória e história em utopia e barbárie*, colheu depoimento de ex-guerrilheiros, intelectuais, artistas, abordando os anos 60. O ex-guerrilheiro Apolônio de Carvalho²⁰ colocou a seguinte questão: “Nós não temos uma memória das esquerdas, que ela merece”. Além disso “considera que a utopia é a verdade que hoje não está clara, não está perfeita, mas que ficará amanhã”. Na fala de Susan Sontag,²¹ esta aborda uma questão que

¹⁹ Ibid, p. 11.

²⁰ Neste documentário de Silvio Tendler, temos a seguinte descrição: “Apolônio de Carvalho síntese de um guerrilheiro da utopia. Combateu em 1935 e foi preso. Ao sair da prisão embarcou para a Espanha para lutar contra as forças fascistas. Quando saiu para a França ficou preso num campo de concentração, de onde evadiu-se para combater a favor da resistência pela liberação francesa. Recebeu a mais alta condecoração de guerra. Voltou ao Brasil e foi dirigente do Partido Comunista, de onde saiu para fundar o PCBR. Com armas na mão combateu a ditadura brasileira. Exemplo de utopia e luta.”

²¹ Susan Sontag (16/01/33 – 28/12/04). Intelectual de prestígio, crítica de arte e ativista estado-unidense. Graduou-se em Harvard e destacou-se por sua defesa dos direitos humanos. Publicou vários livros, entre eles, *A Vontade radical*, *Assim vivemos agora*, *Contra a Interpretação* e *Na*

possui muita relação com essa pesquisa, ao tecer as seguintes considerações: “É interessante como nós tendemos agora mais e mais a lembrar de imagens ao invés de estórias, narrativas e palavras. Nossa memória está sendo transformada pela presença exagerada de imagens”. Susan Sontag demonstra o poder da imagem, ao focar a cobertura da Guerra do Vietnam, pela televisão norte-americana:

Não é a primeira guerra filmada, mas é a primeira guerra com cobertura da televisão, e os militares americanos não entenderam o poder dessas imagens. Os jornalistas, os fotojornalistas se posicionaram de forma vigorosamente contrária à guerra. Eles pegaram essas imagens e as mostraram e isso teve um forte impacto sobre a opinião pública. Os militares aprenderam algumas lições importantes. Quando a Grã-Bretanha invadiu as Malvinas, Margaret Thatcher, a primeira ministra Thatcher não permitiu nenhum fotojornalista.²²

No trabalho de análise dos filmes utilizamos as reflexões contidas no livro *Ensaio sobre análise fílmica* de Francis Vanoye e Anne Golilt-lété.²³ Nele encontramos importantes questões sobre linguagem cinematográfica, bem como as principais vertentes da história do cinema. Definição de planos (plano geral, primeiro plano, plano de conjunto, plano-seqüência) e características da linguagem clássica de cinema, como a busca de uma homogeneidade e coerência narrativa, são apresentados pelos autores com propriedade. Também são objetos de estudo o uso de metáforas, análise do cenário, a progressão dramática: “de acordo com as regras de alternância entre tempos fortes e tempos fracos e as da progressão contínua da tensão até o desenlace, passando pelo clímax”.²⁴

Durante a análise nos preocupamos em verificar o posicionamento da câmera. A composição de um filme realiza-se com a somatória de vários planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. Conforme o enquadramento da câmera, costuma ser dividido em vários tipos: plano geral, quando a cena enfoca os atores, objetos ou cenários a

América, pelo qual recebeu em 2000 um dos mais importantes prêmios do seu país, o National Book Award. Num artigo do jornal The New York Times, em 2004, Sontag afirmou que “a história recordará a Guerra do Iraque pelas fotografias e vídeos das torturas cometidas pelos soldados americanos na prisão de Abu Ghraid”.

²² *Memória e história em utopia e barbárie*. Silvio Tendler. Brasil, 2005.

²³ VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

uma grande distância; plano médio ou conjunto, usado principalmente para interiores, com uma dimensão espacial menor do que a do plano geral, por exemplo, um diálogo em uma sala com alguns personagens; plano americano, quando o ator é mostrado do joelho para cima; primeiro plano, a câmera apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela; primeiríssimo plano ou close-up, quando uma parte do corpo ou do objeto é mostrado a distância curtíssima.²⁵ Na análise selecionamos imagens dos dois filmes para verificar em detalhe as questões debatidas.

Outro procedimento aqui utilizado é o de analisar a trajetória dos diretores em questão. O diretor carioca Sérgio Rezende conheceu sua mulher, Mariza Leão, no meio cinematográfico. Ele considera que formam uma dupla complementar na produção dos filmes. Mariza se preocupa com a questão dos custos e do mercado, e Sérgio Rezende com o filme.²⁶ Observando a sua longa filmografia, percebemos uma predileção por temas históricos e políticos: *O homem da capa preta* (1986), *Lamarca* (1994), *Guerra de Canudos* (1997), *Mauá, o imperador e o rei* (1999), *Zuzu Angel* (2006). No depoimento dado a Lúcia Nagib, Sérgio Rezende argumenta que é um equívoco chamar de “adaptação literária” os filmes históricos e afirmou: “Não se pode adaptar nada. Num cinema de ficção tudo é inventado, você tem fatos, mas os fatos não viram cenas”.²⁷ Obviamente concordamos com Sérgio Rezende quando afirma que tudo é inventado, mas se chamamos de “adaptação literária” ou de outro nome o que os cineastas fazem com os livros referenciais, isso não é o mais importante. Contudo, considerar que os fatos não viram cenas pode tornar-se contraditório, uma vez que passagens do filme *Lamarca*, como a do assassinato do guarda feito por Lamarca, ele dando treinamento antiguerilha a bancários, ou a do assassinato do tenente Alberto Mendes Júnior, foram encenadas. Naturalmente as cenas podem ser realizadas de diversas maneiras, mas no momento da produção do filme, o diretor acaba optando por um tipo de encenação.

No livro *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão*, Siegfried Kracauer afirma que os filmes refletem características de uma nação, e o autor coloca a seguinte questão: “Que temores e esperanças varreram a Alemanha

²⁵ Essas definições tiveram como base: NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2004, XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

²⁶ NAGIB, op. cit., p. 380.

²⁷ Ibid., p. 381.

imediatamente após a Primeira Guerra Mundial?”²⁸ (momento em que ele está pesquisando os filmes). O que nos leva a perguntar que temores e esperanças passaram pela cabeça de Sérgio Rezende e de todos os envolvidos na produção do filme, já que não podemos esquecer o caráter estritamente coletivo da obra cinematográfica? No depoimento de Sérgio Rezende ele coloca o desejo de combater o predomínio do neoliberalismo, hegemônico nos anos noventa. Ele fez questão de falar sobre Lamarca, porque entendeu que este contrariava tudo o que estava em evidência naquele período.

Ao abordar a questão da produção de filmes históricos, Sérgio Rezende mencionou filmes como *O Encouraçado Potemkim* e *O Nascimento de uma Nação*.²⁹ Em relação ao gênero de “filme histórico” considerou: “O cinema trabalha com aquilo que ficou no inconsciente coletivo das pessoas, um personagem é a representação de um inconsciente coletivo”.³⁰ No livro *Memória e Sociedade*, Ecléa Bosi faz uma profunda análise sobre a questão da memória, ao abordar o ponto de vista de Bérgrson e de Halbwachs, quando esse último enfatiza o fato da produção da memória ser sempre coletiva. Normalmente ela relaciona-se com grupos familiares, profissionais, políticos, religiosos. Ecléa Bosi deixa claro que as pessoas, ao tentar lembrar e comentar com outros, um vai confirmando ou acrescentando algo e assim a memória de um determinado grupo vai se constituindo.³¹ Dessa maneira, no momento da produção do filme, a figura de Lamarca estava no inconsciente coletivo de pessoas mais politizadas e de esquerda e a sua realização visava atingir um grupo maior.

Bruno Barreto (diretor de *O que é isso companheiro?*), assim como Sérgio Rezende, possui uma longa trajetória na história do cinema brasileiro. Bruno Barreto começou muito jovem e em família. O seu pai, Luis Carlos Barreto, teve expressiva atuação na produção dos filmes do Cinema Novo e depois continuou a sua carreira

²⁸ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988. p. 20.

²⁹ Filme de 1915, com direção do cineasta norte-americano David Wark Griffith. Este criou as bases do cinema Hollywoodiano, como o flashback e montagem paralela. O filme *O Nascimento de uma Nação*, enfocou a Guerra da Secessão, possuía um ponto vista sulista e instigou a Ku Klux Klan. O papel dos negros era realizado por atores brancos “pintados de negros”. Griffitt fazia um filme por semana e no início do cinema, os filmes eram muito curtos. Assim quando este fez um filme de uma hora, havia um receio da empresa cinematográfica, argumentando que o público não agüentaria um filme com esta duração.

³⁰ NAGIB, op. cit. p. 381.

³¹ BOSI, Ecléa, *Memória e Sociedade*. Lembranças de Velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 54.

como produtor de muitos filmes. Bruno iniciou sua carreira com o filme *Tati, a garota* (1973). A FDE (Fundação para o Desenvolvimento da Educação), no início dos anos 90, produziu uma série de encartes sobre filmes brasileiros e distribuiu um acervo de filmes para as escolas públicas do estado de São Paulo. No encarte sobre o filme *Tati, a Garota* existe um texto de Ricardo Picchiarini (graduado em cinema pela USP, roteirista e diretor de fotografia), onde há a colocação de que apesar do berço de ouro, Bruno Barreto não conseguiu a aprovação do seu pai para a realização do filme, pois o considerava muito jovem (tinha dezessete anos).³² Entretanto, conseguiu recursos com a avó e apoio posterior da produtora L. C. Barreto e da Embrafilme. Na avaliação de Ricardo Picchiarini, realmente Bruno ainda era muito inexperiente para a produção de um longa, e não conseguiu se relacionar de forma produtiva com a protagonista, uma criança, que necessitava de um cuidado especial. Além desta questão, o filme foi inteiramente dublado, e a atriz Dina Sfat, pouco acostumada ao processo, acabou apresentando um resultado mecânico e exaustivo.

Em 1976, Bruno Barreto dirigiu o filme de maior bilheteria do cinema nacional, *Dona Flor e seus dois maridos*.³³ Em seu depoimento que está no livro *O cinema da retomada*, ele aponta uma característica dos filmes da retomada, ou seja, a narratividade. Há a visão de que o cinema brasileiro desprezou a função narrativa e, quando se preocupou com essa, obteve sucesso. Ao analisar os filmes da retomada, Bruno Barreto ponderou: “por isso a resistência do público brasileiro aos filmes brasileiros diminuiu consideravelmente”.³⁴ No entanto, essa visão está esquecendo, por exemplo, as grandes bilheterias que o cinema nacional obteve nos anos 70. Podemos começar inclusive com o filme do próprio Bruno Barreto, *Dona Flor e seus dois maridos*, que obteve mais de doze milhões de espectadores, mas podemos mencionar: *A dama da lotação* (1978), de Neville D’Almeida, com 7,5 milhões; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, com cinco milhões; *Xica*

³² FDE. Apontamentos 323. *Tati, a Garota*. P. 10.

³³ Este aborda uma história que se passa na Bahia, onde a personagem Flor (Sônia Braga) possui um marido totalmente boêmio e mulherengo (José Wilker). Depois da morte deste, Flor se casa com um marido com características opostas, sério, trabalhador e ouvinte de música clássica (Mauro Mendonça). Os cenários guardam relação com o nacional-popular onde vemos muitos lugares miseráveis. A religiosidade baiana também possui destaque e há uma contraposição com valores científicos.

³⁴ NAGIB, op. cit., p. 92.

da Silva (1976), de Cacá Diegues, com dois milhões e quatrocentos mil.³⁵ Portanto, devemos ao menos relativizar essa afirmação de resistência ao cinema brasileiro.

No depoimento de Bruno Barreto percebemos que este teve um posicionamento privatizante em relação ao cinema, mas depois mudou de visão, argumentando que, com exceção dos Estados Unidos, país em que Bruno morou por muitos anos, o cinema constitui-se em uma atividade subsidiada. O posicionamento político de Bruno Barreto, que logicamente acabou repercutindo no filme *O que é isso companheiro?*, considera o engajamento partidário ou ideológico um estorvo para a atividade criativa. Isso fica claro, na seguinte frase: “Não tenho muito respeito por artistas politicamente engajados, que têm um discurso ideológico, acho isso extremamente pobre e limitador”.³⁶

Este posicionamento de Bruno Barreto contraria os pressupostos básicos de uma importante tendência cinematográfica brasileira, a do Cinema Novo.³⁷ Como esta tendência teve grande repercussão, é muito comum a comparação com os filmes da retomada. No início dos anos sessenta, muitos cineastas colocavam-se como vanguarda, como direcionadores de uma utopia, que traria melhores condições de vida para os desfavorecidos. A carga de utopia presente nos dias de hoje é muito inferior. Uma característica do cinema brasileiro atual é a diversidade, configurando-se uma situação em que não podemos falar numa certa linha ou tendência. Na ótica de Jean-Claude Bernardet, não podemos pensar em resquícios do Cinema Novo nos nossos dias: “Havia no cinema dos anos 60 uma ligação e uma preocupação com uma proposta política que era fundamental para a sobrevivência

³⁵ Esses números de bilheteria foram retirados do *Dicionário de Filmes Brasileiros* de Antônio Leão da Silva Neto. Exceção do filme *A Dama da Lotação*, onde o número de espectadores é retirado do depoimento de Neville D’Almeida contido no livro *O cinema da retomada*.

³⁶ NAGIB, op. cit., p. 93.

³⁷ Um dos marcos do Cinema Novo, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, apresentou temas essenciais desta vertente: fome, opressão, Nordeste, subdesenvolvimento, ignorância e linguagem cinematográfica com planos longos e “luz branca”. Outro filme importante dentro desse contexto, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, enfoca um grupo de soldados que são contratados para ir a um lugarejo, com o objetivo de proteger um armazém do enorme contingente de famintos. Além desses diretores, temos Glauber Rocha, que dentro de uma longa filmografia, produziu *Terra em Transe* (1967). Este filme realizado sobre grande impacto do golpe militar de 1964, enfoca a questão do populismo através de políticos que se aliam ao povo para depois no poder ignorá-lo completamente. Através da crise do personagem Paulo Martins, tem as angústias vividas pelos intelectuais, que vivem uma ambigüidade: ao mesmo tempo em que se preocupavam com a população carente, também a desprezavam considerando-a passiva demais. O filme termina com Paulo Martins acenando para a atitude desesperada da luta armada. Os filmes do Cinema Novo buscavam uma conscientização e transformação revolucionária.

ideológica do movimento; esta proposta está absolutamente ausente nos cinemas de hoje”.³⁸

Ismail Xavier considera que o cinema brasileiro, apesar de não conseguir realizar uma síntese elaborada ou uma grande obra como a de Glauber Rocha, está mais leve e aliviado, “caminha menos culpado, sem carregar o peso das grandes decisões nacionais, sem aquele sentimento de urgência em que cada filme mostrava atrás da câmera um intelectual a diagnosticar o país no seu conjunto e a pensar por todos nós”.³⁹

As discussões apresentadas ao longo dessa tese materializam resumidamente nos capítulos que se seguem. No primeiro capítulo realizamos uma análise do filme *Lamarca*. Ao fazer uma problematização, pesquisamos a respeito de linguagem cinematográfica, além de refletir sobre questões levantadas por historiadores a respeito do período focado no filme. Quando se tornou necessário, buscamos informações recentes na imprensa. Esse foi o caso da ex-guerrilheira Lara Lavelberg; através de informações veiculadas nos jornais, podemos constatar todo o esforço da família para chegar à comprovação que sua morte não se tratou de um suicídio. Em alguns momentos utilizamos como fonte documentários produzidos pela TV Cultura (São Paulo) e pela TVE Brasil (Rio de Janeiro). No documentário *Mariguella Retrato Falado do Guerrilheiro*, por exemplo, temos o depoimento da viúva de Carlos Mariguella, Clara Charf, abordando a perplexidade dele ao saber das atrocidades de Josef Stalin.

Dentro dessa perspectiva, no segundo capítulo realizamos a análise do filme *O que é isso companheiro?* Utilizamos a mesma metodologia realizada com o filme *Lamarca*. Na pesquisa com os dois filmes, selecionamos imagens que julgamos importantes para a nossa análise. Assim, por exemplo, em relação ao filme *O que é isso companheiro?*, selecionamos a imagem da personagem Renné lendo a revista ilustrada Woodstock, porque consideramos que esta personagem, ao realizar um sorriso malicioso, possui relação com a linguagem televisiva, e uma estratégia de atrair o público jovem. Também selecionamos imagens da personagem Maria no final do filme, chegando com cadeira de rodas, já que é uma imagem que apresenta um grande impacto e vários intelectuais e jornalistas mencionaram sua importância.

³⁸ NAGIB, op. cit. p. 112.

³⁹ XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 54.

Além da análise fílmica, abordamos a repercussão dos filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro?* na imprensa. Utilizamos três grandes jornais, a *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*. Dessa maneira, no terceiro capítulo realizamos um levantamento, seguido de análise, das matérias sobre a repercussão dos filmes nos três jornais mencionados. Ao trabalhar o jornal como fonte histórica é importante mencionar uma qualidade deste material, seu caráter informativo. Na pesquisa realizada nos deparamos com as seguintes informações: 1) A Polícia Militar de São Paulo produziu um filme para contrapor-se à visão do filme *Lamarca*; 2) O general Nilton Cerqueira tentou uma medida na justiça para impedir a difusão de *Lamarca*; 3) a bilheteria de *Lamarca* em 1994, o filme brasileiro de maior sucesso naquele ano, alcançou 200 mil pessoas.

Os jornais, principalmente da grande imprensa, como os aqui analisados, possuem um grande poder de persuasão. Como se trata de jornais de tradição, eles possuem credibilidade. O historiador francês Pierre Nora, no artigo *O Retorno do Fato*, analisa o impacto da produção do acontecimento, realizado pelos meios de comunicação, no trabalho do historiador. Dentro da sua argumentação, ele estabeleceu a seguinte questão: “Era o historiador quem selecionava o acontecimento. De agora em diante, o acontecimento oferece-se a ele do exterior, com toda a força de um dado, antes da sua elaboração, antes do trabalho do tempo”.⁴⁰ Embora Pierre Nora reconheça que a imprensa “não inventa o acontecimento”, ele reflete sobre a transformação deste em espetáculo e menciona o exemplo da chegada do homem à lua, argumentando como este acontecimento está ligado à imagem exibida pela televisão. Ainda explorando este artigo de Pierre Nora, podemos constatar a importância da imprensa para esta pesquisa, refletindo sobre a seguinte consideração: “Pois do jornal local ao diário nacional, somente a imprensa dispõe de uma gama de virtualidades sem rival, um leque excepcionalmente rico de manipulação da realidade”.⁴¹ Pensando neste poder de manipulação da imprensa na sociedade contemporânea, justificamos a opção de trabalhar com a repercussão dos filmes nos jornais. A discussão da temática, portanto, está ordenada de forma que seja possível perceber as opções dos

⁴⁰ NORA, Pierre. O Retorno do fato. Le Goff, Jacques & Nora, Pierre. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

⁴¹ *Ibid.*, p. 182.

cinastas e a trajetória do debate de cada filme, tanto na imprensa como por aqueles que estiveram envolvidos nos acontecimentos daquela conjuntura.

CAPÍTULO 1

LAMARCA. A DISPUTA PELA MEMÓRIA

Neste capítulo discutirei o filme *Lamarca* produzido na década de noventa do século passado, período da chamada “retomada” do cinema brasileiro. O termo “retomada” possui relação com o fim da Embrafilme, uma vez que na realização do rateio da empresa, criou-se o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Assim entre 1993 e 1994 foram selecionados noventa projetos. De acordo com o historiador Sidney Ferreira Leite “isso gerou o acúmulo de filmes que foram produzidos nos anos seguintes, gerando um aparente boom”.⁴²

Além dessa informação, Leite apresenta uma questão relacionada com a estética dos filmes da retomada: “abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística”.⁴³ Essa consideração possui relação com os filmes escolhidos para essa pesquisa. Em *Lamarca*, durante a viagem do protagonista para o sertão nordestino, os trabalhadores rurais em cima de um caminhão, exibem problemas sociais. Em *O que é isso companheiro?* há cenários enfocando a periferia das grandes cidades. Além disso, os dois filmes possuem uma temática que apresenta a “chancela intelectual mencionada”, uma vez que aborda um assunto relacionado com a política, com os conceitos de democracia, ditadura e socialismo.

Na tese de doutorado, de Eduardo Víctorio Morettin⁴⁴ existem reflexões pertinentes sobre a relação entre cinema e a produção da memória. Sobre essa questão o autor teceu as seguintes considerações: “o cinema ficcional incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação da memória, cristalizado nos museus e monumentos destinados a visitaçãõ pública”. Além dessa questão o autor nos alerta para a questão que todas as memórias modificam, ampliam, apagam. Neste sentido a análise dos filmes aqui realizada, levará em conta estas questões. Eduardo Morettin enfatiza que ao fazer uma análise fílmica, necessitamos de: “separar aquilo que corresponde às leituras feitas da obra, como expressa nas críticas de época e das falas do diretor, do sentido que emerge de sua estrutura”.⁴⁵ Dessa maneira nos esforçamos em mostrar um sentido intrínseco da obra, independentemente das leituras realizadas sobre esta.

⁴² LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. p. 128.

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁴ MORETTIN, Eduardo Víctorio. *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimiento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. São Paulo, 2001. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

1. 1 Transformações históricas dos anos 90.

Os dois filmes analisados nesta tese pertencem à década de 90 do século passado, estão inseridos em questões e dilemas desse período. Assim, realizamos uma breve contextualização para pensarmos esses filmes como produtos de uma época. Como a década de noventa está intimamente ligada a acontecimentos da década anterior, incluímos este período. Utilizamos algumas obras que podem contribuir neste sentido, como a de Ana Cristina Teodoro da Silva que, na sua tese de doutorado *O Tempo e as imagens de mídia capas de revistas como signos de um olhar contemporâneo*, realizou um estudo analisando capas das revistas Manchete, Veja e Isto é Senhor em dois períodos, final dos anos 60 e final dos anos 80. Uma capa selecionada pela autora, da revista Isto é Senhor, de dezessete de maio de 1989, apresenta um piso de um banheiro, com “uma gota na forma do mapa do Brasil”, escorrendo para o ralo.⁴⁶ A composição verbal da capa apresenta a seguinte frase: Ninguém Segura este país. A historiadora Ana Cristina Teodoro da Silva nos mostra, através desta capa e de sua interpretação, como na década de 80 prevalecia uma falta de perspectiva para o nosso país. O enorme crescimento da inflação, a frustração com o resultado da campanha das diretas-já em 1984, a morte do presidente Tancredo Neves no ano seguinte e a posse de José Sarney, um presidente que apresentava um perfil discreto e com uma certa demonstração de que “assumia a presidência assustado devido à morte do titular”, configuraram uma situação desoladora. Desta maneira, a capa de *Isto é Senhor* usou em sentido irônico a frase da ditadura militar, que apresentava um otimismo exagerado, assim como toda a propaganda política do período, a qual propugnava um enorme desenvolvimento do país, através das grandes obras. A capa, realizada vinte anos depois, possui o efeito de mostrar como todo esse discurso produzido pelos militares caiu no vazio.

⁴⁶ SILVA, Ana Cristina Teodoro da. *O Tempo e as imagens de mídia capas de revistas como signos de um olhar contemporâneo*. Assis, 2003. 239 p. Tese (doutorado em História e Sociedade). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP), p. 32.

A clássica divisão do século XX, realizada pelo historiador inglês Eric Hobsbawm ⁴⁷, apresenta três períodos: de 1914 a 1945, chamado de Era da Catástrofe, devido a duas grandes guerras mundiais; 1945 a 1973, denominado era de ouro do sistema capitalista; e de 1973 a 1989, um período onde houve um predomínio da recessão e da estagnação na economia mundial. Claramente essa divisão de Hobsbawm traduz o percalço da década de 80, que posteriormente foi chamada pelos economistas como a “década perdida”, devido ao péssimo crescimento da economia brasileira e aos altos índices inflacionários. No começo da década, vivíamos a chamada abertura política, iniciada pelo presidente Ernesto Geisel (1974 a 1979) e continuada pelo seu sucessor João Batista Figueiredo (1979 a 1985). Os militares argumentavam que essa abertura deveria ser “lenta, gradual e segura”, para ocorrer com certa serenidade.

Francisco Carlos Teixeira da Silva ⁴⁸, no seu artigo *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*, traça um panorama da abertura brasileira. Inicia apontando três elementos importantes desse processo: 1) O ator externo, ou seja, a mudança da política norte-americana, ocorrida com a posse do presidente Jimmy Carter em 1976. Neste momento houve um esgotamento da estratégia dos americanos, de apoiar regimes ditatoriais, como ocorreu em 1964 no momento do golpe militar que depôs João Goulart. Devido à derrota no Vietnã e ao escândalo Watergate, surge a percepção, com a derrota dos republicanos e ascensão dos democratas, de que os Estados Unidos deveria mudar de estratégia e iniciar um discurso favorável aos direitos humanos e contrário ao autoritarismo. 2) Militares castelistas, interessados na reconstitucionalização. Homens, como Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva, Orlando Geisel e João Batista Figueiredo, trabalharam para obter a abertura. Francisco Carlos Teixeira da Silva estabelece a seguinte denominação *Projeto Geisel/Golbery*, que defendia uma transição lenta, gradual e segura, para conter os militares da chamada “linha dura” e ao mesmo tempo estabelecer uma ligação política com os setores moderados da oposição, para obter uma transição pacífica. 3) oposição organizada em torno do MDB, tendo à frente Tancredo Neves, Ulysses Guimarães, José Richa, Fernando Henrique Cardoso, Franco Montoro. Além desses podemos mencionar Marco Maciel e a

⁴⁷ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15.

⁴⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. p. 243-282. *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIESP, um segmento interno do PDS, e instituições como sindicatos, igreja, imprensa, universidade e artistas. Nesse bloco oposicionista podemos destacar a luta pela anistia (1978/79) e a campanha Diretas já! (1983/84). No momento desta última já havia ocorrido a volta do pluripartidarismo e o PT se configurava como um partido de oposição que “não aceitava concessões e alianças”. Neste contexto o partido não apoiou a candidatura Tancredo Neves e José Sarney na denominada *Aliança Democrática*.

Dentro dessa divisão realizada por Francisco Carlos Teixeira da Silva, o autor enfatiza a importância de mostrar que a transição para a democracia foi uma conquista de todos os atores mencionados. Essa perspectiva contraria a visão de militares, como Ernesto Geisel e do ex-ministro Delfim Neto, que atribuem a abertura à iniciativa e promoção dos militares, como se o “povo ou a oposição” não tivesse condições e poder de realizar tal empreendimento político. Concordamos com o historiador carioca, ao afirmar que essa mentalidade possui um viés conservador e retrógrado, no sentido de considerar que as importantes mudanças históricas ocorrem de “cima para baixo”. A participação popular no processo de abertura, como no caso da campanha das Diretas já, nos remete à luta contra a ditadura desde o seu início e na fase mais repressora, em que a tortura, o exílio e os assassinatos tornaram-se comuns. Todas as formas de resistência devem ser consideradas, inclusive daqueles que pegaram em armas e partiram para a guerrilha.

Em relação ao processo de abertura, não podemos esquecer a perda de apoio que os militares sofreram devido à crise econômica que foi se consolidando a partir da segunda metade da década de setenta. Quando a economia estava bem, o crescimento da economia chegando aos 11 % ao ano, isto significava ganhos substanciais para a classe média e empresarial, portanto havia um “namoro entre esses segmentos e os militares”. Entretanto essa harmonia começou a se desmanchar a partir do momento em que a inflação começou a se elevar a níveis insuportáveis e os ganhos tornaram-se cada vez menores. Nessa perspectiva há um depoimento do historiador Jaime Pinsky, apresentado em um documentário da TV Cultura, intitulado *Histórias do Poder*. No quinto programa dessa série (economia e política), Jaime Pinky afirma que nenhum governo fracassa quando a economia prospera, e assim teceu as seguintes considerações:

No período ditatorial via-se isso. A classe média não enxergava freqüentemente as mazelas da ditadura, não percebia os porões da ditadura, não ouvia os ais dos torturados quando a economia ia bem e o chamado milagre brasileiro existia. Quando o milagre brasileiro começou a deixar de existir, os ouvidos se tornaram mais sensíveis e os gemidos dos porões da ditadura chegaram à classe média.⁴⁹

No mesmo documentário mencionado acima, há uma avaliação de Ronaldo Costa Couto em relação ao período em que os militares estiveram no poder. Ele considera inegável o crescimento da economia e a conseqüente melhoria na infraestrutura do país, com a construção de portos, aeroportos, energia, telecomunicação, contudo considera: “tudo isso é inegável, agora realmente a vocação brasileira, a alma brasileira é incompatível com a ditadura. O mal maior do regime militar foi exatamente andar de costas para a democracia”.⁵⁰

Muniz Sodré e Raquel Paiva, no livro *O Império do Grotesco*, ao focar a história da televisão brasileira, apresentam uma questão relacionada à expansão deste veículo: “a repressão à liberdade de expressão, tanto nos espaços públicos e nas universidades quanto na imprensa, abriu espaço para o entretenimento vinculado ao mercado de consumo e à tevê”.⁵¹ Dessa maneira, a Rede Globo tornou-se “monopolista”, em 1982 ocupava a posição de quarta maior rede de televisão do mundo. Entretanto, terminado o período autoritário, podemos constatar que há uma preocupação, por parte da Rede Globo, de ocultar essa aliança do passado, ou seja, no contexto da Nova República, a emissora se esforça em apagar essa ligação.

Durante a fase de abertura política, não podemos deixar de mencionar alguns dos atos terroristas levados a cabo por setores militares empenhados em permanecer no poder. Em 1976, uma bomba explodiu na ABI (Associação Brasileira de Imprensa) e uma outra foi encontrada na OAB (Ordem dos Advogados do Brasil). Em 1978, uma bomba é colocada no altar de uma igreja de Nova Iguaçu (RJ), onde atuava dom Adriano Hipólito, um notável defensor dos direitos humanos. Em 1980, nova bomba colocada na ABI, matando a funcionária Lyda Monteiro. No Rio de Janeiro, várias bancas de jornal sofrem atentados, para forçá-las a não vender jornais de oposição. Em 1981, ocorre o planejamento de um atentado de enorme

⁴⁹ Histórias do Poder . 5º episódio: economia e política. Documentário tv Câmara. 2006.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 113.

proporção, que felizmente acabou não se concretizando, uma vez que a bomba explodiu no colo do sargento Guilherme Pereira do Rosário. Este morreu e seu companheiro, o capitão Wilson Machado sobreviveu.⁵² Estes atentados da extrema direita visavam desestabilizar o governo e encontrar uma justificativa para a manutenção dos militares no poder.

Nesse sentido, o governo do último general, João Batista Figueiredo, apresentou-se de forma bastante conturbada. Com a derrota da campanha Diretas-já, a via do colégio eleitoral, com uma eleição indireta, acabou prevalecendo. Tancredo Neves, político de grande trajetória na política brasileira e com um perfil moderado e conciliador, lançou sua candidatura à presidência, tendo como vice José Sarney. No campo oposto estava Paulo Maluf, político que além de estar marcado por casos de corrupção, possuía uma ligação com os setores militares mais autoritários. Em janeiro de 1985, Tancredo Neves é eleito, mas ocorre algo totalmente inesperado, sua doença e morte antes da posse. Assim, “os militares saem de cena”, um presidente civil assume, mas eleito de forma indireta.

Ao analisar a década de oitenta do século passado, Ana Cristina Teodoro da Silva teceu as seguintes considerações em relação ao governo de José Sarney: “Ao final do mandato, sua imagem é de presidente fraco, impotente diante dos eternos três dígitos nos índices anuais de inflação”.⁵³ Esse era o clima para as eleições de 1989, momento em que, depois de quase trinta anos, teríamos uma eleição direta para presidente (a anterior a essa foi em 1960, quando Jânio Quadros se elegeu). Houve uma polarização entre dois candidatos bastante distintos. De um lado, Fernando Collor de Melo, que no começo das eleições ainda não possuía uma projeção nacional, era conhecido apenas no Nordeste, além de pertencer a um partido sem expressão, o PRN (Partido da Reconstrução Nacional). Do outro lado, Luís Inácio Lula da Silva (Partido dos Trabalhadores), candidato de esquerda e com expressão política devido a sua liderança sindical no final da década de 70 e início dos anos 80. Nesse período Lula chegou a ser preso devido a sua atuação nas greves ocorridas no ABC paulista.

Fernando Collor de Melo possuía um perfil atlético e jovem, apresentando-se como “caçador de marajás”. De acordo com depoimento de Fernando Collor, essa expressão ele obteve do povo quando, num comício, alguém teria dito: “Collor, é

⁵² SILVA, op. cit. P. 271.

⁵³ SILVA, op. cit., p. 31.

preciso acabar com os marajás”.⁵⁴ O candidato alagoano se colocou na posição de “salvador da pátria”, argumentando que traria modernidade para o país. No início da campanha Lula estava à frente nas pesquisas e, apesar da derrota, obteve uma alta porcentagem dos votos no segundo turno (37,8%, enquanto Collor obteve 42,7%), transformando-se no principal candidato oposicionista das eleições seguintes (1994 e 1998). Depois de várias derrotas conseguiu se eleger em 2002 e se reeleger em 2006. Em parte, a sua derrota em 1989 é explicada devido ao seu perfil esquerdista, com os seus adversários associando-o ao fantasma do comunismo.

No dia 15 de março de 1990, Fernando Collor de Melo toma posse, e logo em seguida ocorre o lançamento de um plano econômico, que confiscou o dinheiro da caderneta de poupança da população. Isso gerou grandes traumas e muita confusão. A própria ministra Zélia Cardoso de Melo, ao fazer o pronunciamento pela televisão, não mostrou segurança no que estava propondo. Esse governo caracterizou-se pela defesa da abertura econômica e com um discurso forte a favor da privatização das empresas estatais. O presidente eleito, depois de trinta anos sem eleições diretas, acabou sofrendo um processo de impeachment (1992) devido ao seu envolvimento em casos de corrupção. Novamente um vice precisa assumir de forma precária. Itamar Franco (1992-1994), político mineiro, no final de seu mandato, acaba sendo ofuscado pela presença do seu ministro, Fernando Henrique Cardoso, que lançou as bases do Plano Real. Esse acaba servindo de trunfo para a eleição do sociólogo da USP em 1994 (ano em que ocorre o lançamento do filme *Lamarca*), uma vez que o trauma do povo brasileiro em relação à questão dos altos índices da inflação era enorme.

A eleição de Fernando Henrique Cardoso ocorreu com uma aliança política entre os partidos do PSDB (Partido da Social Democracia) e o PFL (Partido da Frente Liberal). O PSDB surgiu de uma dissidência do PMDB e se formou com alguns políticos que possuíam muita expressão, como Mário Covas, Franco Montoro e o próprio Fernando Henrique Cardoso. Na aliança realizada, o PFL, partido conservador, compôs a chapa com o vice-presidente Marco Maciel. O sociólogo Marco Aurélio Santana, no seu artigo *Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990*, apresenta uma característica importante deste governo: “Fernando Henrique assumirá como insígnia de seu governo “o fim da era

⁵⁴ Histórias do Poder . 5º episódio: economia e política. Documentário tv Câmara. 2006.

Vargas” e de tudo o que ela representava”.⁵⁵ Dessa maneira, durante a década de noventa, temos um processo de flexibilização das leis trabalhistas, e a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) passa a ser vista pelos neoliberais como empecilho para as relações trabalhistas e principalmente como obstáculo na geração de empregos.

No artigo mencionado acima, de Marco Aurélio Santana, podemos observar claramente a mudança que ocorreu no movimento sindical brasileiro, na passagem da década de oitenta para a noventa, devido à conjuntura política e econômica deste último período. Enquanto nos anos oitenta ocorreu um “ressurgimento” do movimento sindical, principalmente na região do ABC paulista, com destaque para questões políticas, nos anos noventa o sindicalismo se caracterizou por um refluxo. Houve uma diminuição no número de greves e os sindicalistas passaram a ter uma postura defensiva, preocupando-se mais com a manutenção dos empregos, do que com aumentos salariais. No governo de Fernando Henrique houve um endurecimento no tratamento dispensado pelo Estado ao movimento sindical. Dentro desse endurecimento, Santana menciona uma atitude tomada, durante uma greve de petroleiros em 1994, quando “o governo deslocou tropas do Exército para ocupar quatro das 11 refinarias da Petrobrás, sob a justificativa de que se dispunha a garantir o direito daqueles que queriam trabalhar”.⁵⁶

No artigo *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, João Manuel Cardoso Melo e Fernando Novais analisam as transformações ocorridas no modo de viver das pessoas devido à industrialização e à urbanização ocorrida no século XX no Brasil. Nesse processo os homens deixam de fazer a barba com navalha, as donas de casa aos poucos vão utilizando enceradeiras, batedeiras, máquina de lavar, e outros produtos que ajudam nos trabalhos cotidianos. Surgem os supermercados e depois os shopping centers (o primeiro shopping center do Brasil, o Iguatemi foi inaugurado em 1966). O alimento industrializado vai se tornando dominante, nem sempre apresentando apenas mudanças vantajosas: “O frango de granja toma lugar do frango caipira, com grande perda de sabor”.⁵⁷ Há um aumento do hábito da utilização da escova e pasta de dente, ao mesmo tempo em que as roupas

⁵⁵ SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucilia (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. P. 302.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 303.

⁵⁷ MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A.. *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 566.

produzidas em massa são mais baratas, e o uso do jeans torna-se preponderante. No livro de Ecléa Bosi ⁵⁸, *Memória e Sociedade*, essas mudanças também são visíveis no depoimento de dona Risoleta (descendente de ex-escravos). Ela demonstra seu espanto com a existência nas feiras e supermercados de produtos agrícolas, que antes existiam apenas na época de colheita, mas que atualmente estão disponíveis o ano inteiro. Também estranha o tamanho das cenouras.

As conseqüências dessas transformações são visíveis na década de 90, período em que os filmes escolhidos para essa pesquisa estão inseridos. Nessa época houve uma valorização do individualismo e o diálogo entre as pessoas diminuiu devido, entre outros fatores, à presença da televisão. Ocupando ela destaque dentro da casa, os problemas familiares e a vivência familiar são renegados a um segundo plano. Em muitas casas passam a existir dois ou três aparelhos de televisão, chegando ao absurdo de, em alguns lares, cada indivíduo possuir o seu aparelho. Um trecho do artigo escrito por João Manuel Cardoso Melo e Fernando Novais, sintetiza de maneira bem clara as características do Brasil nos anos 90:

Correspondendo à predominância da especulação sobre a produção, surge uma nova personagem, o yupiie, sempre vestido a caráter. No anos 90, atingimos o ápice deste processo com o neoliberalismo: estamos, os 160 milhões de brasileiros, sujeitos à ditadura dos mercados financeiros internacionais, que exigem austeridade – isto é, a venda do patrimônio público para pagar dívidas, o socorro aos bancos falidos para manter a saúde do sistema financeiro, o corte dos gastos sociais para equilibrar o orçamento, a usurpação dos direitos trabalhistas para aumentar a competitividade. ⁵⁹

Em que pesem, as transformações em curso, os anos sombrios da ditadura cada vez mais despertam interesse nos intelectuais de diversas áreas do conhecimento. O cinema não ficou indiferente ao assunto. Nesse período foram produzidos os filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro?*, objetos de nosso estudo. Nesse capítulo discutirei o filme *Lamarca*, que será analisado a partir de uma divisão em cinco grandes unidades narrativas. A primeira corresponde a uma “introdução” ao espectador, com duas subunidades básicas: os militares reunidos

⁵⁸ BOSI, ECLÉA, *Memória e Sociedade*. Lembranças de Velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 363.

⁵⁹ MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A., op. cit., p. 650.

discutindo sobre a trajetória de Carlos Lamarca e guerrilheiros no aparelho debatendo se negociam ou não com a ditadura, se executam o embaixador suíço ou se trocam a lista dos prisioneiros a serem libertados.

A segunda unidade narrativa, que denominamos de *guerrilha na cidade*, inicia-se na rua com a personagem Clara (guerrilheira e amante de Lamarca) assistindo à morte de dois guerrilheiros. Neste bloco há destaque para a prisão do guerrilheiro Jairo, sessões de tortura e sua morte. Além disso, temos os personagens Lamarca e Clara, que precisam ficar perambulando pela cidade durante a noite. Na cena em que o casal está no ônibus, a forma de atuação dos militares é enfocada com uma “geral” dada aos passageiros. Na seqüência temos Lamarca e Clara no táxi, observando o pai do guerrilheiro, em frente a sua casa.

A terceira unidade narrativa, denominada *utopia rural*, começa com os preparativos da viagem para Salvador. Na saída temos uma característica que permeia todo o filme, ou seja, o desejo de reconstituição, com um “outdoor” com a frase Ame-ou-deixe-o. Durante a viagem para Salvador, na cena em que Lamarca está dirigindo a combe há uma crítica ao “milagre econômico”, quando um caminhão lotado de “bóias-frias” é ultrapassado por Lamarca. Nesta unidade narrativa o “ex-capitão” se estabelece no sertão nordestino e a paisagem de uma vegetação seca começa a predominar. O diretor Sérgio Rezende usou vários flash-backs. Assim deparamo-nos com Lamarca e sua família, o seu cotidiano no Exército, o homem chegando à lua pela televisão, o assalto do cofre de Ademar de Barros e treinamento dos guerrilheiros no Vale do Ribeira. Essa parte termina com a prisão do guerrilheiro Kid, já que a partir desse momento a tensão aumenta com a atuação da repressão.

Após a prisão de Kid, há uma cena importante, a da “assembléia” realizada pelos guerrilheiros na área de campo. O ponderado Fio defende a desmobilização da área, enquanto o corajoso Lamarca a continuação da luta. Na quarta unidade narrativa, intitulada *À flor da pele*, há outro flash-back, mostrando agora o confronto com o Exército no Vale do Ribeira. Lamarca tenta demonstrar que com meia dúzia de homens é possível enfrentar o Exército. Esse modelo de guerrilha, ou seja, o foquismo, constituiu-se tendo como referência a Revolução Cubana. No artigo *Esquerdas revolucionárias e luta armada*, Denise Rollemberg⁶⁰, demonstra que

⁶⁰ ROLLEMBERG, Denise. *Esquerdas revolucionárias e luta armada*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucília (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

essa idéia do foco foi construída em Cuba como forma de idolatrar os revolucionários cubanos. Essa memória criada influenciou a luta armada em muitos lugares. No entanto, a vitória em Cuba ocorreu não apenas devido à valentia de um pequeno grupo de guerrilheiros, mas a toda uma conjuntura favorável existente naquele país. Além disso, nessa quarta unidade narrativa, o aparelho em que Clara e Márcia estavam é estourado e ocorre o “suicídio” desta. Há também o ataque à casa do personagem Zequinha que termina com o saldo de dois mortos, um preso e o velho (seu pai) pendurado de ponta cabeça na sala de sua casa. Aqui o filme enfoca algo que aparece no livro *Brasil Nunca Mais*, ou seja, várias situações em que pessoas que não faziam nenhum tipo de oposição aos militares acabam sendo presas, torturadas e até mortas.

A quinta e última parte começa com a cena em que o delegado Flores desiste de tentar encontrar Lamarca e Zequinha, e o comando da repressão passa a ser de exclusividade do major. No caso deste, o que determina a sua obsessão é o fato de Lamarca ter pertencido ao Exército. Em várias cenas há ênfase neste aspecto, como aquela em que afirma: “O que me deixa louco é lembrar que ele foi um dos nossos. Andou no meio da gente. Fez os mesmos cursos. Os mesmos treinamentos. Os mesmos quartéis. Sentou na nossa mesa e tramou contra nós”. Enquanto a repressão avança, Lamarca emagrece muito, fica doente, e o companheiro Zequinha vai carregando, literalmente, Lamarca nas costas, até a morte dos dois.

1. 2) Um “início didático”.

Em 1994, no momento da produção do filme *Lamarca*, o diretor Sérgio Rezende usou a bandeira brasileira para formar o nome Lamarca. Essa composição está no início do filme, durante a apresentação dos créditos, além de estar na capa do DVD e na página inicial, onde estão as opções para extras, seleção de cenas, áudio/legendas. Também está no trailer do filme, funcionando, portanto, como marketing deste. Na nossa primeira imagem extraída do filme⁶¹, podemos constatar essa composição:

⁶¹ No decorrer da nossa análise, extraímos imagens dos filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro*.



Figura 1 – Imagem de abertura do filme Lamarca

Estamos diante de uma ressignificação da bandeira, um símbolo bastante importante da república brasileira. Como em qualquer república, este símbolo, junto com o hino nacional, possui bastante relevância. Bronislaw Baczko⁶², no seu artigo *Imaginação social*, mostra a importância do imaginário social na representação da sociedade. Dentro da história humana, podemos constatar vários momentos da criação de símbolos para a legitimação de quem está no poder. Baczko considera que muitas vezes a criação dos imaginários possui maior importância do que os acontecimentos em si, já que “os imaginários intervêm activamente na memória coletiva”.⁶³ Nesse sentido entendemos que o cinema ou, mais precisamente, os dois filmes aqui em questão estão produzindo imaginários que se inserem na disputa pela memória.

O estudo das disputas que ocorrem para que um determinado imaginário predomine, apresenta-se relevante para refletirmos sobre as opções que estavam em jogo durante um determinado contexto histórico. José Murilo de Carvalho⁶⁴, no seu livro *A formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*, mostrou como a confecção da bandeira brasileira foi o resultado de uma enorme disputa entre três correntes republicanas, o liberalismo à americana, o jacobinismo à francesa e o positivismo. Sabemos que o imaginário dominante sofre o ataque de visões de mundo que procuram apresentar uma contra-legitimidade. Nas décadas de 60 e 70 o

⁶² BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

⁶³ *Ibid.*, p. 312.

⁶⁴ CARVALHO, José Murilo. *A formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 9.

socialismo possuía uma grande popularidade, e os grupos guerrilheiros apresentaram discurso e ação radicalmente opostos daqueles produzidos pelos militares.

Os militares quando estiveram no poder se utilizaram fartamente do discurso patriota e nacionalista. Certamente eles não gostaram de ver a bandeira brasileira com o nome de um “traidor e desertor”, tal qual Lamarca. A opção de Sérgio Rezende, ao fazer a bandeira com o nome de Lamarca, quis demonstrar que este ícone da luta armada estava à altura do uso desse símbolo pátrio, Lamarca ou os grupos guerrilheiros lutaram pela criação de um Brasil mais justo. Eles não foram apenas “terroristas” como os militares os consideram, mas apresentaram um projeto alternativo que, apesar de derrotado, teve sua importância.

Em relação ao filme *Lamarca*, Sérgio Rezende afirma que optou por um “início didático”, que apresentasse a figura de Carlos Lamarca ao grande público, por que este não conhecia a sua trajetória. Dessa maneira, na primeira unidade narrativa temos militares reunidos numa sala, e por meio de um retroprojeter, projeções de fotos mostram a trajetória de Carlos Lamarca. O filme inicia-se durante o seqüestro do embaixador suíço e os militares estão tensos discutindo sobre o que fazer. A primeira imagem mostra em primeiro plano a placa de um carro (Rio de Janeiro 19 81 06) em preto e branco. Sonoramente há o barulho do retroprojeter que nesta primeira unidade vai aparecendo esporadicamente entre os comentários dos militares.

Há um coronel que vai apresentando a biografia de Carlos Lamarca. Um general, que no decorrer do filme apresenta-se com uma característica autoritária, mostra a ira dos militares: “ele é uma afronta ao Exército Brasileiro. Acabar com ele é uma questão de honra”. A câmera fecha em primeiro plano no general, enfatizando a sua fala. Na descrição da vida de Carlos Lamarca, selecionamos alguns trechos importantes: “Ali o Partido Comunista infiltrava panfletos debaixo dos travesseiros dos cadetes. Conhece o sargento Denis Rocha, comunista de quem se torna grande amigo. Fica em Rabba 13 meses. Todos os relatos coincidem que essa estada marca a sua vida”.

Durante a projeção, dois personagens fazem pequenos comentários, e mostram os seus respectivos perfis: o delegado Flores, com comentários bastante truculentos, e o major, com sua obsessão: “Caçar um militar traidor é tarefa para outro militar”. O fechamento desta subunidade mostra o posicionamento do general:

“Gomes, faz o seguinte. Divulga a nota, recusando as exigências dos seqüestradores. Dessa vez não vai ser como das outras. Não é embaixador americano, nem alemão. Preso que matou, seqüestrou ou cumpre pena elevada não sai do Brasil, nem trocado pelo papa. E a TV não divulga manifesto terrorista”.

Nessa concepção de cinema escolhida pelo cineasta, que valoriza a linguagem clássica, depois de “apresentar os militares, há a apresentação do outro lado, os guerrilheiros”. Assim, entramos no aparelho dos guerrilheiros, onde está o embaixador suíço. Essa subunidade narrativa começa com um primeiro plano do *Jornal do Brasil*, com a seguinte manchete: “Governo veta 9 e troca 8 na lista do seqüestro”. Esse procedimento busca dar credibilidade e verossimilhança. Som de chuva, com muitos trovões. A chuva é utilizada como estratégia cinematográfica de passar tensão, como nos informa o livro *Ensaio sobre a análise fílmica*: “A tradição cinematográfica ensinou-nos a ver na tempestade e no vento exteriores que fazem as cortinas dançarem, o símbolo de uma tempestade mais interior, a que habita os personagens”.⁶⁵

Guerrilheiros com capuz fazendo revezamento na guarda do embaixador. Há um primeiro plano numa bacia velha, pingando uma goteira (durante o filme há vários momentos desse procedimento de primeiríssimo plano em coisas banais, como por exemplo, durante a viagem de Lamarca e Clara para Salvador, quando de repente temos um primeiríssimo plano em um peixe). O guerrilheiro coloca o pé na bacia e olha para cima (foto de Che Guevara na parede). Há um travelling, e um plano-sequência⁶⁶, com duração de um minuto e trinta e cinco segundos, onde há um diálogo com dois pontos de vista: um defendendo o justicamento, ou seja, a morte do embaixador e outro defendido por Lamarca de moderação e de tentar negociar com a ditadura. Numa seqüência do diálogo temos: Guerrilheiro: “Não é essa a posição do comando nacional. Nem da maioria dos companheiros que está aqui participando da ação”. Lamarca: “Mas é a minha”. Essa postura de Lamarca de enfatizar a sua posição também ocorreu em outras situações.

⁶⁵ VANOYE, op. cit. p. 75.

⁶⁶ Travelling = movimento da câmera em diversos sentidos, acompanhando algum personagem ou objeto. Plano-sequência, normalmente com uma duração longa e apresentando uma idéia básica, sem a utilização de cortes.

1. 3) Guerrilha na cidade.

1. 3. 1) Depois de um plano geral da cidade, temos a personagem Clara dentro de um táxi. Ela vai presenciar o assassinato de um casal de guerrilheiros. Enquanto policiais revistam as pessoas, Clara resolve parar num cabeleireiro. Esta folheia a revista *Manchete*; há um primeiro plano na página, com a seguinte manchete: “Saigon A Grande escalada vietcongue”, e a foto de um vietcongue deitado no chão com arma na mão. Ao som de Milton Nascimento: “Porque vocês não sabem do lixo ocidental. Não precisam mais temer. Não precisam da solidão. Todo dia é dia de viver”, inicia-se a cena da morte dos guerrilheiros.

1. 3. 2) No aparelho, pessoas chegam para uma reunião. Companheiros de Lamarca enfatizam que o momento é de recuo, de deixar o país, mas este não concorda e decide permanecer. Há um plano de conjunto enfocando quatro guerrilheiros. Nos diálogos aparecem os argumentos para a defesa de recuo: “Estamos acuados. Prisões, torturas, mortes e um saldo político igual a zero. No quadro atual eu proponho um recuo para o exterior”. Lamarca contra-argumentando: “Não sou deputado pra passear no exterior. Nós somos a VPR Vanguarda Popular Revolucionária. E não me submeto à ditadura”.

1. 3. 3) Na rua, delegado Flores e general conversam. O primeiro informa sobre a possibilidade de uma guerrilha no Nordeste. Neste momento temos a captura do guerrilheiro Jairo. A cena desenvolve-se com um travelling, mostrando situações. A câmera enfoca Jairo caminhando, com jornal e paletó na mão e este dá uma olhada geral. Pipoqueiro mexendo nas pipocas e Jairo observando. Gari varrendo o chão.

1. 3. 4) Primeiro Plano em Lamarca fumando e dialogando com Clara: “Erramos em muita coisa. Mas e os acertos? Se somos incapazes de transformar o país, acabar com a miséria e a exploração do povo, por que eles mobilizam toda essa força contra nós?” Com uma música árabe, temos o seguinte: imagem do deserto com muita claridade. Plano médio, com uma mulher carregando uma criança e outra maior caminhando. Primeiro plano nos pés da mulher caminhando. Primeiro plano no rosto da mulher. Plano de conjunto deles caminhando, “quase se arrastando” Ela sai de cena e fica a criança menor saindo. Primeiro plano em Lamarca lembrando desta cena. Corresponde ao primeiro flash-back do filme. No

final, durante o último flash-back, onde Lamarca conversa com seu pai, ele conta sobre como a estada no Oriente Médio mudou sua cabeça, e que a imagem de uma mulher árabe em lamento de desespero constantemente não saía da sua cabeça.

1. 3. 5) Sessão de tortura em Jairo. Delegado dá um soco no estômago da vítima. Primeiro plano no rosto de um torturador negro que puxa duas roldanas com duas correntes. Primeiro plano no pênis de Jairo que têm “ferros enfiados nele”, leva choques e geme de dor.

1. 3. 6) Lamarca e Clara conversam sobre uma proposta de um companheiro considerada absurda por eles: “Proponho uma ação de sabotagem, jogando milhares de ratos nos altos fornos da Companhia Siderúrgica Nacional”. Fio avisa da queda de Jairo. Todos se preparam para fugir. Muita tensão.

1. 3. 7) Tortura em Jairo. Câmera alta. Jairo de costa amarrado numa barra de ferro. Delegado e dois torturadores em volta dele.

1. 3. 8) Cena em que Lamarca e Clara estão saindo do aparelho em função da queda de Jairo. Eles estão num ônibus circular à noite, com muita chuva. Dentro do ônibus temos primeiro plano em Lamarca e Clara. No campo de profundidade ⁶⁷, cobrador e passageiro. Câmera subjetiva ⁶⁸ para Lamarca e Clara, câmera dentro do ônibus focalizando o que acontece fora. Dois militares fazem sinal para ônibus parar. Militares fardados entram para fazer revistas. No fundo do ônibus um rapaz cabeludo e estudante de sociologia. Um militar diz: “vai descendo. Vai descendo”. Rapaz responde: “o quê? O que foi que eu fiz?” Esta cena mostra o autoritarismo dos militares, ao levar um estudante sem nenhum motivo aparente. Assim podemos constatar o moralismo dos militares, ao procurar reprimir todos aqueles que não se comportavam de um modo considerado adequado, como por exemplo, homens com cabelo comprido. Em um regime autoritário ocorre uma paranóia, um clima de suspeição que atinge a todos e neste sentido aqueles que são diferentes e minoria acabam sofrendo as conseqüências. Os estudantes podem ter uma perspectiva crítica e questionar, procedimento não valorizado pelos militares, que enfatizam a obediência. Esses últimos possuem uma perspectiva de intolerância, de não respeito ao outro. Essas posturas intolerantes, que encontramos em vários momentos

⁶⁷ Campo de Profundidade. Efeito produzido pelo uso da contra-luz, que cria uma zona de sombra atrás do objeto iluminado, destacando-se do fundo do cenário.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. Dicionário de comunicação. Rio de Janeiro: campus, 2001.

⁶⁸ Câmera subjetiva, quando a câmera assume o ponto de vista de uma das personagens. Nem sempre sua presença é evidente.

históricos, em diferentes lugares, contribuem para uma degradação do ser humano. Na imagem retirada do filme *Lamarca*, observamos um soldado apontando a arma para o rapaz cabeludo:



Figura 2 – Estudante abordado por militar. Filme *Lamarca*

Na seqüência da cena há um diálogo entre dois passageiros. Um deles afirma: “Hoje em dia todo mundo é suspeito. Estudantes é fácil para eles. Eu quero ver eles pegar esse daqui, ó (foto de Lamarca no *Jornal do Brasil*). Difícil. Olha, Lamarca não é otário. É um militar treinado. Ele conhece todas as manhas”. O sociólogo Marcelo Ridenti, no seu livro *O Fantasma da Revolução Brasileira*, nos aponta para uma falta de popularidade dos guerrilheiros e o seu conseqüente isolamento com o avanço da repressão: “os grupos guerrilheiros iam-se isolando e perdendo o que lhes restava de bases sociais nesse processo”.⁶⁹ Entretanto é importante enfatizar que houve um momento em que Carlos Lamarca era um líder guerrilheiro muito conhecido pela população. Cartazes com a sua foto estavam por todos os lugares.

Na cena do ponto de encontro entre Lamarca, Clara e Fio, eles estão em uma esquina, embaixo de chuva com guarda-chuvas e dialogam. O personagem Fio durante todo o filme apresenta um perfil fiel, disciplinado e ponderado. Nesta cena

⁶⁹ RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993. p. 84.

questiona a ida de Clara para o sertão. Lamarca afirma: “Não aceito nenhuma outra decisão”.

1. 3. 9) Cena de tortura. Primeiro plano em duas roldanas com duas correntes correndo, sendo soltas. Barulho naturalista desta. Voz em off (Delegado Flores): “Jairo. José Cunha Mendes. Atropelado quando reagia a uma voz de prisão”. Delegado Flores mostra uma das justificativas dadas pelo governo quando matava alguém.

No filme *Lamarca* o primeiro a ser torturado não fala, resiste à tortura e morre. Apresentou-se com um perfil de coragem e dignidade. No filme *O que é isso companheiro?* o primeiro a ser torturado não consegue se manter quieto e logo entrega os seus companheiros.

1. 4) Utopia rural.

1. 4. 1) Na cena que enfoca a saída de viagem para Salvador, há um plano conjunto em que Lamarca e Clara caminham embaixo de um pontilhão, em direção a uma combe. No campo de profundidade há um outdoor com a bandeira do Brasil, com a frase: Ame-o ou deixe-o, com o óbvio intuito de caracterização do período.

O historiador Carlos Fico, no artigo *Espionagem polícia, política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*,⁷⁰ analisa várias questões referentes ao período da ditadura militar. Começa o artigo enfatizando que a tortura existiu desde o início do governo dos militares. Menciona o caso do flagelo sofrido pelo líder comunista Gregório Bezerra, arrastado pelas ruas de Recife. Os diversos órgãos da repressão são estudados, ficando claro que alguns faziam o trabalho investigativo e de espionagem e outros realizavam o “trabalho sujo”, ou seja, o de tortura. Também encontramos uma afirmação referente ao apoio norte-americano aos militares: “Indicações expressivas de que a Oban tenha sido criada com a ajuda dos Estados Unidos”. Entretanto, a questão que mais chamou a atenção relacionada a esta parte do filme *Lamarca* está ligada com a frase *Brasil ame-o ou deixe-o*, exibida no

⁷⁰ FICO, Carlos. *Espionagem polícia, política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucilia (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

outdoor durante a saída dos personagens Clara e Lamarca, como podemos constatar na imagem abaixo:



Figura 3 – Saída de viagem dos personagens Lamarca e Clara. Filme *Lamarca*

No artigo citado acima, Carlos Fico aborda a nomeação dos coronéis Otávio Costa e Toledo Camargo para chefiarem a Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas), órgão responsável para a propaganda política do governo do general Emílio Garrastazu Médici. Os dois coronéis realizaram uma campanha em que procuravam enaltecer a nacionalidade com imagens positivas, falando sobre a “coesão familiar, a dedicação ao trabalho, a confiança no governo”. Além disso, queriam “contribuir para a afirmação democrática”, evidenciando uma característica da ditadura brasileira de tentar manter uma fachada democrática. Entretanto, essa atuação sofreu divergências de setores militares que desejavam uma propaganda mais contundente e que demonstrasse força. Carlos Fico teceu as seguintes considerações:

Assim, a pretensão de Otávio Costa e de Toledo Camargo era “educar o povo”, para setores do Exército, havia que “demonstrar força”. Inserem-se nesse contexto de disputa os episódios das “autocríticas de ex-terroristas”, o do slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o” e as comemorações do Sesquicentenário da Independência.⁷¹

⁷¹ Ibid., p. 198.

Nessa disputa percebemos que várias propagandas veiculadas não possuíam a aprovação da Aerp. Esta reprovava a exibição de ex-guerrilheiros fazendo pronunciamentos de arrependimento pela televisão, a frase “Brasil: ame-o ou deixe-o”, considerada muito ofensiva, e a peregrinação dos restos mortais de D. Pedro I pelo Brasil em 1972. A existência dessas propagandas denota o poder da chamada “linha dura”. A opção do diretor Sérgio Rezende de escolher essa frase evidencia a sua postura crítica em relação ao governo dos generais e ao mesmo tempo demonstra interesse na utilização de clichês.

O historiador Carlos Fico, no artigo intitulado *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*,⁷² criticou algumas visões usuais sobre a ditadura. Uma delas questionava a divisão tradicional entre os militares da chamada “linha dura” e os “moderados”, mostrando que essa divisão é muito simplista. Entretanto, nos dois artigos mencionados desse autor, ele utiliza essa divisão. Portanto, percebemos que, apesar da crítica ter sentido porque toda generalização é perigosa, o uso dessa divisão é realizado conforme a conveniência do autor.

Retomando o filme, no decorrer da viagem, repentinamente temos um primeiríssimo plano na cabeça de um peixe, que está se batendo numa pedra, com isso o espectador se assusta. Depois se percebe que era apenas uma parada na viagem para descanso e Kid aproveitou para fazer uma pescaria no riacho na beira da estrada.

Na seqüência Lamarca assume a direção do veículo com Clara ao seu lado. Um caminhão com “bóia-fria” na frente deles. Câmera subjetiva da combe para caminhão e Lamarca afirma: “país de escravos. Aqui ainda não chegou o milagre brasileiro (música árabe – tristeza). Clara: único milagre possível é fazer a revolução”. Plano de conjunto dos trabalhadores em cima do caminhão, com enxadas e foices. Primeiro Plano em Lamarca com cara de indignação. Selecionamos dois planos dessa cena. No primeiro podemos observar a câmera subjetiva, ou seja, a visão do personagem Lamarca, observando o caminhão a sua frente e no segundo quando vemos em detalhe o perfil dos trabalhadores rurais:

⁷² FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004.



Figura 4 – Lamarca e Clara observando caminhão com trabalhadores. Filme *Lamarca*



Figura 5 – Trabalhadores rurais. Filme *Lamarca*

No artigo *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais demonstram que de 1930 até a década de setenta o Brasil passou a incorporar padrões de consumo parecidos com os dos países desenvolvidos. O país começou a produzir aço, a extrair petróleo com a Petrobrás, a trabalhar os seus derivados como gasolina, óleo diesel, asfalto, detergente e plástico. Construíram-se gigantescas hidroelétricas, e as indústrias de alumínio e de cimento se desenvolveram. O processo de urbanização ocorrido teve como referencial os valores capitalistas, ou seja, do mercado. Com isso o processo de secularização e de mercantilização aumentou na sociedade e as ideologias que falavam em solidariedade perderam a força. Além disso, observamos, neste artigo, uma permanência: o desejo da elite de se inspirar no estrangeiro para construção do nosso país. No início os jesuítas predominavam, no século XIX o modelo passava

por Paris e Londres e no pós-guerra a hegemonia americana, como podemos constatar no seguinte trecho:

Já do final do século XIX em diante, e acentuadamente a partir dos anos 50, o grande fascínio, o modelo a ser copiado passa a ser cada vez mais o American Way of life. Fascínio, primeiro, do empresariado e da classe média alta, que, depois, foi se espalhando para baixo, por força do cinema e da exibição, nas cidades, aos olhos dos “inferiores”, do consumo moderno dos “superiores”, dos ricos e privilegiados. Não é por acaso que talvez o brinquedo preferido dos meninos vá se tornando o automóvel, o símbolo maior do americanismo.⁷³

Eric Hobsbawm, no seu livro *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*, divide o século XX em três períodos e aponta o período de 1945 a 1973 como o da era de ouro do capitalismo. Portanto, a visão de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, de que o chamado milagre econômico resultou de um período favorável do crescimento capitalista internacional, coincide com a perspectiva de Hobsbawm. Além disso, os autores reforçam a visão de que no Brasil esse crescimento ocorreu desde os anos 30. Para uma massa de miseráveis que vinham do campo para a cidade, muitas vezes ocorria uma pequena melhora de vida já que para quem estava numa situação muito precária, uma pequena melhora possuía um grande significado. Assim concordamos com os dois autores, quando afirmam que as conseqüências do golpe militar para o Brasil foram desastrosas uma vez que, ao adotar um modelo concentrador de renda, perdeu-se uma oportunidade de construir um país menos desigual. Há também o problema da enorme repressão, acabando com a efervescência cultural do período. Artistas, intelectuais, estudantes, sindicalistas, entre outros, que estavam pensando a possibilidade da construção de um país que levasse em conta os “interesses mais globais” da sociedade, são calados. Cardoso de Mello e Novais terminam o artigo mostrando o “desânimo” reinante entre nós brasileiros e a falta de perspectiva que passou a imperar no Brasil a partir da década de 80.

Com certeza, o desânimo político não caracterizava os guerrilheiros dos anos sessenta, embora o final da maioria deles foi de tristeza. Retomando a viagem realizada pelos personagens Lamarca e Clara, eles param num “hotel”. A cena

⁷³ MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. *História da vida privada no Brasil. Vol. 4.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 604-05.

inicia-se com um primeiro plano num cigarro na boca de alguém sendo aceso com a “bituca” de outro cigarro. Depois primeiro plano num dedo jogando a bituca num copo lotado de bitucas. Durante várias cenas do filme encontramos Lamarca fumando. A ênfase num objeto (cigarro) e no ato de fumar, cinematograficamente possui um significado, ou seja, evidencia a tensão existente naquela situação vivenciada durante todo o filme.

1. 4. 2) No encontro de Lamarca com o personagem Zequinha, existe um plano geral de uma serra (lugar campestre). Ao se cumprimentarem acontece o segundo flash-back. Lamarca recordando quando ainda era do Exército e estava reprimindo uma greve na qual Zequinha era líder. Este último aparece sem barbas e de macacão azul, com uma “garrafa explosiva”, no meio de duas bandeiras vermelhas. Durante a cena Jesse (Zequinha) ameaça: “se a tropa invadir nós vamos explodir a fábrica. Som dos operários: Ehh. Lamarca: afastamos coronel? Coronel: manda recuar. Esse cara é louco”.

Neste momento o filme enfoca o movimento operário, que teve muita expressão no primeiro semestre de 1968 no Brasil. Jacob Gorender, no clássico *Combate nas Trevas*, analisa a greve de Contagem, cidade industrial limítrofe de Belo Horizonte. Gorender relata que a adesão à greve foi grande (16 mil operários) e conseguiu algo inusitado, o deslocamento do ministro Jarbas Passarinho para Belo Horizonte, com a intenção de negociar. Com uma vitória parcial a greve termina no dia dois de maio.⁷⁴ Dessa maneira os líderes sindicais começam a preparar uma greve geral para outubro/novembro. Entretanto, um grupo de Osasco, ligado a Vanguarda Popular Revolucionária, resolveu antecipar a greve para julho: “Na manhã de 16 de julho, assim que soou o apito, os operários da COBRASMA paralisaram as atividades, ocuparam as instalações e prenderam dezesseis diretores e engenheiros”.⁷⁵ Dessa vez a repressão foi muito violenta e houve intervenção federal. Neste momento Gorender faz referência ao líder operário Zequinha, retratado no filme: “José Ibrahim caiu na clandestinidade, mas Zequinha, líder dos operários da COBRASMA, não escapou de três meses no DEOPS, castigado pelo

⁷⁴ GORENDER, Jacob, *Combate nas Trevas*. A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987. p. 143.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 144.

cárcere e pela tortura”.⁷⁶ As greves receberam apoio da CNBB, movimento estudantil e de artistas do teatro.

O diretor Sérgio Rezende não se preocupou em mudar os nomes de Zequinha e Lamarca, ao contrário do que fez em relação ao general Nilton Cerqueira, que preferiu chamar apenas de major. Na seqüência do filme temos Zequinha e Lamarca entrando no meio do mato, há uma vegetação seca, e Zequinha, ao levar Lamarca para a área de campo, estabelece o seguinte diálogo: “Você vai ficar na serra de meu pai. É mais seguro. Mesmo que a gente seja contra a propriedade privada, aqui é só para resgatar quadros. A idéia é desencadear a luta perto da divisa com Goiás”. Lamarca: “Guerrilha rural. Na cidade a batalha está perdida. Se a gente tivesse vindo para o campo antes. Há anos que eu defendo essa estratégia”. De uma certa maneira este diálogo reflete as discussões infundas sobre as estratégias da esquerda e o fracionamento desta com a criação de muitas organizações. A historiadora Maria de Fátima da Cunha, no seu livro *Eles ousaram lutar... A esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*, abordou da seguinte maneira essa tendência: “Cisões intensificam-se em razão, das avaliações das causas que haviam levado ao golpe e também da necessidade de traçar outras estratégias frente à nova situação”.⁷⁷

Na década de 60 havia muitas avaliações entre as correntes de esquerdas. Uma visão que parece consensual era a crença de que a sociedade brasileira atravessava uma crise sem precedentes e que, portanto, “algo de muito importante estava para ocorrer”. Com exceção do PCB, ainda fiel à ex-União Soviética, apesar de todo processo de denúncia das arbitrariedades cometidas por Josef Stálin, as organizações de esquerda passam a ter como horizonte a luta armada. Na pesquisa realizada por Maria de Fátima da Cunha, a historiadora aborda o grande impacto causado pelo XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, que, ao denunciar o Relatório Krushev, causou tremendas desilusões: “O Relatório criticava o culto a personalidade (principalmente de Stálin) e isso gerou perplexidade, bem como um efeito destruidor em muitas convicções”.⁷⁸

No documentário da TV Cultura *Mariguella Retrato Falado do Guerrilheiro* há o depoimento da viúva de Carlos Mariguella, Clara Charf, falando sobre a reação

⁷⁶ Ibid., p. 145.

⁷⁷ CUNHA, Maria de Fátima. *Eles ousaram lutar... A esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: ed. UEL, 1997. p. 17.

⁷⁸ Ibid., p. 41.

dele, ao saber das denúncias de que muitos comunistas autênticos eram perseguidos e de todas as falsidades cometidas por Josef Stalin. O sentimento de Mariguella foi de total perplexidade, algo em que acreditara com tanta convicção estava ruindo de forma repentina. Inclusive Clara Charf afirma que o Partido Comunista enviou um representante (Arruda) para verificar a veracidade do fato. Assim, progressivamente, o PCB passou a ser considerado um partido reformista e burocrático que havia abandonado a idéia de revolução. Carlos Mariguella, assim como tantos outros, rompe com o PCB e cria a ALN, que se inspira no foquismo cubano.

Outra organização importante do período, a Ação Popular (A P), de influência cristã, acabou defendendo o caminho maoísta. A decisão de partir para a luta armada foi amplamente discutida, e uma porcentagem dos integrantes desta organização acabou saindo, por se manter ligado à idéia de um “cristianismo sem violência”. Entretanto, mesmo aqueles que se pronunciaram favoráveis à luta armada, também não o fizeram com grande convicção. Jacob Gorender aborda o mal-estar causado entre os dirigentes da A P, quando um dos seus integrantes resolve colocar em prática a luta armada. Em 1966, no aeroporto do Recife, uma bomba é colocada para receber o presidente Costa e Silva. Entretanto, devido a uma pane do avião, este e sua comitiva viajaram de automóvel. No atentado “morreram o almirante Néelson Gomes Fernandes e um jornalista. Outras catorze pessoas ficaram feridas, algumas mutiladas para sempre”.⁷⁹ Devido a esse acontecimento, a A P mudou sua estratégia foquista da Revolução Cubana, que propunha a guerrilha imediatamente, e passa a defender a alternativa do maoísmo, que preconizava uma luta prolongada e mais organizada no campo.

1. 4. 3) Plano conjunto de um vilarejo. Dois moleques jogando bola. Uma igreja. Alguém varrendo. Plano Conjunto de uma varanda muito simples, com seis homens rindo e conversando. Velho picando fumo, correspondendo a um hábito perdido com o tempo. Nesta cena, a família de Zequinha apresenta-se feliz e harmônica, os irmãos brincam entre si e o pai é respeitado. Tendo como referência os problemas familiares que vivemos atualmente, ou seja, da dificuldade de muitos pais se afirmarem perante os filhos, a cena possui um tom romântico. Ela também pode ser encarada como uma harmonia que provavelmente será quebrada. O velho

⁷⁹ GORENDER, op. cit. p. 112-13.

(pai de Zequinha) começa a desconfiar do comportamento de Zequinha e a fazer perguntas.

1. 4. 4) Um belo céu azul, com vegetação seca. Travelling, câmera vem baixando devagar até focar Lamarca sentado, anotando coisas em um caderno. Voz de Lamarca em off: “Meus queridos filhos. Tenho que fazer a autocrítica, de não ter dado maior importância a correspondência para vocês”. Ao escrever essa carta, inicia-se o terceiro flash-back, onde temos o capitão Lamarca na sua casa brincando com seus filhos e depois conversando com sua esposa Marina.

Na seqüência, Lamarca comandando seu pelotão no Exército. Câmera no chão focalizando os coturnos. Lamarca entra numa sala e conversa com o coronel. Este afirma que ouviu boato de que ele era subversivo, mas que não acreditou e o nomeia capitão. Durante a conversa entre os dois o vitrô está aberto e aparecem dois soldados hasteando a bandeira nacional. O som da corneta ao fundo, muitos troféus na mesa, bustos, reforçando a imagem de um quartel.

Plano médio em Lamarca e Marina dormindo na cama do quarto deles. Um travelling meio ziguezagueante se aproxima de Lamarca. Este, assustado, ergue-se e pega sua arma e aponta para a porta. Depois percebe que era apenas a sua filha. Primeiro plano numa máquina de lavar cheia de armas. Lamarca comunica a sua esposa a decisão de que vai desertar. Marina e as crianças devem ir para Cuba, num esquema montado por Mariguella. Com um Primeiro Plano em vários fuzis numa caixa onde está escrito Fuzil Fal. CAL 762 E B, inicia-se a cena em que Lamarca deserta com uma combe lotada de armas.

1. 4. 5) Lamarca escrevendo no seu diário para os seus filhos que estão em Cuba. Afirma que no Brasil as pessoas sofrem injustiças, e que ele ficou no Brasil para lutar e acabar com isso. Pondera que ninguém é senhor de ninguém, e aconselha os seus filhos: respeitem os mais velhos, mas exijam que os respeitem. Termina emocionado falando da sua saudade de todos. Neste momento, o diretor Sérgio Rezende apresenta pela primeira vez um fundo azul tomando todo o quadro da cena, com exceção da lua branca, à esquerda e no alto. Na seqüência temos Lamarca, em primeiro plano, fumando pensativo, e o personagem Zequinha chega sorrindo, com um rádio na mão, e assobiando (Chico Buarque. *O que será que será*). A partir daqui muitas cenas ocorridas na área de campo vão ter esse azul “granulado”.

Em outras situações também ocorre tal recurso, como na morte de Clara, na cena em que o pai de Zequinha está pendurado em sua sala e em algumas tomadas da vila. O diálogo entre Lamarca e Zequinha são de coisas banais e terminam falando de Clara. Zequinha sai de cena e Lamarca começa a pensar, e novamente nos deparamos com a lua, agora imensa, para depois percebermos Lamarca e Clara, com vestido azul e fundo também azul, assistindo pela televisão a chegada do homem a Lua. Neste quarto flash-back, Clara fica se insinuando para Lamarca. A imagem da lua na TV é colorida, apesar de que o uso das cores na televisão tenham surgido apenas em 1972, enquanto a cena se passa em 1969. A voz da tv em inglês é traduzida por Cid Moreira: “um pequeno passo para o homem, mas um salto gigantesco para a humanidade”.

Como sabemos, o uso das cores no cinema não é inocente; possui as suas intenções. Ao contrário do que a maioria das pessoas pensam, as cores no cinema não surgiram aproximadamente nos anos 1960, elas apenas se tornaram hegemônicas a partir desse período. No *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie nos informam: “a cor apareceu bem cedo (antes de 1900) nos espetáculos cinematográficos, na forma de coloração; para isso, era preciso pintar, à mão, cada parte da imagem que devia ter uma cor”.⁸⁰ Os autores também analisam o surgimento de processos mais fáceis de coloração, como a imersão das imagens em um banho de produto específico. De tal maneira que, nos 1910 e 1920, a maioria dos filmes que possuíam importância apresentavam versões em cores, inclusive apresentando efeitos criados através da mistura das cores. Além disso, havia uma convenção: “o tingimento azul para as cenas da noite, o tingimento amarelo ocre para a luz elétrica dos interiores, o vermelho para o fogo, e muitos outros às vezes simbólicos”.⁸¹

A historiadora Ana Cristina Teodoro da Silva, na sua tese já citada, *O Tempo e as imagens de mídia capas de revistas como signos de um olhar contemporâneo*, possui um capítulo intitulado “Permanências Cromáticas”. Ela realiza um estudo das cores para auxiliá-la na sua interpretação das capas de revistas. Evidentemente cada cultura possui o seu significado em relação a cores, e também uma mesma cor pode ter sentidos diferentes, dependendo do contexto em que estiver inserida.

⁸⁰ AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas (SP): Papyrus, 2003. p. 62.

⁸¹ *Ibid.*, p. 63.

Concomitante a esta questão podemos pensar em certos elementos enraizados em nossa sociedade, assim “Cada elemento iconográfico parece ter sua cor: há uma relação estabelecida culturalmente entre Maria e seu manto azul; o sangue e a violência são associados ao vermelho; o verde é das matas, o amarelo do sol”.⁸² Ana Cristina Teodoro da Silva analisa a cor preferida da revista *Veja*, para mostrar o presidente Costa e Silva, ou seja, cores escuras. Como *Veja* estava surgindo em 1969 com um posicionamento oposicionista, ela produziu uma capa (18/12/1968) “denunciando” o AI 5, quando mostrou o presidente Costa e Silva sozinho no Congresso Nacional. Na cultura ocidental a cor preta pode estar “simbolizando a morte e infelicidade, pecado e desonestidade, ódio e prisão, tristeza e solidão, austeridade protestante, elegância e modernidade”.⁸³

Em relação ao azul, cor que encontramos na imagem dos personagens Zequinha e Lamarca, bastante recorrente no filme, pode ser associado a uma cor que ameniza e passa tranquilidade, como indica Ana Cristina Teodoro da Silva. Ela menciona uma capa de *Veja* de 05/07/1989, onde o presidente José Sarney é ironizado. Ele está deitado serenamente numa rede, num sítio onde animais pastam, enquanto o texto afirma: Silêncio, ele está governando. O fundo desta capa constituiu-se de azul, “para não atrapalhar a soneca do presidente”. Entretanto, o azul não significa apenas placidez, pode ter a seguinte conotação: “A predominância do azul escuro é usada para ressaltar que mesmo um mar calmo pode ser trágico, dramático”.⁸⁴ No caso da cena do filme *Lamarca*, podemos perceber que realmente há um tranquilidade, um momento de descontração quando o personagem Zequinha oferece o rádio a Lamarca e ambos ficam conversando. Este azul granuloso em que aparece várias vezes a área de campo dos guerrilheiros serve também para demarcar o isolamento e o distanciamento desta área em relação ao mundo.

No Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, os autores Jacques Aumont e Michel Marie apresentam a seguinte questão: “A ausência de leis gerais e verificáveis explica a ausência quase total de reflexão teórica sobre a cor na imagem em movimento”.⁸⁵ Mas mesmo assim, eles indicam algumas considerações gerais que apontam o vermelho como símbolo da guerra ou de paixão, o azul para a paz e o violeta associado à lamentação funerária. Como já mencionamos, os autores

⁸² SILVA, op. cit., p. 116.

⁸³ Ibid., p. 127.

⁸⁴ Ibid., p. 131.

⁸⁵ AUMONT, MARIE, op. cit., p. 63.

lembram que tais valores dependem da cultura e época em que estão inseridos. Além disso, eles afirmam que a estética das cores no cinema “se confunde com os estilos pessoais ou de efeitos de gêneros. Godard e suas cores pop da década de 1960 e os filtros azuis no cinema fantástico”.⁸⁶

Retomando o filme, na seqüência do último flash-back analisado, há a cena mostrando o momento pós-assalto do cofre do governador de São Paulo Ademar de Barros.⁸⁷ Guerrilheiro com maçarico abrindo cofre e em volta Clara, Lamarca e outros guerrilheiros em atitude de comemoração. Guerrilheiro afirma: “aqui tem pra mais de dois milhões e meio. Pra fazer a revolução bicho. A revolução”. Lamarca: “Com essa grana nós vamos comprar uma fazenda e montar um campo de treinamento de guerrilha”. Aqui temos um dos poucos momentos do filme em que os guerrilheiros estão realizados, pois além do sucesso da ação, conseguiram dinheiro da corrupção que seria destinado para a revolução.

Através de uma serra muito verde, surge Lamarca dando instruções ao grupo, e até durante o treinamento militar Lamarca é educado, pedindo, por favor, empenho dos companheiros. Clara passa mal e Denis, amigo de Lamarca, discute com este, afirmando que Clara não pode ficar no grupo, já que todos deixaram mulheres e filhos. Com câmera no alto, Lamarca e Clara se aproximam e se despedem. Escurecimento de tela.

1. 4. 6) Câmera baixa e plano de conjunto de uma serra. Lamarca minúsculo diante da paisagem. Lamarca em off: “30 de junho. Neguinha. Estejamos onde estivermos. Haverá sempre uma realidade a transformar. Agora e sempre”.

1. 4. 7) Primeiro plano em mimeógrafo. Fio e Clara conversando, este explicando que não dá para Clara ir até onde Lamarca está devido a questões de segurança. No final da cena, Clara reclama com Claudinha: “têm hora que a militância me parece insuportável”. Portanto, temos uma militante criticando o caráter muito sistemático de outro militante.

⁸⁶ Ibid., p. 64.

⁸⁷ Ademar de Barros nasceu em Piracicaba (SP) no dia 22 de abril de 1901. Filho de grandes cafeicultores, proprietários de terras em São Manoel (SP). Sua primeira participação política expressiva foi como interventor do estado de São Paulo, nomeado por Getúlio Vargas em 1938. Na dissertação de mestrado de Marli Guimarães Hayashi, A Gênese do Ademarismo (1938-1941), esta apresenta a versão de que Getúlio Vargas optou por nomear alguém desconhecido para o cargo, mas com o passar do tempo Ademar de Barros começou a ganhar grande projeção. Político do PSP teve grande destaque na República Contemporânea. Eleito governador de São Paulo em 1947; perdeu as eleições para o mesmo cargo em 1954 para Jânio Quadros por pequena margem de votos. Depois de várias derrotas eleitorais, inclusive para presidente, voltou a se eleger governador de São Paulo em 1962, no período do governo de João Goulart.

1. 4. 8) Vegetação extremamente seca. Um travelling. Lamarca (off): “Minha prática me exige sacrifícios, para os quais não espero compreensão paternalista, nem comiseração. A revolução me exige isso. E eu quero fazer a revolução. Hoje, dia da independência dos Estados Unidos da América, viva os panteras negras”. A referência a essa organização anti-racista norte-americana, e que atuou utilizando-se da luta armada como estratégia política, também é mencionada no filme *O que é isso companheiro?*

O personagem Lamarca continua no seu relato: “Acabei de ler trabalho assalariado e capital nas obras escolhidas. Vou passar para salário, preço e lucro, para depois voltar para mensagem do comitê central à liga dos camponeses”. No artigo de Denise Rollemberg, *Esquerdas revolucionárias e luta armada*⁸⁸, a historiadora aborda uma questão que se refere às motivações e ao perfil daqueles que partiram para a luta armada. Rollemberg considera que no período de guerrilha pós-AI 5 predominou um perfil de pessoas intelectualizadas, homens de classe média e jovens, mas que, no entanto, houve um tipo de militante que não aderiu a luta armada por questões teóricas, mas sim por indignação às injustiças sociais. Esse seria o caso de Carlos Lamarca: “A opção dele não se deu pela adesão à teoria marxista legitimada pela ciência. A opção de Lamarca se fez pela indignação diante das desigualdades sociais que perpetuavam a miséria”. Dessa maneira, podemos constatar que a opção do diretor Sérgio Rezende de colocar o personagem Lamarca como alguém preocupado com questões teóricas confirma a visão central do filme de glorificação de Carlos Lamarca. Não estamos com isso considerando que Carlos Lamarca não realizasse leituras, ao contrário, podemos constatar a sua sensibilidade e coragem, ao romper com uma “situação cômoda” em que vivia. Estamos ressaltando apenas que o seu perfil não era de um intelectual e sim de um homem de ação.

1. 5) A Repressão avança: a truculência do delegado Flores.

⁸⁸ ROLLEMBERG, Denise. *Esquerdas revolucionárias e luta armada*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucília (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 73.

1. 5. 1) Plano Médio no apartamento de Clara e Claudinha. Esta avisa sobre a prisão de Kid. A personagem Clara nem se preocupou com o Kid em si, apenas se este ia entregar área de campo ou não.

1. 5. 2) Plano conjunto de um vilarejo. Plano médio, com dois militares armados correndo e bois e vacas andando pela rua. Primeiro Plano no professor, com música de tensão. Militares atacando lugarejo com bombas e metralhadoras. Primeiro plano em professor desesperado e Zequinha acordando o mesmo. Essa subunidade narrativa, “um delírio do professor” antecipa o que está para acontecer, ou seja, o verdadeiro ataque dos militares.

1. 5. 3) Lamarca e Zequinha sentados conversando. A Imagem fica azul e estamos numa noite. Lamarca, fazendo um cigarro, mostra a transformação do personagem adaptando-se a um costume local. Não mais o cigarro industrializado, mas o manual. Este é um plano longo (43 s), que termina com um primeiro plano em Lamarca, expondo seu ponto de vista contra o “justiçamento”⁸⁹ do professor, defendido por Zequinha.

Zequinha passa um jornal para Lamarca, com foto deste. Lamarca inicia o quinto flash-back, ao lembrar quando deu treinamento antiguerrilha para funcionárias de banco. Primeiro Plano em mulher negra e gorda, totalmente sem jeito no treinamento. Uma mulher afirma: “Subversivos. Minha nossa senhora. Deus me livre que eles apareçam no meu banco”. Lamarca pega arma de mulher e “mostra como se faz”, dá tiros precisos, mostrando a fama de excelente atirador. Mulher com tom meloso fala que precisa do capitão por perto. Na seqüência temos cena de assalto a banco.

Lamarca afirma: “Bons tempos. A gente andava eufórico. Achando que a vitória era uma questão de dias. A rapaziada com a maior disposição. Arma numa mão, panfleto na outra”. Guerrilheiro se agacha e com spray vermelho escreve no balcão dos caixas: R E V O L U Ç Ã O. Na outra mão um revólver. No final da ação Lamarca mata um guarda. Primeiro plano em Lamarca e imagem vai ficando embaçada, com cara de “chateado”, podendo significar: “Nosso herói teve que cometer um ato desagradável”. A cena retoma o diálogo entre Lamarca e Zequinha, no sertão. Imagem azulada.

⁸⁹ “Justiçamento” dentro da linguagem criada pela esquerda durante a ditadura militar, significa matar alguém que cometeu alguma irregularidade ou traição, que pode ser um risco para a manutenção do grupo. Outro termo muito comum é “caiu” significando que determinada pessoa foi presa pelos órgãos da repressão.

1. 5. 4) Cena de tortura de Kid. Torturador berrando: “O nome. O nome de guerra do seu colega que veio do Rio. Diz pra mim vai?” Kid acaba entregando o nome de Fio e o local, uma pensão em Feira de Santana. Polícia dá uma revista na pensão e Fio consegue escapar “milagrosamente”.

1. 5. 5) Plano de conjunto de uma serra com dia bem ensolarado. Travelling em direção a Lamarca sentado, limpando a sua arma. Zequinha e Fio chegam para informar sobre a queda de Kid. Lamarca se coloca contra desmobilizar a área. A imagem fica azul. Primeiro plano em Fio, destacando a sua fala: “se a gente desmobiliza a área é alguma coisa de razoável. Se a repressão é quem desmobiliza, os nossos prejuízos podem ser grandes”.

Plano médio, onde Fio anda e senta-se numa roda com seis pessoas, uma “assembléia”. O argumento de Lamarca é da necessidade de “continuar na luta, de não ser covarde e fugir”. Começa o sexto flash-back, abordando o enfrentamento do Vale do Ribeira. Lamarca: “Companheiro foi torturado e delatou a base. Milhares de soldados bateram lá. Nós éramos 17 guerrilheiros. Nove ficaram para defender a área. Nove. Nós éramos nove”. Com o som de helicóptero e da música, temos uma seqüência de tensão na floresta. Novamente o azul predominando na área de campo. Também notamos que essa cor predomina à noite, enquanto durante o dia a luz é outra. Podemos fazer uma ligação com aquela informação já mencionada do *Dicionário Teórico do Cinema*, de que o azul era utilizado para representar a noite no início do cinema. Apesar dessa cena possuir uma enorme tensão, já que estavam discutindo o que fazer devido ao avanço da repressão, ela possui um fechamento com o personagem Zequinha sorrindo muito, da história contada por Lamarca sobre o Vale do Ribeira. Ele afirma que no retorno para São Paulo deixaram os soldados amarrados de cueca na carroceria de um caminhão. Portanto, o fechamento é de tranqüilidade. “Eis a assembléia realizada no sertão baiano”:



Figura 6 – Assembléia dos guerrilheiros. Filme *Lamarca*

Há uma cena metafórica. Lamarca no centro da tela com metralhadora atirando intensamente, e no fundo fogo. Som intenso das rajadas da metralhadora e do fogo queimando. Primeiro plano em Lamarca com expressão de horror. Primeiro plano no cano da metralhadora e Lamarca atirando e berrando: Ah ah ah ah. Música de tensão. Saindo um pouco de fogo do cano da metralhadora.

No retorno à assembléia, Lamarca narra o acordo com o tenente Alberto Mendes Jr. e o não cumprimento deste e sua morte. Professor questiona: “mas matar o cara assim, a sangue frio é?” Temos um Primeiro plano em Lamarca (imagem azul), e este responde “guerra é guerra”. Com esse exemplo, Lamarca conclui que podiam continuar com a luta. Fio é o único a discordar, mas acata a decisão da maioria.

Durante os anos 60 e 70 do século passado, um elemento motivador da luta dos grupos guerrilheiros foi o exemplo da Revolução Cubana. Denise Rollemberg⁹⁰ discute a questão da disputa sobre a memória em relação ao período da Ditadura Militar. Uma questão importante relaciona-se à criação da memória sobre a Revolução Cubana. A autora considera que, após o período revolucionário cubano, criou-se uma visão de que um pequeno grupo de guerrilheiros (foquismo) foi responsável por uma grande vitória. Essa visão construiu heróis para legitimar os novos detentores do poder. Assim, temos a formação de um dos maiores mitos da história contemporânea, Ernesto Che Guevara. Denise Rollemberg expressou-se da seguinte maneira: “Assim, os revolucionários, ao construir a memória da revolução,

⁹⁰ ROLLEMBERG, op. cit., p. 60.

não romperam com a maneira pela qual, tradicionalmente, os vencedores constroem o passado”.⁹¹

1. 5. 6) Apartamento em que Clara e Márcia conversam. Música baixa que aumenta de vez em quando, um solo de guitarra lembrando o movimento hippie, marcando toda a cena. Clara afirma: “Estranho a gente viver sabendo que não vai envelhecer”. Plano médio, Márcia com Clara e bomba entrando e explodindo na sala. Voz off pelo megafone: “entreguem-se. O prédio está cercado”. Numa seqüência muito tensa, Márcia se entrega, enquanto Clara “pula para apartamento vizinho”. Imagem fica ligeiramente azul e ela está com vestido azul.

Plano médio na sala do apartamento. Dois soldados armados entrando, enquanto outro permanece na porta. Um aponta para outro seguir num determinado sentido. Soldado caminha e mete o pé na sonata e volta-se. Esta cena demonstra a truculência militar, uma vez que a força da música na cena, além de lembrar o movimento hippie que pregava o pacifismo, evidencia o gesto grosseiro de se chutar algo “delicado como uma sonata”. Assim podemos recorrer ao livro *Brasil Nunca Mais* onde há a constatação de que no Brasil o jeito dos militares chegar acontecia sem nenhuma discricção. Ao contrário, abordavam as pessoas de forma muito violenta. Essa total falta de respeito às leis ficou evidente: “O inusitado, no caso brasileiro, era a aplicação de torturas antes que o capturado fosse recolhido a uma dependência policial ou militar, sem se importar com a presença de vizinhos ou transeuntes”.⁹²

No fim desta subunidade narrativa, quando parecia que a situação estava “resolvida”, um menino busca caderno e encontra Clara. Militares retomam a busca e falam para esta se entregar, enquanto eles jogam bomba de gás lacrimogêneo e ameaçam: “Se você não sair eu vou arrombar”. Gemido de Clara chorando. “Eu vou pegar essa puta na unha”. Cercada, Clara coloca arma próximo ao seio e atira (imagem azulada). Corpo fica meio deitado, meio sentado. Essa versão do suicídio apareceu no livro *Lamarca: o capitão da guerrilha*, de José Emiliano e Oldack Miranda, que possui um perfil esquerdista. Essa visão utilizada pelo diretor Sérgio Rezende foi contestada pela família de Iara Yavelberg, segundo a qual, a guerrilheira foi metralhada. Na religião judaica, o suicídio é encarado como algo extremamente negativo e, no enterro dos suicidas, eles são colocados em lugares

⁹¹ Idem, *Ibid.*, p. 60.

⁹² ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil Nunca Mais*. 32 ed. Petrópolis: editora vozes, 2001. p. 79.

periféricos do cemitério. Em 2003, depois de anos de processo, a família conseguiu fazer a exumação do corpo. Inclusive no *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro* do CPDOC, no verbete Carlos Lamarca, também encontramos a versão do suicídio: “Para não ser presa, ela preferiu suicidar-se, no dia 20 de agosto de 1971”.⁹³

Na dissertação de mestrado de Larissa Brisola Brito Prado, intitulada *Estado democrático e políticas de reparação no Brasil: torturas, desaparecimentos e mortes no regime militar*,⁹⁴ a autora analisa os casos de indenização aos familiares de mortos e desaparecidos da época da ditadura militar. Durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, dois casos despertaram enormes polêmicas, o de Carlos Lamarca e o de Carlos Mariguella. Em relação ao primeiro, a principal indignação e revolta de setores militares têm relação com o fato de Carlos Lamarca ter sido um desertor do Exército, portanto um traidor na ótica dos militares. Além disso, a viúva Maria Pavan Lamarca já possuía aposentadoria. Sobre o caso de Lara Lavelberg, Larissa Brisola Brito Prado aborda a ampliação da lei ocorrida no governo de Luis Inácio Lula da Silva, que permite a inclusão de familiares de suicidas na condição de também receber indenização. Essa mudança ocorreu enquanto o irmão de Lara aguardava resposta do processo de exumação do cadáver desta, tornando-se desnecessário, pelo menos no caso de indenização, uma resposta exata se houve suicídio ou se foi assassinato. O resultado do laudo ocorreu em 2005 e afirmou que provavelmente não foi suicídio. Em junho de 2006 a família conseguiu um “novo enterro”, e os restos mortais de Lara Lavelberg saíram da área periférica do cemitério e foram transferidos para um “local normal”. Depois de décadas de luta, a família conseguiu o seu desejo.

Outra fonte que podemos mencionar em relação à morte de Lara Lavelberg é o livro *Memória e Sociedade*, de Ecléa Bossi, onde, ao discutir o funcionamento da memória, a autora enfoca a importância de outras pessoas no ato de lembrar e faz menção a sua amiga:

Fui colega de classe de Lara Lavelberg, cuja vida e morte precoce e trágica impressionaram a nossa geração. * Ela estudou e formou-se conosco, dividimos o pão no recreio, discutimos idéias nas aulas.

⁹³ ALVES DE ABREU, Alzira... [et al.] *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. p. 3011.

⁹⁴ PRADO Larissa Brisola Brito. *Estado democrático e políticas de reparação no Brasil: torturas, desaparecimentos e mortes no regime militar*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas.

Cada um de nós guardou dela uma conversa, um gesto, uma pequena lembrança preciosa. Procurei seu vestígio em caminhos que iam dar no sertão, em esarpas que ela subiu a pé; e que alegria senti numa venda à beira de estrada ao ouvir suas palavras repetidas por uma mulher que nunca a esqueceu!⁹⁵

O asterisco do livro de Bosi remete à seguinte colocação na nota de rodapé: “Iara Lavelberg (1944-1971), psicóloga. Após anos de resistência clandestina à ditadura militar foi assassinada pela repressão em Salvador”. Importante enfatizar que o livro consultado corresponde a terceira edição em 1994, sendo a primeira edição de 1979. Em relação a esta questão ainda, Ecléa Bossi questiona: “Que interesses terão tais elementos para a geração atual? Encontrarei uma linguagem que comova as pessoas de hoje, para as quais seu nome pouco significa? As lutas pelas memórias, eis algo de que todos temos conhecimento de causa”.⁹⁶ Podemos pensar no cinema como uma das formas possíveis de uma linguagem que traga sentido à figura de Iara Lavelberg.

1. 5. 7) Na cena seguinte, ocorre um diálogo entre Lamarca e Fio, na área de campo. Fio: “lembra a reunião de comando no Rio. Queriam que você fosse embora do Brasil e eu fui contra. Mas agora será que o galo não tá cantando pela segunda vez, Cirilo”. Na seqüência do filme, conforme avança a repressão e caminha-se para a morte de Lamarca, há momentos em que ouvimos um galo cantando.

1. 5. 8) Delegado Flores e major pressionando Kid a falar onde estava Lamarca. Major pergunta a Kid se ele sabia quem matou diversos guerrilheiros. Kid responde que foi Flores. Este apresenta documento e Kid, chorando, informa que deixou Lamarca em Brotas de Macaúba.

1.5. 9) Primeiro plano fora de foco, (algumas vezes o diretor Sérgio Rezende usa esse procedimento), que depois podemos observar que é uma foto de Lamarca na mão de um policial que está mostrando para população tentar reconhecê-lo. Cícero, primo de Zequinha, passa informação para policial.

1. 5. 10) Travelling da serra. Guerrilheiros contanto a Lamarca sobre a presença do Exército, e este tenta passar tranqüilidade e comando. Lamarca pede garrafa ao professor e quebra-a, num ato simbólico de condenação do seu alcoolismo. A música é de melancolia.

⁹⁵ BOSSI, op. cit., p. 411.

⁹⁶ Idem, Ibid., p. 411.

Imagem fica azul. Duas cruzes e cavalos passando com homens (só aparece até a cintura deles). Primeiro plano nos óculos na mão do professor e depois no seu rosto. A música melancólica continua. Barulho da caminhada dos cavalos. Clima de tensão. Primeiro plano nas patas dos cavalos andando. A seguir temos um plano em que observamos a imagem das cruzes:



Figura 7 – Imagem de cruzes anunciando a morte do protagonista. Filme *Lamarca*

Essas cruzes e o clima criado nesse momento do filme, com o ruído do vento e a movimentação das tropas, estão anunciando a morte de Lamarca. Na seqüência temos um plano médio em Oldorico e Otoniel dormindo. Volume da música aumenta. Plano de conjunto da vila, cruz no meio, igreja e casas ao fundo. Moça caminhando rápido, como se tivesse avisando o que estava prestes a acontecer, devido ao clima de tensão criado. Galo cantando duas vezes (a segunda é quase imperceptível); os militares cercam a casa.

Lamarca e Zequinha acordam e percebem a ausência do professor. Os dois fogem para o mato.

Oldorico e Otoniel na casa resolvem o que fazer. Este último diz que lá fora tem mais de três. Nesta tensão Otoniel estava preocupado em avisar Zequinha. Sai da casa e acaba sendo morto. Plano médio, professor e Oldorico, este engatinhando. Contraste entre armas do Exército e dos guerrilheiros.

Oldorico tenta um ataque e leva um tiro. Primeiro plano em professor que se mata com um tiro no ouvido. Velho saindo do quarto e observando o “estrago”. Música melancólica. Plano médio da vila. Travelling até Oldorico sem camisa,

ensangüentado e preso, em cena marcante. A linguagem policial: “E aqui como foi o placar?” Flores: “dois a zero pra nós. E mais esse aí raspando no travessão”.

1. 5. 11) Com câmera alta, Flores em cima e o velho e outros militares embaixo. Flores desce a escada e com tom carinhoso e cínico: “Tá bom, meu velho. Não precisa dizer nada não. Só olhar”. Primeiro plano no velho com um corte no rosto sangrando. Vira-se e olha para um lado. Dois sertanejos se aproximam e cobrem o corpo. Sertanejos fazem o nome do pai. Dedilhado de violão.

1. 5. 12) Plano Geral, céu azul e bonito. Travelling até Flores, dois militares e o velho. Talvez possamos pensar no contraste do céu lindo com a situação horrível de um velho inocente sendo arrastado.

1. 5. 13) Plano médio, Zequinha e Lamarca sentados. Este limpando arma. Zequinha com cara triste, preocupado com o velho. Como o filme apresenta uma clara linearidade, nesta cena ele dá um indício que vai acontecer alguma coisa com o velho.

1. 5. 14) Sertanejo, com desculpa de que ia pegar arreio, entra na sala e encontra velho no meio da sala pendurado. Na parede, quadro de foto tradicional de um casal.

No filme *Lamarca*, o personagem do velho (pai de Zequinha) demonstra que pessoas inocentes, na época da ditadura militar, acabam sofrendo as conseqüências. No livro *Brasil Nunca Mais*, há relatos de muitos casos de pessoas inocentes que acabaram sendo presas, torturadas e mortas. O filme *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) que aborda a temática da guerrilha urbana no período militar, tem como eixo central o caso de um homem inocente, que por acaso acabou sendo preso, torturado e morto.

Nos extras do DVD temos um depoimento do diretor Sérgio Rezende, informando que o “sertanejo” que aparece no filme prestando solidariedade ao “velho” não é um ator, e que ele acabou dando um tom dramático bastante interessante à cena. Depois de um plano médio da vila e muita poeira no chão, há um primeiro plano no rosto do velho de ponta cabeça. A imagem está azul escuro e o dedilhado de vilão aparece novamente marcando a tristeza, além do som do vento. O Velho de ponta cabeça geme e reza. Selecionamos dois planos dessa seqüência:



Figura 8 – Sertanejo consola pai de Zequinha pendurado. Filme *Lamarca*.

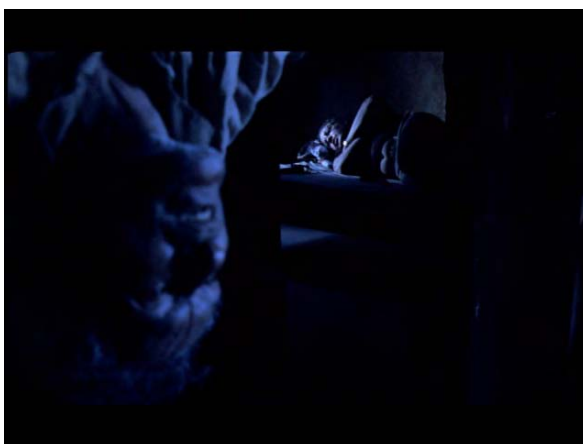


Figura 9 – Rosto do velho em agonia. No campo de profundidade, militar dorme. Filme *Lamarca*.

1. 5. 15) Plano geral da Serra. Imagem vai clareando gradativamente. Plano médio: asfalto, Lamarca e Zequinha atravessando a pista. Vegetação seca.

1. 5. 16) Delegado Flores e sua busca com o velho para encontrar Lamarca. Primeiro plano em Flores desolado, contrastando com a imagem mostrada durante todo o filme, ou seja, de um militar truculento e autoritário. Este plano significa a “passagem de comando” para o major. No diálogo entre Flores e major, este afirma que para caçar um guerrilheiro precisa agir com simplicidade e silêncio. Flores rindo: “esses baianos”. Major: “eu sou alagoano, já lhe disse. Pra caçar um militar só outro militar. Pra andar pelo sertão, só sendo sertanejo”.

1. 6) Major assume comando utilizando-se da discrição.

1. 6. 1) Com um plano geral, temos a vegetação seca. Lamarca tossindo ao lado de Zequinha. Este ergue rapadura para cima e diz frase em latim. Lamarca questiona: “Endoidou Zequinha?” Zequinha: “Tou tentando fazer milagre da multiplicação da rapadura, pra ver se dá para nós dois. Eu tive no seminário. Meu pai queria ter um filho de batina. Até que fui um ótimo aluno. Mas não dava, você já imaginou o Zequinha aqui fazendo voto de castidade”. Lamarca: “podia ser um padre revolucionário. Se a Igreja levasse ao pé da letra o evangelho, entrava na nossa luta”. Apesar do personagem Zequinha estar com fome, ele ainda conseguiu manter o seu humor.

A Igreja Católica, como a maioria das instituições brasileiras, apoiou o golpe militar de 1964. Entretanto, a ala progressista da igreja, estimulada pelo Concílio Vaticano II, se posicionou contra a ditadura. Podemos mencionar o nome de Dom Hélder Câmara e Dom Paulo Evaristo Arns como representantes desta linha. Também mencionamos o caso dos freis dominicanos, que, de uma forma trágica, acabaram se envolvendo na preparação do cerco para a morte de Carlos Mariguella. Além disso, já abordamos o caso da Ação Popular, uma organização que também possuía um discurso radicalmente contrário ao governo dos generais. Dessa maneira podemos perceber que ao menos uma parte da Igreja se comportou como “pediu o personagem Lamarca”, pela presença, no período, de “padres revolucionários”.

A respeito da posição da Igreja em relação aos movimentos sociais, no artigo *A questão agrária no Brasil pós-1964 e o MST*, de Mario Grynzpan, constatamos a importância da questão da terra para a concretização do golpe militar de 64: “a luta pela reforma agrária, as mobilizações e as pressões sobre o Congresso para a sua aprovação foram elementos determinantes para o golpe de 64”.⁹⁷ Essa importância é evidente uma vez que, desde o início da ditadura, houve uma preocupação dos militares em ter uma proposta de reforma agrária. Entretanto, a prática dos militares passava por uma posição geopolítica de levar trabalhadores principalmente para regiões norte e centro-oeste, que teoricamente possuíam terras desocupadas. Isso

⁹⁷ GRYNZPAN, Mario. *A questão agrária no Brasil pós-1964 e o MST*. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucília (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

gerou vários problemas, como os da população que foi remanejada para a construção de grandes hidrelétricas, que não desejava ir para onde o governo determinava. Mario Grynspan constatou a importância central da Igreja Católica na formação do MST, uma vez que muitos religiosos fazem uma opção pelos excluídos e a Pastoral da Terra realizou um trabalho de apoio às reivindicações dos sem-terra.

1. 6. 2) Através de um plano seqüência (34 segundos), que mostra delegado Flores indo embora e major assumindo liderança na missão de caçar Lamarca, ocorre a concretização daquilo que o olhar do delegado Flores já havia antecipado.

1. 6. 3) Plano médio, com câmera alta. Embaixo casebre e vegetação seca. Primeiro plano na terra, e lagarto saindo desta. Zequinha fica sabendo do massacre e das mortes ocorridas. Zequinha para Lamarca, chorando: “Filhos de uma égua. Vou matar um por um. Eu juro capitão. Vamos matar eles. Só você pode”. Música tema do filme. Essa expressão “só você pode”, mostra o enaltecimento de Lamarca.

1. 6. 4) Primeiro plano em cartaz: *Terroristas Procurados*. Foto de Lamarca e Zequinha. *Ajude a proteger sua vida e o Brasil*. O major, pressionando população para dar informações sobre Lamarca e Zequinha, afirmou: “o nome dele é Lamarca, paulista ou Cirilo. Esse homem é o demônio”. Em off: “ele é um assassino, terrorista, comunista. Tem muitas caras. Muitos nomes, mas o objetivo dele é um só. Desgraçar com a vida de gente honesta”. Claramente o diretor Sérgio Rezende colocou um discurso moralista.

Em resposta à proposta do major, temos um plano médio em que sertanejos dialogam. Sertanejo: *parece o esquadrão da morte*. Outro sertanejo: “Ele falou em comunista. Que diabo é isso? Outro sertanejo: é um bicho que vale mil cruzeiros. Dá pra comprar uma mula boa”.

1. 6. 5) No diálogo entre militar e major, o primeiro afirma: “O Lamarca fica sonhando com a revolução”. Major: “Ah! (suspiro). O que me deixa louco é lembrar que ele foi um dos nossos. Andou no meio da gente. Fez os mesmos cursos. Os mesmos treinamentos. Os mesmos quartéis. Sentou na nossa mesa e tramou contra nós. Vai ter que pagar por isso, vai ter que pagar pela traição”.

1. 6. 6) Lamarca e Zequinha na casa do primo, saem fugindo devido à denúncia deste. Há um plano médio, com Lamarca bem magro, sentado de costa embaixo de árvore. Essa cena representa o início do período de Lamarca super magro, cambaleante na caatinga.

Plano médio em sertanejo chegando a cavalo (o que entregou Lamarca e Zequinha). Som de galo cantando. Primeiro plano em menina bem morena e pobre. Mulher entra em cena: “Acho melhor vocês cair no mundo. Severino foi entregar vocês para a polícia”. Zequinha: “desgraçado. Judas do sertão”. Lamarca: “muito obrigado mais uma vez hein moça. Vamo”. Música tema do filme. Travelling focalizando Lamarca sem camisa, esquelético. No plano abaixo podemos constatar o esforço do ator Paulo Betti, no seu processo de emagrecimento:



Figura 10 – Lamarca muito magro, observado por Zequinha. Filme *Lamarca*.

1. 6. 7) Major recebendo informação sobre Lamarca e Zequinha. Major: *Esses desgraçados andaram quase 100 Km em sete dias* (valorização de Lamarca e Zequinha). Imagem fechando em major, duração do plano de 46 segundos. Major sobe no cavalo. Primeiro plano na cintura com metralhadora. Primeiro plano nas patas dos cavalos.

1. 6. 8) Zequinha cuidando de Lamarca, colocando-o numa sombra. Lamarca passa mal. Elogia mulher do primo de Zequinha e compara-a a Marina, sua mulher. Primeiro plano em Lamarca, sorrindo, expressa orgulho ao falar: “Sou filho de sapateiro. Que falta eu sinto do velho. Eu lembro quando eu voltei do canal de Suez, minha filha nasceu quando eu tava lá”. Início do sétimo flash-back. Lamarca fardado sendo recebido pela família no seu retorno de Suez.

Depois do almoço familiar ocorre um importante diálogo entre Lamarca e seu pai. Numa cena escura, o pai afirma: “fala, Carlinhos”. Lamarca: “aquilo foi um inferno”. Música árabe. Lamarca: “a outra criança na enfermaria. Não me conformei

pai. Chorei. O major nosso médico, me manda parar. Eu não consigo. Aí ele me disse: (Lamarca aumenta o tom de voz a partir daqui) Tenente você não veio para o Canal de Suez para salvar criancinhas. Você veio para instaurar a paz. Mas que paz é esta que só serve pras grandes potências ficarem com o petróleo dos árabes. Não pode haver paz com miséria, com exploração. Pensei tanto no Brasil. Na nossa situação. Nós precisamos transformar esse país”.

Primeiro plano no pai: “É. Mas não é fácil. Ninguém entrega nada de mão beijada Carlos. Nem fazendeiro, nem empresário, nem ninguém. Esse país vai acabar incendiado”. Lamarca: “Suez mudou minha cabeça. Eu descobri que tarefa militar é tarefa política. Se a guerra fosse declarada eu passava pro lado dos árabes”. Pai: “aí seria considerado traidor”. Lamarca: “Traidor? Mas ser leal o que é? Ser leal é ficar calado, diante das maiores injustiças. Ser leal é ficar contra o povo. Eu sempre quis ser soldado e nunca vou deixar de ser, mas mudo de exército se o nosso passar pro lado dos exploradores”. Notamos aqui um discurso clichê de denúncia do imperialismo norte-americano, da exploração do petróleo pelas potências e o desejo de tentar a transformação da sociedade.

1. 6. 9) Militares na captura de Lamarca. Primeiro plano num relógio. Caio em off: “Não é que largaram isso aí”. Major em off: “É uma isca Caio. Eles estão provocando a gente”. O filme sempre apresenta suas respostas, pois Lamarca havia dito que ia tentar despistar a repressão, agora major fala que eles estão provocando.

1. 6. 10) Zequinha dialogando com doutor para conseguir ajuda. Este se nega a ajudar. Lamarca, ao saber que Clara morreu: “eu perdi as forças, Zequinha. Acabou. A luta pra mim acabou, Zequinha”. Zequinha: “te abandonar? Tá pensando o quê de mim capitão? Eu não sou covarde. Isso não”. Lamarca: “Acabou, Zequinha, acabou”. Zequinha: “Você vai me desculpar capitão. Você tá agindo de forma errada. Até egoísta. A guerra não acabou. E nós vamos vencer”.

1. 6. 11) Plano conjunto, ao fundo pé de Lamarca e Zequinha. Estes vindo em direção à câmera. Zequinha carregando Lamarca nas costas. Lamarca delirando, dizendo que nunca traiu o povo.

1. 5. 12) Primeiro plano em livro na areia (livro parece ter um dimensão enorme). Céu azul, major falando que o livro é bem coisa de comunista e que Lamarca foi o maior atirador do Exército brasileiro. Há um enaltecimento de Lamarca pelo major que está na sua captura.

1. 6. 13) Na cena final em que Lamarca e Zequinha estão deitados na sombra de uma árvore, predomina o silêncio. Não há nenhuma trilha sonora e os policiais andam lentamente para não “acordar” os dois guerrilheiros. O silêncio durou aproximadamente dois minutos e trinta segundos e termina quando o major faz barulho para armar sua metralhadora.

Ao refletir sobre a estrutura do filme *Lamarca*, constatamos que ela se constituiu na criação de um herói e mártir, no sentido de que o protagonista lutou e morreu por uma causa, tal qual outros heróis, como Tiradentes e Frei Caneca. Seleccionamos quatro planos do momento em que antecede a morte de Lamarca, os tiros e o corpo estendido, para demonstrar que o diretor Sergio Rezende optou em associá-lo com a crucificação de Jesus Cristo. Eis os planos:



Figura 11 – Lamarca deitado na sombra de uma árvore, formando a representação de uma cruz. Filme *Lamarca*



Figura 12 – Em outro ângulo, Lamarca formando a representação de uma cruz. Filme *Lamarca*



Figura 13 – Lamarca baleado. Filme *Lamarca*



Figura 14 – Morte de Lamarca. Filme *Lamarca*

Essa associação com o cristianismo também foi realizada com um herói da nossa república, Tiradentes. No livro de José Murilo de Carvalho, *A Formação das Almas*, o autor analisa o processo de construção da figura de Tiradentes. Constatamos que este foi selecionado entre outros candidatos a herói e contribuíram para a escolha os seguintes fatores: Tiradentes assumiu abertamente a participação no movimento, Tiradentes estava relacionado com o centro político da época, a Inconfidência ficou nos planos, portanto Tiradentes não usou da violência, não teve grandes inimigos. No caso de Lamarca podemos elencar os seguintes fatores: Lamarca abriu mão de uma posição confortável, uma carreira brilhante no exército. Dentro dessa instituição era o melhor atirador e possuía grande disciplina. Reunia, portanto, algumas características que convém a um “herói”, como força e coragem. Precisamos enfatizar que lutou por uma causa, ou seja, por uma pátria que não

apresentasse as desigualdades sociais. Morreu em combate, lutando por esse causa. Bronislaw Baczko, no seu artigo *Imaginação social*, analisa a importância do imaginário para as ações humanas. Esse imaginário trabalha para a aglutinação de um determinado grupo. Ao elaborar uma representação para um grupo, o imaginário apresenta papéis sociais, “espécie de bom comportamento, modelos formadores, o chefe, o bom súdito, o guerreiro corajoso”⁹⁸ No caso de *Lamarca* fica evidente o último papel. Este estimulava a participação contra o regime militar.

O imaginário social contribui para a coesão social. Neste sentido, os detentores do poder elaboraram visões de mundo favoráveis a eles próprios. Baczko analisa a enorme preocupação com a questão simbólica em diferentes momentos da história, no período da Revolução Francesa e na época do stalinismo na ex-União Soviética. Nesta última havia as famosas audiências públicas em que o acusado era forçado a reconhecer a sua culpa e através de pormenores contava o que “havia acontecido”. Essas audiências procuravam legitimar o poder de Stalin e instituíam uma paranóia terrível entre os soviéticos. Guardadas as devidas proporções, isso também ocorreu no Brasil na época da ditadura militar. O regime militar preocupou-se muito com a propaganda política. No semi-documentário *Que Bom te ver viva* (1989), da diretora Lúcia Murat, temos o depoimento de ex-guerrilheiras. Uma delas abordou o principal motivo da sua tortura, os militares desejavam que ela fosse à televisão e renegasse a esquerda e a luta armada, como havia ocorrido com outros guerrilheiros.

Ainda sobre essa questão do imaginário, novamente recorreremos a Bronislaw Baczko. Este afirma que o poder estabelecido se protege de possíveis ataques. Neste sentido: “Imaginar uma contra-legitimidade, um poder fundado numa legitimidade diferente daquela que se reclama a dominação estabelecida, é um elemento essencial do acto de pôr em causa a legitimidade do poder”.⁹⁹ Assim, podemos constatar que *Lamarca*, e a esquerda em geral, imaginaram uma contra-legitimidade. Eles propuseram um país socialista e lutaram para alcançar isso, enquanto os militares, detentores do poder, cuidaram para manter os seus valores. No momento da produção do filme *Lamarca* em 1994, esse confronto já estava enfraquecido. No entanto o nosso imaginário não está totalmente destituído das rivalidades e questões que tanto empolgaram o período autoritário. Ao contrário,

⁹⁸ BACZKO, op. cit., p. 309.

⁹⁹ Ibid., p. 310.

quando o diretor Sérgio Rezende enalteceu o personagem de Carlos Lamarca, ele se posicionou em um debate que ainda perdura. No final do filme, para a consolidação da criação do seu herói, o cineasta resolveu associa-lo com a morte de Cristo, para assim atingir o imaginário popular.

O filme *Lamarca* termina com a execução de seu protagonista, enquanto o personagem Zequinha sai correndo e tenta trocar tiros com os policiais. No final a imagem de Lamarca fica preto e branco, e aparece a legenda *Sertão da Bahia. 17 setembro 1971*. Essa informação verbal nos situando no tempo e no espaço é um recurso muito utilizado no cinema. Da mesma forma o filme *O que é isso companheiro?*, que analisamos no próximo capítulo, começa com textos informativos relacionados ao período da ditadura militar.

CAPÍTULO 2

O QUE É ISSO COMPANHEIRO?: A MEMÓRIA VITORIOSA?

O filme *O que é isso companheiro?* começa com um texto informativo, dizendo que este se baseia em um fato verídico, mas que não se limitou a retratar a “estrita realidade dos fatos”. Implicitamente essa perspectiva propõe que isso seria possível de se fazer caso alguém desejasse. Na análise desse filme fizemos uma divisão em quatro unidades narrativas. As primeiras imagens são de fotos em preto e branco projetadas rapidamente. É mostrado inicialmente a praia lotada, um bonde, Garrincha fumando, a torcida no estádio do Maracanã. A música inicial *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, objetivou dar um tom de requinte às imagens exibidas, já que se trata de um ícone extremamente reconhecido de um “gosto refinado”. Além disso, a música evidencia o Rio de Janeiro, local de inspiração dos autores. A primeira unidade narrativa enfoca a adesão dos personagens Paulo e César à luta armada, e termina no momento em que surge a idéia de se fazer o seqüestro do embaixador norte-americano.

Assim, inicia-se a preparação para a ação. A personagem René se aproxima do chefe de segurança para obter informações e ocorre a chegada dos guerrilheiros da ALN (Aliança Libertadora Nacional), Toledo e Jonas, este último torna-se o comandante da ação. Os companheiros vindos de São Paulo são considerados experientes, enquanto os do Rio de Janeiro são “novatos”. No momento do seqüestro há uma montagem paralela, em que quatro situações são mostradas: embaixador, guerrilheiros, mulher na janela e guarda. O guarda representado pelo cantor Lulu Santos corresponde a uma estratégia adotada pelo diretor Bruno Barreto, de colocar “uma personalidade” num pequeno papel. No livro memória de Alberto Berquó *O seqüestro dia-a-dia*, os guerrilheiros, ao planejar o seqüestro, imaginavam que provavelmente o carro do embaixador deveria ser totalmente à prova de bala, não deveria abrir por fora, e provavelmente existiria um rádio que numa eventualidade serviria para uma comunicação direta com algum segurança.¹⁰⁰ Entretanto, no seqüestro real e no filme não existiu toda essa “parafernália”, e a ação ocorreu com relativa tranqüilidade. Quando o personagem Paulo afirma: *conseguimos! seqüestramos o embaixador dos Estados Unidos*, termina a segunda unidade narrativa.

O cotidiano do aparelho passa a ser focado. Enquanto o personagem Paulo é o responsável pelo contato da casa com o mundo exterior, saindo para deixar a

¹⁰⁰ BERQUÓ, Alberto, *O seqüestro dia a dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 42.

lista dos nomes dos presos a serem trocados pelo embaixador ou para comprar pizzas, a guerrilheira Maria procura no jornal futuros aparelhos e René faz curativo no embaixador e lava as suas camisas. Essa personagem acaba tendo um perfil de “boa moça”, contrapondo-se a Maria que é mais politizada e possui uma posição de comando. Nesta unidade narrativa ocorre o interrogatório do embaixador e sua liberação tumultuada. Durante esse último processo temos os militares divididos: um grupo tentando prender os guerrilheiros e o outro preocupado com as conseqüências dessa iniciativa. Podemos nos perguntar: O diretor Bruno Barreto desejou fazer uma relação com a bastante usual divisão entre os militares da “linha dura” e da “escola de Sorbonne” mais moderados? Se essa foi a intenção, podemos considerar não satisfatória devido, entre outros fatores, ao fato de que o personagem do torturador realizado por Marcos Ricca não convenceu como “linha dura”, mesmo porque ele era subalterno ao militar moderado. Basta compararmos o personagem do delegado Flores em *Lamarca* e o torturador do filme *Pra Frente Brasil* (1983, Roberto Farias), para percebemos que o torturador em *O que é isso companheiro?* apresenta-se com um perfil bem moderado.

A partir do momento em que o embaixador é liberado, inicia-se a fase de caça aos guerrilheiros. Durante a cena que antecedeu a captura de Paulo e Maria, estes discutiam sobre a opção de vida deles. O que estranhamos é que embora eles estivessem na “geladeira”, ou seja, tinham que estar totalmente escondidos por terem acabado de realizar uma ação, o seqüestro aconteceu com grande sucesso, e mesmo assim já estavam totalmente desanimados. Maria encarna a persistente, “ouvi dizer que existe um disco do Gil em que ele grita a palavra Mariguella”, enquanto Paulo o realista: “será verdade?” Na época do lançamento do filme *O que é isso companheiro?* houve uma forte reação da esquerda. As críticas foram no sentido de que houve uma “absolvição” da ditadura. Na ótica de Ismail Xavier, este protesto aconteceu devido ao fato de que tradicionalmente o cinema brasileiro possui um “perfil contestador e questionador”. Xavier considera que se fosse uma novela ou minissérie, não haveria grandes objeções, já que nesse caso não haveria a tradição que o cinema possui.¹⁰¹

¹⁰¹ XAVIER, Ismail. A Ilusão do olhar Neutro e a banalização. *Revista Praga*. n. 3, setembro de 1997, Editora Hucitec. p.142.

2. 1) Paixão pela luta armada.

2. 1. 1) O filme inicia-se com textos. O primeiro afirma que, além de estar baseado em fato verídico e não procurar se limitar à estrita realidade do acontecido, a mesma pessoa pode ser estar representada por mais de um personagem. Podemos pensar no caso das personagens René e Maria, uma vez que sabemos que na ação do seqüestro só havia uma mulher. O segundo texto apresenta informação de tempo e lugar, uma vez que essas informações são difíceis de passar ao espectador apenas com imagens. Então temos: “Rio de Janeiro início dos anos 60”. As Imagens projetadas em preto e branco procuram passar a idéia de “imagens reais”. Temos a praia, mulheres em biquínis maiores do que hoje em dia, o Maracanã com a torcida na sua maioria com cara de euforia, uma noiva, o bonde, Garrincha. As fotos são projetadas numa seqüência rápida, tendo como fundo musical *Garota de Ipanema*, que é a música brasileira mais conhecida internacionalmente. Abaixo temos dois planos com essas fotos em preto e branco. No primeiro está Garrincha fumando um cigarro descontraidamente em um bar, enquanto que no segundo estamos diante da torcida no Maracanã:



Figura 15 – Garrincha no bar. Filme *O que é isso companheiro?*



Figura 16 – Torcida no Maracanã. Filme *O que é isso companheiro?*

Na seqüência há textos com “informações históricas”: “Em 1964 o governo democrático brasileiro é deposto por um golpe de estado militar” (texto sobre um fundo preto sem imagem). Acaba a música e começam vozes em off: “o povo unido jamais será vencido. Abaixo a ditadura”. Outro texto: “Em dezembro de 1968, a junta militar que governa o Brasil decreta o Ato Institucional nº 5 pondo fim à liberdade de imprensa e todos os direitos do cidadão”. Ao pensarmos nos textos encontramos a opção pelo termo golpe de estado, ao invés de revolução, como preferem os militares. Na afirmação de que o AI-5 pôs fim a liberdade de expressão e a todos os direitos do cidadão, pode-se interpretar erroneamente que após o golpe de 1964 ainda continuou havendo liberdade de expressão e os direitos do cidadão eram preservados. No artigo do historiador Carlos Fico¹⁰², citado anteriormente, o autor enfatiza que a repressão ocorreu desde 1964. Ele menciona o exemplo do comunista Gregório Menezes arrastado pelas ruas de Recife, logo após o golpe.

As imagens da passeata com os personagens César, Fernando e Artur, gritando frases clichês, como “abaixo a ditadura”, que são imagens de arquivo, foram trabalhadas de tal forma que os “personagens entrassem no meio destas”. Essa estratégia também foi utilizada na série *Anos Rebeldes* da Rede Globo. O personagem Paulo está com uma cara desanimada, com um certo artificialismo,

¹⁰² FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucilia (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 169.

enquanto o som de helicóptero produz tensão. Militares atacam as pessoas da passeata e Oswaldo aparece atirando pedras em policiais. Som de sirene, bombas, barulho de cavalos.

2. 1. 2) Cena da televisão do homem chegando à Lua, em cores (depois da passeata em preto e branco fica um contraste nítido). Sonoramente há uma voz em inglês da narração do homem chegando à Lua. Embaixo, letreiro da televisão em português: “Ele vai pisar no solo agora. É um passo pequeno para um homem, mas um grande salto para a humanidade, 20 de julho de 1969”. Dentro de uma república há três “estudantes” conversando. César e Fernando ficam ironizando a prepotência americana. Artur defende os americanos: “Vamos parar com inveja. Os caras estão chegando na Lua. Se fossem os soviéticos vocês estavam babando de prazer”. O cenário da república é muito bem equipado e arrumado. Possui televisão, telefone, máquina de escrever; na parede há o famoso quadro de Che Guevara, pôster de filme de Glauber Rocha e outros.

No diálogo entre eles, Fernando afirma: “tomei porre pelo Gagari e pela Laika”. Artur: Laika? Fernando: a cachorrinha que os russos mandaram para o espaço”. Soa estranho Artur não saber quem era Laika, no decorrer do filme ele parece politizado. Fica evidente que é uma “deixa” para Fernando responder e assim o filme ficar didático. Na televisão aparece o letreiro: *Vimos em paz, em nome da humanidade*.

Em relação à chegada do homem à Lua, a historiadora Ana Cristina Teodoro da Silva demonstrou, através da sua pesquisa com capas de revistas, o poder exercido no imaginário das pessoas, no mundo inteiro pela imagem dos americanos pisando no solo lunar. A autora pesquisou as sínteses realizadas por revistas, como a Manchete, Veja e Isto é Senhor, no final do ano, de década, ou quando as revistas fazem aniversário. O acontecimento da chegada do homem à Lua está em todas e com destaque. Além do desejo dos norte-americanos de realizar propaganda e se imporem como “líderes do mundo”, Ana Cristina Teodoro da Silva coloca a seguinte questão: “A eleição da chegada à Lua como o evento do século tem muito a nos dizer sobre a relação prepotente do homem com a natureza, sobre a confiança no conhecimento científico e na tecnologia”¹⁰³

¹⁰³ SILVA, op. Cit., p. 211.

2. 1. 3) Ambiente do embaixador. Pessoas bebendo e discutindo política. Um personagem (assessor do embaixador) dizendo “Sputnik já era. É um ato político, uma cortina de fumaça para esconder nossa queda no Vietnã”.

2. 1. 4) Na república Fernando pergunta a Artur: “Vamos deixar a Lua e vamos voltar para a Terra. Estamos completando seis meses de imprensa censurada. A extrema direita se instalou no poder. Nós vamos para luta armada, e você?” O personagem Artur representa aquele que não quis pegar em armas.

2. 1. 5) Cena de uma gafeira. Alguém faz um pequeno discurso enaltecendo os Estados Unidos, com um caráter “submisso”. Embaixador dançando com uma brasileira e a mulher dele dançando com um brasileiro. O enaltecimento do embaixador que ocorre durante todo o filme em situações mais importantes que esta, aparece quando uma das mulheres afirma: “menina, como ele dança bem!” Abaixo há um plano da festa em que o embaixador e sua esposa são homenageados:



Figura 17 – Festa em homenagem ao embaixador norte-americano. Filme *O que é isso companheiro?*

2. 1. 6) Os personagens Fernando e Artur conversando na rua. Este tenta persuadir Paulo de não partir para a guerrilha, com o argumento de que a luta ainda continuava política. Fernando considera que tal argumento é pequeno-burguês.

2. 1. 7) *O que é isso companheiro?* enquadra-se num tipo de filme que possui seu atrativo na relação com a realidade. Desde a sua origem, o cinema teve um grande potencial nesta área. No artigo *Adaptação de literatura testemunhal – origens*, Lara Valentina Pozzobon mostra que filmes como *Estação Carandiru*,

Cidade de Deus e *O Bicho de sete cabeças*, adaptações de fatos reais, são herdeiros de uma tradição antiga do cinema. A autora aborda como no final do século XIX havia na Europa e no Brasil um “gosto pela realidade reconstituída”. Isto acontecia em estratégias como o Museu de Cera e os Panoramas. Sabemos do enorme sucesso que tiveram os folhetins publicados pela imprensa e que normalmente retratavam acontecimentos extraordinários, como crimes inusitados. Muitos filmes seguiram esse caminho. No artigo de Pozzobon ela menciona o segundo “filme posado” do Brasil: “Os Estranguladores do Rio (1908), baseado em fato real que abalou a cidade dois anos antes, largamente explorado pela imprensa”.¹⁰⁴ A expressão “filme posado” faz oposição aos primeiros filmes de um único plano e aos “naturais”, filmes de mais de um plano, mas que funcionavam como “noticiários”.

Naturalmente essa representação da realidade acontece de diversas maneiras. No livro *O que é isso companheiro?* Fernando Gabeira descreve o seu ritual de iniciação na Dissidência Comunista, organização que originou o MR-8. A pessoa que comunicou “seu aceite” na organização fez uma preleção sobre as suas qualidades e defeitos e as novas tarefas que deveria fazer. Além disso, houve o seguinte:

Alguns adjetivos altissonantes, menções à inevitável vitória final, ao inexorável curso da História rumo ao progresso, encerravam aquele curto ritual de iniciação. O que nos salvou do ridículo total era o fato de que, tanto ele como eu, éramos péssimos atores e deixávamos escapar mil sorrisos fora do lugar, ao longo daquela conversa mole.¹⁰⁵

Na cena do filme *O que é isso companheiro?* o guerrilheiro Marcão comanda a reunião de “iniciação”, e o faz de uma forma patética, já que se apresenta durante todo o filme com um perfil “superficial”. Dentro do aparelho Marcão apresenta os codinomes aos novatos e anuncia a parte principal, a fala da “companheira Maria”. Os candidatos a guerrilheiros não podem olhar no rosto dela até serem definitivamente admitidos no grupo. Na sua fala, Maria investe num tom sério e

¹⁰⁴ POZZOBON, Lara Valentina. Adaptação de literatura testemunhal – origens. *Estudos Socine de Cinema, Ano III*. Org. Mariarosario Fabris...[et al.] Porto Alegre, 2003. p. 183.

¹⁰⁵ GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

dramático, dando ênfase ao fato de que vários companheiros estão presos e mortos e que isso pode também ser o futuro deles.

2. 1. 8) Treinamento dos guerrilheiros na praia com um belo visual e o céu muito azul. Durante o treinamento podemos perceber uma característica da linguagem cinematográfica clássica: ao dar indício durante o filme, do que ocorrerá posteriormente. Assim, na cena em que Oswaldo acerta um tiro, diz: “pensei que fosse mais difícil”, Maria responde: “uma coisa é atirar num alvo, outra é atirar num homem, pensa nisso!” Na seqüência temos a expressão de Oswaldo preocupado, funcionando como um prenúncio da cena em que ele não consegue atirar no guarda e é preso.

Durante essa unidade narrativa, temos duas ironias realizadas por Paulo. No diálogo entre Oswaldo e Paulo, este responde à observação de que a “sargentinha” havia cismado com ele, da seguinte maneira: “É. Ou ela tá querendo me foder ou tá querendo foder comigo”. Oswaldo ri e Paulo esboça um brevíssimo sorriso, com um certo ar de superioridade. Na cena em que estão almoçando, Paulo afirma: “A companheira pode atirar muito bem, mas comer a sua comida é provar a verdadeira coragem revolucionária”. O grupo ri, menos Maria que fica desconcertada. Aqui podemos pensar na caracterização do personagem Paulo, que apresenta bom humor e inteligência.

2. 1. 9) A Música de ação e suspense começou na cena anterior. A expropriação do banco é realizada com Marcão, vestido de terno, explicando a diferença entre um assalto e uma expropriação por motivos revolucionários. O personagem faz uma propaganda do MR-8. A câmera está situada embaixo e Marcão está em cima de uma mesa, evidenciando a sua figura. No seu discurso, dá ênfase à necessidade da democracia. Portanto, essa é uma visão que corresponde aos anos 80 e 90, já que, conforme abordamos, a essência da luta dos guerrilheiros consistia na busca do socialismo. O figurino utilizado chama a atenção, pois enquanto Marcão está de terno e gravata, as duas guerrilheiras estão elegantíssimas. Ao compararmos com o filme *Lamarca*, constatamos aqui um luxo maior. Essa questão está relacionada com a composição de tipos que não levantariam suspeitas, mas também traduz preocupações mercadológicas, ou seja, o desejo de agradar ao espectador e assim vender mais. Guy Debord, no seu livro com título bastante sugestivo *A sociedade do espetáculo*, considera que o espetáculo serve como instrumento de unificação e se constitui numa falsa

consciência. O autor apresentou a importância do espetáculo na nossa sociedade da seguinte maneira:

É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade.¹⁰⁶

Além disso, podemos pensar, já que estamos diante de um filme que possui pretensões de reconstituir os anos sessenta, nas características desse momento histórico. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais observaram que: “A moda do cabelo comprido e da barba desarrumada surge no final dos anos 60, como símbolo de afirmação e de protesto de uma nova geração ‘avançada’, mas depois vai sumindo”.¹⁰⁷ No filme *O que é isso companheiro?* não há nenhum cabeludo, apenas existe a barba por fazer do personagem Jonas, mas no geral os outros personagens são “visualmente comportados”.

2. 1. 10) Nesta subunidade narrativa temos imagens alternadas dos guerrilheiros no aparelho, discutindo sobre sua próxima ação, com os militares torturando Oswaldo. Logo após a prisão deste, a câmera focaliza um prédio com a bandeira do Brasil na frente, e o som do gemido em off de Oswaldo. Dentro do prédio, dois policiais de terno na frente, e atrás militares fardados arrastando Oswaldo. No aparelho, Maria critica Oswaldo dizendo que foi um frouxo por não ter atirado no guarda. No retorno a Oswaldo, temos uma cena de tortura, um “afogamento”. Ela possui um tom eufemístico perto do que imaginamos como uma tortura real, ou se comparada com cenas de outros filmes, como *Lamarca* e *Roma Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, ou ainda tendo como referência depoimentos de torturados. Durante a cena de tortura militares conversam sobre coisas banais. No filme *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, 1983) esse procedimento ocorreu numa cena em que policiais torturavam, enquanto discutiam sobre o jogo do Brasil que logo aconteceria. Nessa representação podemos perceber a banalização da violência, ao mesmo tempo em que constatamos a atrocidade dos militares. Essa unidade narrativa termina no aparelho, com o personagem Paulo fazendo a proposta

¹⁰⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

¹⁰⁷ MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando A., op. cit., p. 571.

do seqüestro do embaixador americano. Na seqüência temos o plano de tortura em Oswaldo:



Figura 18 – Cena de tortura. Afogamento. Filme *O que é isso companheiro?*

2. 2) Seqüestramos o embaixador americano!

2. 2. 1) No seu escritório, embaixador conversa com assessor. Este afirma que precisa tratar de um assunto urgente, uma lista de convidados para uma festa, já que no Brasil, uma festa tem a mesma importância de uma reunião, e que a elite é sofisticada. O historiador Nicolau Sevcenko, no seu livro *Pindorama Revisitada*, considera que o Brasil nasceu sob o signo do Barroco, e que a essência de toda manifestação cultural brasileira está num “barroquismo latente”, que apresenta algumas características: “extremos da fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso de contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, ...”¹⁰⁸ Neste sentido podemos pensar sobre a aparição no filme *O que é isso companheiro?* dessa referência à nossa cultura, em que uma festa e uma reunião são igualmente importantes. Entretanto, temos que cuidar para essa visão não passar a servir para uma ótica colonialista e conservadora, de que no Brasil tudo é festa e que nada de sério há neste país.

¹⁰⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 39.

2. 2. 2) Na porta da embaixada, René aparece disfarçada de menina do interior atrás de um emprego. Ela se insinua para o chefe de segurança para obter informações. Numa cena eles estão num bar, e a música escolhida sinaliza claramente uma dicotomia utilizada no filme. No início deste, a música apresentada é *Garota de Ipanema*, no momento em que os guerrilheiros ficam sabendo da libertação dos companheiros temos a música da Terceira internacional e agora que estamos num “boteco”, precisamos de uma música “popular e brega”. Assim, enquanto ouvimos: “Quem é que não sofre por alguém”, os dois personagens conversam em um ambiente com caracterização típica de um bar popular. Em nenhum momento lembramos características dos filmes dos anos 60 e 70 que adotaram o caráter nacional-popular, tão em evidência no cinema brasileiro. *O que é isso companheiro?* é produzido num momento em que o neo-liberalismo estava no auge no Brasil e no mundo. Então, isso reflete no filme, quando não vemos nenhuma pretensão de conscientização e sim de contar uma história da forma “mais neutra e racional” possível, diferentemente do que ocorria nas décadas anteriores em que certos filmes assumiam uma postura crítica, inseridas no “paradigma” nacional-popular.

O conceito de nacional-popular, utilizado nos anos 60, está em questão na tese de doutorado de Sandra Pelegrini¹⁰⁹, intitulada “*A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano*”. A autora menciona alguns movimentos, que estavam preocupados em levar mais cultura e educação para o povo, como o Teatro de Arena, o Movimento de Educação de base, da Igreja Católica, o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, e o método de alfabetização de adultos de Paulo Freire. Nesse período, cultura popular passou a significar cultura produzida para o povo, visando uma conscientização, o combate da alienação, e não necessariamente cultura produzida pelo próprio povo. No cinema, podemos citar como exemplo desta perspectiva o filme *Cabra Marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, iniciado antes do golpe militar de 1964, interrompido em função deste e retomado na fase de abertura política. Entretanto, essa visão de cultura popular preocupada com conscientização gradativamente foi substituída por uma noção mais mercadológica, identificada com o que é mais consumido. Dessa

¹⁰⁹ PELEGRINI, Sandra Cássia Araújo. “*A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano*”. São Paulo, 2000. 294 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. p. 12.

maneira: “Produtos culturais como novelas ou discos seriam, a partir de então, considerados populares se atingissem um grande público”.¹¹⁰

A personagem René não apresenta um perfil politizado como desejavam os defensores do conceito de cultura popular existente nos anos 60. No filme *O que é isso companheiro?*, ela representa a ex-guerrilheira Vera Silvia Magalhães, que no seqüestro real fez o levantamento das informações. Alguns dos seqüestradores ficaram ofendidos com o fato de René “ter dormido” com o chefe de segurança para obter as informações, já que isso não corresponderia à moral de Vera e dos guerrilheiros em geral. No diálogo com o chefe de segurança, este afirma que mandou tirar a bandeira dos EUA da limosine do embaixador americano, porque esta atraía terrorista e afirma: “Aqui entre nós, gringo às vezes é muito burro”. No outro dia de manhã René, ao ligar para seu pai, recebe um tratamento muito rude.

2. 2. 3) A chegada dos guerrilheiros da ALN realiza-se com um “fusquinha” (táxi), mostrando a preocupação do diretor de reconstituição das características da época. Maria faz a apresentação de Toledo e Jonas, fazendo uma apologia dos dois: “Eles vieram trazer a sua experiência de luta em São Paulo e auxiliar o Movimento Revolucionário 8 de outubro nesta missão”. Em relação à denominação desta organização guerrilheira, no livro memória *O seqüestro dia a dia*, de Alberto Berquó encontramos uma versão inusitada para a sua origem: a própria repressão, ou seja, foram os militares que escolheram esse nome. A primeira denominação era *Dissidência da Guanabara*, que surgiu questionando o posicionamento moderado do Partido Comunista Brasileiro.

Alberto Berquó apresenta a informação de que, no primeiro semestre de 1969, o Cenimar havia destruído a Dissidência do Estado do Rio. No entanto, este nome não era muito conhecido, já que os próprios integrantes da dissidência não gostavam de nomes muito formais. Eles estavam preocupados em diferenciar-se em tudo da “antiga esquerda”. Durante a ditadura havia uma disputa entre os órgãos de repressão. Todos procuravam “mostrar serviço”, anunciando a captura de grandes líderes guerrilheiros ou desmantelamento de organizações. Portanto, assim que o Cenimar conseguiu destruir a Dissidência do Rio, a qual pretendia estabelecer uma guerrilha no Paraná, havia uma euforia para fazer a divulgação. No entanto, ficou uma situação estranha para o Cenimar, uma vez que divulgaria o

¹¹⁰ Ibid, p. 77.

desmantelamento de quem? De acordo com Berquó, a Dissidência tinha o nome de um jornal, “Oito de Outubro, em homenagem a Che Guevara. Então, aproveitando o título do jornal, o Cinemar inventou e batizou a recém-liquidada Dissidência do Estado do Rio: Movimento Revolucionário 8 de outubro, MR-8”.¹¹¹

No momento em que os seqüestradores foram divulgar o seu manifesto, assinaram ALN e MR-8, ou seja, assumiram o nome proposto pelos militares. Fizeram isso porque achavam estranho o nome Dissidência da Guanabara e também usaram uma estratégia de desmoralizar o Cenimar, uma vez que este órgão acabava de anunciar a destruição do MR-8 e ele reaparecia com uma força grande, seqüestrando o embaixador dos Estados Unidos.

Na cena em que Maria apresenta Toledo e Jonas para os jovens do MR-8, Júlio acende o cigarro de Jonas, simbolizando neste primeiro contato uma relação amistosa que continuou durante todo o filme. Quando Jonas começa a falar, este está em primeiro plano e em leve “câmera baixa”. Normalmente este procedimento é utilizado para dar ênfase ou superioridade a um personagem. Jonas começa com um discurso muito contundente: “As minhas ordens serão obedecidas cegamente, sem nenhum tipo de discussão. Nós seremos um grupo unido, coeso e disciplinado. Eu quero avisar que eu mato o primeiro que vacilar ou discordar”. A seguir, em primeiro plano, o personagem Jonas no momento em que é apresentado aos guerrilheiros do MR-8 e depois um plano de conjunto onde observamos todos os guerrilheiros:



Figura 19 – Jonas da ALN se apresentando ao grupo do MR-8. Filme *O que é isso companheiro?*

¹¹¹ BERQUÓ, op. cit. p. 72.



Figura 20 – Plano de conjunto com todos os guerrilheiros do filme *O que é isso companheiro?*

A caracterização do personagem Jonas produziu muita celeuma entre alguns participantes do seqüestro. Uma questão que provocou muita irritação trata-se dessa cena em que o personagem Jonas ameaça de morte aqueles que não seguissem a sua ordem. No ano de 2007 foi lançado o documentário *Hércules 56*, onde o diretor Silvio Da-Rin reuniu os participantes do seqüestro numa roda informal, para recordar como o seqüestro ocorreu e a importância deste. Em um determinado momento, quando estavam debatendo sobre o comando de Virgílio Gomes da Silva (Jonas), há um comentário de que este dirigiu a ação com convicção e firmeza, como se espera de um líder numa situação como essa. Um dos ex-guerrilheiros (Cláudio Torres) afirmou que Virgílio (Jonas) falou o seguinte: “que todos devem obedecer ao seu comando e que se alguém fizesse alguma coisa que colocasse em risco a operação, ele não ia esperar a justiça revolucionária, ele ‘executaria’ ele próprio”. Acreditamos que a caracterização do personagem Jonas em *O que é isso companheiro?* realmente foi exagerada já que, durante todo o filme, ele se apresenta de forma rude e antipática, entretanto queremos mostrar que a ameaça de morte para os “guerrilheiros indisciplinados” fazia parte do horizonte da luta armada.

2. 2. 4) Durante o filme, várias vezes há um “momento de trégua, de relaxamento” para o espectador, com a tomada da Baía da Guanabara. Neste momento ocorre pela primeira vez e focaliza uma árvore e um céu laranja, muito bonito. Sonoramente há uma música lenta, seguida de uma voz de rádio em off:

“Repercutiu intensamente nos Estados Unidos da América à declaração do presidente Richard Nixon de retirar do teatro de guerra no Vietnã 25.000 combatentes americanos. O serviço de meteorologia indica para as próximas 24 horas tempo bom. Declínio da temperatura”. A referência à Guerra do Vietnã, significa uma tentativa de contextualização do momento histórico e também passar credibilidade, já que a “voz radiofônica” passa objetividade, enquanto que a informação da temperatura com o tom de voz usado pelo locutor procura passar naturalidade e descontração. O texto informativo: *Quinta-Feira, 4 de setembro, 1969*, apresenta o tempo e espaço da situação. Martine Joly observou que essa característica é muito comum no cinema, uma vez há muita dificuldade de se conseguir passar noção de tempo e espaço somente com imagens.¹¹²

2. 2. 5) Ismail Xavier, no livro *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*¹¹³ escreveu que uma das principais características da linguagem hollywoodiana é a montagem objetivando que o espectador esqueça a sua presença; assim tudo é realizado com vistas a uma verossimilhança. Além dessa característica, a denominada montagem paralela buscou dar uma noção de simultaneidade. Um exemplo bastante simples é apresentado nas cenas de perseguição, onde perseguidores e perseguidos são filmados separadamente, mas são juntados de tal maneira que a cena apresente essa visão de simultaneidade. Durante a cena do seqüestro do embaixador americano acontece uma montagem, onde há quatro situações enfocadas: o embaixador e seu ambiente, os guerrilheiros na rua, a mulher observando na janela e o policial no telefone.

Durante o café da manhã do embaixador, este estranha o fato de sua mulher já estar acordada e ela afirma que teve um pesadelo. Sonhou que o embaixador estava na Romênia na Segunda Guerra Mundial, sendo observado pelo drácula. O fato de a embaixatriz ter acordado cedo justo naquela manhã e ter tido aquele sonho revela uma maneira de “contar uma história”. O embaixador responde às considerações da sua mulher de forma bem humorada, dizendo: “Até vampiros reconhecem a imunidade diplomática”.

Na rua a tensão dos guerrilheiros aumenta cada vez mais. René na esquina ameaça sinalizar, mas não sinaliza. A música de suspense cria expectativa. Maria e

¹¹² MARTINE, op. cit. p. 23.

¹¹³ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Jonas estabelecem o seguinte diálogo: “Maria: era a limusine do embaixador português. Jonas: que vaca! Maria: vai com calma, companheiro. A limusine do embaixador português é parecida com a do norte-americano. Jonas: não é. A do português têm bandeirinha a do norte-americano não”. Essa questão dos guerrilheiros quase seqüestrarem o embaixador português é apontada tanto no livro *O que é isso companheiro*, como em *O seqüestro dia-a-dia*.

Enquanto o seqüestro ocorre, uma mulher de uma janela (Fernanda Montenegro) liga para a polícia e diz que tem alguma coisa estranha na rua. Quem faz o papel do guarda é o cantor Lulu Santos, estratégia utilizada pelo diretor, para dar um “certo charme” à cena. O guarda liga para a mulher da janela dizendo que a viatura já está indo e para ela se acalmar. Essa questão de colocar algum personagem observando de uma janela leva a uma identificação do olhar do espectador com o do personagem, e trata-se de um recurso cinematográfico bastante utilizado. O espectador tem a impressão de que está assistindo o seqüestro pela janela. O diretor inglês Alfred Hitchcock, em 1954, realizou o filme *Janela Indiscreta*, em que havia um fotógrafo que sofreu um acidente e passa a viver isolado no seu quarto. Como ele morava em um “condomínio”, começou a observar a vizinhança da sua janela com um binóculo, assim ele descobriu a trama de um assassinato.

Ismail Xavier em *Grandes Cursos Cultura na TV O cinema clássico na ótica de Alfred Hitchcock*, analisa esse filme detalhadamente. O pesquisador nos chama a atenção para o início do filme, onde temos uma cortina que se abre, fazendo uma metáfora com o início de um filme no cinema. Além disso, o protagonista fica sentado o filme inteiro, correspondendo também a uma metáfora com o espectador. Em *A Janela Indiscreta* constantemente há uma discussão em torno da moral e da justiça. Seria lícito o personagem ficar espiando a vizinhança e a sua namorada chegar ao ponto de invadir o apartamento do suspeito do crime para tentar elucidá-lo? Ismail Xavier nos informa que, em 99% dos filmes hollywoodianos (clássicos) até os anos 50, havia uma tendência de trabalhar com a idéia de tribunal, como um elemento de um ritual da sociedade, onde o veredicto se faz, como um elemento de justiça da sociedade.

Na saída do embaixador, o motorista alerta que o segurança não chegou, porque houve problemas com os trens. Houve uma preocupação de mostrar as dificuldades da infra-estrutura do país. No momento do seqüestro, o personagem

Marcão dá uma coronhada no embaixador. Na edição do livro *O que é isso companheiro?* feita após o lançamento do filme, o autor fez algumas retificações, e incluiu na capa a frase: *O livro que inspirou o filme de Bruno Barreto*, como estratégia de marketing. Uma “correção” trata-se da coronhada que o embaixador levou. Nas primeiras edições Fernando Gabeira escreveu pequeno golpe, mudando para forte golpe, em virtude das anotações que o embaixador fez no exemplar que este teria lido. Como o embaixador morreu em 1983, a retificação já poderia ter sido realizada. Entretanto, ela aconteceu depois da produção do filme, em conjunto com outras, como o da afirmação de que o autor do manifesto dos guerrilheiros foi Franklin Martins¹¹⁴ e não Fernando Gabeira, como aparece no filme.

Produzido pela TV Cultura em 2001, o documentário *Carlos Mariguella retrato falado de um guerrilheiro*, apresenta depoimento de ex-guerrilheiros, da viúva de Marighella, dos freis dominicanos, dentre outras pessoas. No depoimento da ex-guerrilheira Guiomar Silva Lopes, esta falava sobre as ações realizadas, e o entrevistador pediu para ela mencionar alguma; então ela falou a respeito da tomada da rádio Nacional, que na época possuía muita audiência. Ela aborda que “esta ação foi uma convulsão, o pessoal da esquerda ficou maravilhada, achando que a tomada do poder seria no dia seguinte”. Bronislaw Baczko, em artigo já citado, enfoca a questão dos “períodos quentes”, em que a produção de imaginário social aumenta fortemente, como no período da Revolução Francesa e também na década de 60 do século passado. Baczko afirma que o início da revolução é algo exultante, as pessoas se consideram viver em um momento excepcional. Podemos estabelecer uma relação entre a fala de Guiomar, a respeito do que as pessoas pensavam ser o início de uma revolução e as considerações de Baczko: “Subitamente, é como se adquirisse a esperança, e até mesmo a certeza, de que acabaram de vez os constrangimentos sociais habituais”.¹¹⁵

O ex-guerrilheiro Manoel Cyrilo de Oliveira afirma que o golpe dado no embaixador ocorreu em função deste tentar se engalfinhar com Virgílio porque, na troca dos carros, pensou que seria morto. Cyrilo afirma que o objetivo do golpe foi para “trazer o embaixador para a realidade”, e que ele pediu desculpas quando chegou na casa, porque não teria percebido qual era o tipo de grupo que o estava seqüestrando. Outra questão importante do depoimento de Manoel Cyrilo de Oliveira

¹¹⁴ GABEIRA, op.cit. p. 118.

¹¹⁵ BACZKO, op. cit., p. 320.

é a de que a ação foi vitoriosa desde o início. A leitura do manifesto realizou-se antes deles chegarem na casa; “portanto não se discutiu nunca a hipótese de matar o embaixador”. Apesar dele não mencionar diretamente, esse comentário possui relação com o filme *O que é isso companheiro?*. Ou seja, ele está contestando uma versão apresentada pelo filme de Bruno Barreto, e nesse sentido entrou no campo de disputa pela memória em relação a este período.

2. 3) A vida dentro de um aparelho.

2. 3. 1) Nesta unidade narrativa, há o cotidiano do aparelho e as negociações realizadas com o governo. O personagem Marcão recortando “os olhos” do capuz, ao som da televisão: “canta canta não sei cantar (Elis Regina). Aqui fala o seu Repórter Esso testemunha ocular da história, em edição extraordinária, em homenagem aos jornalistas do Brasil”. Acaba a música e entra jornalista: “Boa Noite, Grupos terroristas seqüestraram hoje no Rio de Janeiro o embaixador dos EUA, Charles Elbrik”.¹¹⁶ Repórter Esso possuía uma grande credibilidade, apresentando uma característica informativa e não opinativa.

Na cena em que os guerrilheiros ficam apreensivos assistindo o Repórter Esso, René está segurando a camisa do embaixador. Há um primeiríssimo plano na camisa onde há sangue. Assim temos a informação de que algum problema ocorreu no momento do seqüestro. Dos guerrilheiros assistindo à notícia no aparelho, surge a embaixatriz e assessor assistindo à mesma notícia na televisão. Depois há o policial/torturador e sua namorada também assistindo. Durante essa última situação surge uma briga conjugal e a namorada pergunta: “você não está torturando aqueles garotos?” A terminologia carinhosa garotos fica estranha, uma vez que a televisão

¹¹⁶ O Repórter Esso surgiu no rádio e depois passou para a televisão. No Brasil tornou-se comum a mudança de profissionais do rádio para a televisão. No site Museu da Televisão Brasileira existe a biografia de Gontijo Theodoro. Originário do rádio foi para a TV Tupi no Rio de Janeiro e por mais de 18 anos atuou apresentando o Repórter Esso. O cinema brasileiro enfocou essa passagem do rádio para a televisão, no filme do diretor Bruno Barreto, *A Estrela Sobe* (1974), em que a protagonista (Bety Faria), originária de uma família com poucos recursos, possuía o sonho de tornar-se uma cantora de rádio. Depois de muitos percalços, como prostituição, bebidas, reforçando um estereótipo do que aconteciam as cantoras de rádio, ela termina o filme ingressando na televisão. Em 1998, o diretor Guilherme de Almeida Prado, dentro de uma perspectiva diferente, também enfocou essa transição do rádio para o cinema, no filme *A Hora Mágica*.

anunciou terroristas, e também ela não era muito mais velha do que os guerrilheiros. Ao responder a pergunta, o torturador apresenta a justificativa tradicional de que os “fins justificam o meio”, ao afirmar a necessidade das informações para se conseguir manter a ordem e os “inocentes dormirem sossegados”.

2. 3. 2) No aparelho, Maria afirma que ficou orgulhosa de Paulo. Apesar de não saber atirar, escreveu um bom documento. No momento em que Paulo vai sair para comprar pizzas, ele dá um beijo em Maria e ela assustada: “o que é isso companheiro?” Paulo responde: “um beijo Maria”. No livro de Fernando Gabeira há momentos em que este aborda o que chamou de processo de burocratização vivido pela esquerda. As questões pessoais não deviam importar e sim o caminho para a revolução, “onde as classes sociais não apenas definiam a história, mas pressupunha o completo esmagamento do indivíduo”.¹¹⁷ A imagem dos anos sessenta como libertária, cheia de idealismos, de contestações, se opõe a um certo sectarismo da esquerda. Podemos observar a cena em que Paulo parte para beijar Maria, e esta apresenta um susto e expressão de repreensão:



Figura 21 – Paulo dialogando com Maria. Filme *O que é isso companheiro?*

¹¹⁷ Ibid., p. 149.



Figura 22 – A expressão de susto de Maria após receber beijo de Paulo.
Filme *O que é isso companheiro?*

Na saída Paulo encontra Artur. No diálogo este último considera: “Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura. Parecem distantes, mas na verdade estão muito próximos”. Essa fala do personagem possui bastante relação com o posicionamento de Bruno Barreto, já que este não gosta de engajamento político,¹¹⁸ e em relação ao filme *O que é isso companheiro?* se posicionou sempre argumentando “um distanciamento e neutralidade”. O comentário do personagem Paulo ocorre de forma artificial como se estivesse falando para a posteridade: “Um dia, quando contarem a história do nosso tempo, todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas para lutar contra a ditadura. Isso é importante. Muito mais do que você pensa. Nem todo mundo se escondeu numa casa de bonecas”. Na volta para casa, dentro do táxi, Paulo encontrou um motorista animado dizendo “que os caras que seqüestraram o embaixador são demais”. No livro *O que é isso companheiro?* existe essa passagem do motorista animado, apenas os diálogos são outros.

Essa postura de neutralidade e distanciamento não encontramos em uma tendência cinematográfica, a do cinema político italiano dos anos 60 e 70 do século passado.¹¹⁹ No livro *Cinema político italiano. Anos 60 e 70*, de Ângela Prudenzi e

¹¹⁸ NAGIB, op. cit. p. 93.

¹¹⁹ Podemos mencionar os seguintes filmes e diretores dessa vertente italiana: *Bandidos em Orgosolo* (Vittorio de Seta, 1961), *Os companheiros* (Mario Monicelli, 1963), *Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971), *Giordano Bruno* (Giuliano Montaldo, 1973), *Os Subversivos* (Vittorio Taviani e Paolo Taviani, 1967), *Pai Patrão* (Vittorio Taviani e Paolo Taviani, 1977), *Antes da Revolução* (Bernardo Bertolucci, 1964).

Elisa Resegotti,¹²⁰ há o depoimento de dezesseis cineastas que produziram filmes no período assinalado. No depoimento do cineasta Vittorio de Seta, podemos constatar uma característica do cinema dos anos 60 e 70 e um sentimento da nossa época, quando este afirma: “Antes de mais nada, é preciso dizer que, naquele tempo, todo o cinema era de esquerda. Hoje quase nos envergonhamos de dizer isso, mas havia aquela crença, aquela expectativa de poder mudar o mundo”.¹²¹ Evidentemente não estamos diante de nenhuma novidade, mas não deixa de ser importante pensar essa questão. Ou seja, o desejo de algumas cinematografias daquele período de tentar mudar o mundo e nos dias atuais a inibição, o receio de assumir tal postura.

Na apresentação realizada dos irmãos Tavianni¹²², no livro mencionado acima, estes são caracterizados como um dos poucos cineastas que não fizeram concessões ao mercado. Essa idéia é reforçada pelo fato de que durante quarenta anos de carreira produziram apenas quinze filmes. Na ótica de Ângela Prudenzi e Elisa Resegotti, isso demonstra o rigor e dedicação que estes cineastas possuem ao fazer um filme. Numa visão capitalista essa característica dos irmãos Tavianni se apresenta como demérito, uma vez que nessa perspectiva importa a quantidade e lucratividade e não a qualidade da produção em si. No depoimento de Vittorio Tavianni (ele representa a dupla publicamente), ao falar sobre sua juventude, apresenta a importância, para a vida ter sentido, de uma “ética cuja força residia no fato de convivermos sem distinções de classe”.¹²³ Também há uma referência importante a uma influência cinematográfica, a do neo-realismo italiano. Tavianni afirma que foram impactados por essa linguagem nova, que mostrava, por exemplo, características do sul do país que eles nem imaginavam. Há uma menção e admiração, tanto aos filmes, como à pessoa de Glauber Rocha. No depoimento do cineasta Bernardo Bertolucci, este fala da convivência com os jovens brasileiros, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl.

¹²⁰ PRUDENZI, Angela, RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano. Anos 60 e 70*. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

¹²¹ *Ibid.*, p. 94.

¹²² Os irmãos Vittorio Taviani e Paolo Taviani, sempre trabalharam juntos na direção, formando uma dupla de sucesso nos anos 60 e 70 do século passado.

¹²³ *Ibid.*, p. 106.

Entretanto houve um momento de crise dos ideais.¹²⁴ As conseqüências dessa crise se manifestam nos anos noventa do século passado, momento da realização de *Lamarca* e *O que é isso companheiro?* e ainda atinge os nossos dias. No depoimento de Vittorio Taviani, ele coloca a visão de que no período dos anos sessenta era fácil enxergar o bem e o mal, mas que essa realidade modificou-se e tornou-se complexa. Ele enfoca a crise dos ideais, citando seu filme, *Os Subversivos* (1967), onde há a seguinte conjuntura: “Cada um dos protagonistas manifesta a seu modo um mal-estar por não saber mais o que fazer, por sentir que as respostas que até naquele momento vinham da política já não eram suficientes”.¹²⁵

Ainda no livro citado, existe um ensaio, intitulado “O Paraíso do espectador”, de José Carlos Avellar. Neste há uma análise sobre o filme *A Batalha de Argel*. Avellar nos informa que vários intérpretes desse filme não são atores profissionais. O torturado da cena inicial é um ladrão que viveu em Argel durante a guerra civil. Depois de trabalhar no filme, voltou para a prisão, enquanto um camponês analfabeto, fez o papel de Ali La Pointe, líder da F L N, organização guerrilheira criada para tentar a independência da Argélia. Avellar considera *A Batalha de Argel*, uma espécie de ponte entre o neo-realismo italiano e o cinema político italiano dos anos 60 e 70. O neo-realismo italiano surgiu na década de 40 do século passado e podemos mencionar os filmes *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945), e *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948) como exemplos desta vertente, que questionou o modelo hegemônico de se fazer cinema, ou seja, o hollywoodiano. Em seu ensaio, Avellar aborda a novidade que os filmes neo-realistas exibiam ao: “marcar o quanto eles eram diferentes dos melodramas filmados em estúdio, o cinema deve colar na realidade como se fosse a sua própria pele, sem artificialismos”. Neste sentido, a ênfase do neo-realismo italiano seria mostrar a realidade, sem o melodrama, as grandes estrelas e toda encenação glamourosa produzida nos estúdios. O cinema político italiano dos anos sessenta e setenta seguiu esses passos, fazendo algumas modificações, como por exemplo, a de que não necessariamente é preciso ficar colado na realidade, para passar alguma visão de mundo sobre a sociedade. Ao contrário, o diretor pode lançar mão de alguns

¹²⁴ Entre outras razões para essa crise, podemos mencionar a burocratização e caminho autoritário seguido pela ex-União Soviética. Já abordamos a angústia ocorrida em 1959, com os acontecimentos políticos do governo Krushev, que trouxe a vista todas as crueldades realizadas no governo de Stalin.

¹²⁵ PRUDENZI, Angela, RESEGOTTI, op. cit. p. 107.

recursos que podem contribuir nesse sentido. Além disso, o cinema político italiano possuía o desejo de “não apenas constatar” a realidade, mas também de apontar soluções.

Outro cineasta importante do cinema político italiano, Giuliano Montaldo, realizou vários filmes com temática histórica, como *Sacco e Vanzetti* (1971) e *Giordano Bruno* (1973). *Sacco e Vanzetti* conta a história de dois anarquistas italianos que migraram para os Estados Unidos, no início do século XX, que foram acusados injustamente de homicídio, e executados na cadeira elétrica. Grande parte desse filme passa-se no tribunal, onde os anarquistas Sacco e Vanzetti são julgados. O promotor Palmer possui um perfil de extrema direita, possui um discurso racista, contrário à presença dos imigrantes nos Estados Unidos. Ele vai discutir várias vezes com o advogado de defesa Moore. Na metade do filme há um debate entre os dois, onde Palmer desqualifica as testemunhas trazidas por Moore, argumentando o seguinte: “Uma fila de tristes personagens. Saídos do submundo da nossa sociedade. Miseráveis esfarrapados.” Moore acusa Palmer de racismo e este responde: “Quer pior racismo de quem, como a defesa quer contrapor a leis cidadão americanos, a testemunhas corretas e conscienciosas, uma massa de pobres imigrantes”. Moore responde: “Racismo! Racismo! São as mesmas idéias dos fanáticos da Ku Klux Klan”.

Numa comparação com o filme *O que é isso companheiro?*, podemos constatar que em *Sacco e Vanzetti*, os diálogos são mais politizados, a questão política é central e intensa. No depoimento de Giuliano Montaldo, este afirma que fica impressionado como os filmes de engajamento social e político dos anos sessenta e setenta continuam atuais. Ele afirma que a intolerância está longe de ser superada, ao contrário hoje ela é mais intensa, ao se referir ao desprezo pelos imigrantes latino-americanos nos Estados Unidos. O que mais angustia o italiano Giuliano Montaldo é o fato de que entre os que obstaculizam a presença dos imigrantes estão ítalo-americanos. Neste sentido ele questiona: “Que fim levou a consciência de nosso passado? Por que não o recordamos mais? Eis então que uma obra como *Sacco e Vanzetti* acaba sendo extremamente atual”.¹²⁶

Lúcia Nagib, no livro *A utopia no cinema brasileiro*, reflete sobre a retomada do cinema brasileiro, através da análise de filmes, como *Terra Estrangeira* (Walter

¹²⁶ Ibid., p. 116.

Salles e Daniela Thomas, 1995), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997) *O Invasor* (Beto Brant, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), dentre outros. A autora analisa a questão da utopia, bastante presente tanto nos filmes políticos italianos dos anos sessenta e setenta, como no cinema novo brasileiro, e estabelece uma periodização dentro da denominada retomada do cinema brasileiro. O filme *Terra Estrangeira* (1995) representaria, principalmente para o cinema, o fim de um período de desânimo e falta de perspectiva, iniciado a partir do governo Collor. Inclusive os personagens desse filme possuem como principal objetivo deixar o Brasil e tentar a vida na Europa, uma vez que o governo de Collor não oferecia muitas expectativas. A partir desse momento, de acordo com Lúcia Nagib, existe a ascensão da utopia em vários filmes, como *Corisco e Dada* (1996), *Baile Perfumado* (1997) e *Crede-mi* (1997). Essa fase termina com *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), onde ocorre uma decadência utópica. Esse período de utopia no cinema brasileiro corresponde a um momento de “certo otimismo”, em relação ao país, vivido principalmente no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso, em que, além do Plano Real, havia uma certa crença no neo-liberalismo, como se o país estivesse “entrando nos trilhos”.

Estabelecendo uma comparação, Lúcia Nagib raciocina da seguinte maneira: assim como o cinema novo passou por uma fase utópica, seguida de um declínio, o cinema da retomada também passou por isso. No caso do cinema novo, a primeira fase pode ser exemplificada com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), em que o desejo de revolução é evidente. No período pós golpe militar de 1964, surgem filmes como *O Desafio* (Paulo César Sarraceni, 1964) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), em que a perplexidade toma conta diante da nova situação. Em *O Desafio*, o intelectual protagonista está em crise, assim como em *Terra em Transe*. No final deste último, o personagem Paulo Martins acena com a possibilidade da luta armada, para enfrentar a situação de adversidade. Em relação à questão da utopia, recorreremos a uma questão levantada por Lúcia Nagib:

O momento da retomada da produção cinematográfica no Brasil, a partir de meados de 1990, trouxe de volta mitos e impulsos inaugurais ligados à formação do Brasil e à identidade nacional, abrindo novamente espaço para o pensamento utópico. Mas, num mundo globalizado, pós-utópico e desprovido de propostas políticas, em que projetos nacionais há muito deram lugar a relações transnacionais, a

nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas centradas na nação.¹²⁷

Nessa perspectiva, o cinema da retomada apresenta-se nostálgico e pronto para homenagear os cineastas do passado, ao contrário do cinema novo, que possuía uma postura bastante crítica e debochada em relação aos seus antecessores. Os integrantes do cinema novo se colocavam na posição de estar criando uma cinematografia nova, assim como ocorria na Europa. Nesse sentido, os cineastas da retomada são mais modestos, tanto na questão estética, como na possibilidade de interferência na realidade. Naturalmente a conjuntura pós-guerra fria influenciou neste posicionamento. Enquanto o cinema novo possuía uma ênfase no caráter nacional, muitos filmes da retomada possuem uma postura transnacional.

Dentro da ótica da maioria dos filmes da retomada, a utilização de esteriótipos não se apresenta de forma problemática. Assim, na cena do filme *O que é isso companheiro?* em que Marcão está fazendo exercício e René lavando a camisa do embaixador, passando uma “imagem de boa menina”, estamos numa situação de reforço de papéis sociais. Na seqüência do filme, a imagem do Corcovado “surge” para aquele momento de descontração e para demarcar o andamento da situação com o seguinte texto: *Sexta-Feira, 5 de setembro, 1969*. O jornaleiro, assobiando a música *A Banda*, deixa jornal na casa.

2. 3. 3) Cena dos guerrilheiros para interrogar o embaixador. O personagem Jonas, na sua hostilidade em relação ao personagem Paulo, questiona a sua presença, uma vez que somente a direção das organizações deveriam participar do interrogatório. Jonas pergunta ao embaixador quais são os homens da CIA no Brasil? O embaixador responde que não faz a mínima idéia. Jonas, dentro do perfil estabelecido pelo diretor Bruno Barreto, reage colocando o revólver na cabeça do embaixador e afirma: “Você pensa que está falando com algum palhaço”. A companheira Maria intervém questionando se o embaixador ignora “o fato de que militares americanos dão aula de tortura para militares brasileiros”. Novamente o embaixador responde negativamente. Como o embaixador apresenta um perfil equilibrado e democrático, o filme acaba corroborando a visão de que o governo norte-americano não apoiou os militares. Entretanto, no artigo de Carlos Fico,

¹²⁷ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: cosacnaify, 2007. p. 25.

Espionagem polícia, política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão nos deparamos com a seguinte consideração: “Desde julho de 1969 funcionava, em SP, a chamada ‘Operação Bandeirantes’ (Oban). Existem indicações expressivas de que a Oban tenha sido criada com a ajuda dos Estados Unidos”.¹²⁸

2. 3. 4) No açougue, o personagem Julio compra oito galletos de frango. O dono do estabelecimento estranha este fato e Julio mostra um bolo de dinheiro e afirma: “eu posso comprar vinte, cinqüenta se quiser, mas eu só quero oito”. Obviamente que este comportamento mostra um vacilo em termos de segurança. Em alguns livros de memórias, ex-guerrilheiros abordam a questão de que em determinados momentos se sentiam poderosos. Como eles agiam fora da legalidade, eles falsificavam nomes, possuíam dinheiro para comprar coisas. Em certas situações sentiam-se superiores e abusavam. Esta cena mostra a presunção do personagem ao “esnobrar que podia comprar quanto quisesse”. Na saída de Júlio, temos a impressão de que o bonde estava a sua espera e sonoricamente, além dos ruídos naturais como o do bonde andando, há um assobio em off (talvez de um transeunte) da seguinte música: “Eu sou o samba, sou natural aqui do Rio de Janeiro, quero mostrar que tenho valor”. O sociólogo Marcelo Ridenti aborda a incorporação que a Rede Globo de televisão fez em relação ao conceito de nacional-popular surgido nos anos 60.¹²⁹ Neste sentido, podemos dizer que Bruno Barreto realizou o mesmo procedimento.

2. 3. 5) Os militares reunidos, olhando fotos, discutem o que fazer. Um militar afirma: “Algum grupo se apropriou da sigla MR 8. O antigo já havia sido eliminado, extinto”. Os militares mais jovens apresentam posicionamento de não aceitar negociações e o mais velho age com mais prudência e moderação.

2. 3. 6) Na saída de Paulo à rua para fazer tarefas, este dá uma “olhada na bunda de uma menina”. Se realmente Bruno Barreto estava preocupado com a venda do filme para o exterior e, portanto, fazendo um filme para os norte-americanos, podemos entender essa olhada, como indicativa da preferência nacional, em oposição aos norte-americanos que possuem preferência pelos seios. Também podemos enxergar uma postura liberal, parecida com a que normalmente encontramos nas novelas, ou seja, de estar à frente dos costumes, ou de aliviar uma transgressão. Na cena em que a personagem René olha para a revista sobre o

¹²⁸ FICO, op. cit. p. 184.

¹²⁹ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

Festival de Woodstock e dá um sorrisinho malicioso, também estamos na mesma situação. Essa característica ajuda muito na identificação do público, principalmente do jovem. Durante o filme, René não apresenta nenhuma fala política, portanto não possui características de uma guerrilheira. Na seqüência temos o plano dela lendo a revista ilustrada sobre o Festival de Woodstock:



Figura 23 – René vendo a Revista sobre Woodstock. Filme *O que é isso companheiro?*

2. 3. 7) Neste momento o filme diminui seu ritmo e o diálogo estabelecido entre Jonas e Julio se dá com o primeiro dizendo que Paulo terá que provar seu mérito. Além da boa conversa, terá que matar o embaixador caso seja preciso. Com voz em off, o embaixador lê a carta que escreveu para esposa. Numa cena predominante escura, evidenciando a situação do embaixador enclausurado em um quarto, ele vai descrevendo o perfil dos guerrilheiros que se revezam na sua guarda. O primeiro é Júlio caracterizado como “uma criança” e menino fanático. Jonas, “com voz cheia de ódio e ressentimento, um subproduto da Guerra Fria, cuja determinação supera a ignorância”. Toledo, o velho entre garotos: “A revolução é um bom lugar para se esconder de si mesmo. Mas podemos dizer o mesmo do serviço diplomático”. Sobre essa fala do embaixador percebemos um discurso “politicamente correto”, uma vez que afirma o desejo de Toledo se esconder de si mesmo, mas reconhece que isso também ocorre com ele. Nesta caracterização dos seqüestradores temos maior tempo para Paulo, inclusive com um diálogo entre os dois, que não aconteceu com os outros, que simplesmente eram mostrados

enquanto a fala do embaixador “amarrava a situação”. Paulo é o que desperta mais a curiosidade do embaixador e é classificado como culto, embora “acredite em cada coisa!” Debateram sobre os Panteras Negras, Vietnã e alfaiates.

2. 3. 8) No açougue os militares pegam informações. Retomando o artigo de Carlos Fico, há uma abordagem sobre o clima de delação que havia na época da ditadura, portanto o açougueiro pode representar esse sentimento das pessoas. Depois dessa cena, a tensão se estabelece no aparelho, com o som da campanha. Paulo aponta arma para o embaixador, e este acorda assustado. Depois de resolvida a situação, Paulo leva o embaixador ao banheiro, por um corredor bastante escuro. Dentro do banheiro há bastante luminosidade e o choro do embaixador sentado na privada. A tristeza da situação é realçada com um dedilhado de violão.

2. 3. 9) Pela terceira vez, a Baía da Guanabara é enquadrada com o texto: *Seis de setembro de 1969*.

2. 3. 10) No momento em que os militares descobrem a casa dos guerrilheiros obviamente a tensão se instaura e o personagem Jonas reafirma seu caráter ríspido: “Nosso grupinho é meio amador, eles são profissionais”. Há um travelling da casa para os militares no poste. Dentro da casa, o primeiro plano em René rezando evidencia a situação. No momento em que Paulo segue os militares há um travelling longo, de 37 segundos até a casa de plantão dos militares. Na seqüência ocorre a discussão sobre quem mataria o embaixador, caso fosse preciso. Jonas articulou para ser Paulo.

2. 3. 11) No quarto, Paulo e Maria conversam. O primeiro plano na manchete do jornal *O Globo: I Exército comanda caça a seqüestradores*, busca dar credibilidade à cena, já que muitos acreditam na objetividade da imprensa e dos grandes jornais, e ao mesmo tempo contribui para o clima de tensão. A personagem Maria relaxa e abandona o estereótipo de “sargentona”, predominante na maior parte do filme, e por um breve momento abandona as normas de segurança, afirmando seu verdadeiro nome e dizendo que já tinha visto Paulo numa passeata. A relação sexual contribuiu para um certo “frisson”.

2. 3. 12) Texto: 19:30. A marcação do tempo passa ser por hora. Casa de plantão dos militares, onde os dois torturadores estão conversando. Um deles fala a respeito de um militar (Peçanha) que se apaixonou pela torturada e casou com ela. O militar/torturador afirma que “Peçanha pegou gosto pelo ofício da tortura. Acabou encontrando prazer que nunca teve no trabalho burocrático”. No prefácio do livro

Brasil Nunca Mais, escrito por Dom Paulo Evaristo Arns, este aborda a degradação moral que ocorre com o torturador: “Quem repete a tortura quatro ou cinco vezes se bestializa, sente prazer físico e psíquico tamanho que é capaz de torturar até as pessoas mais delicadas da própria família!”¹³⁰

2. 3. 13) Texto: 20 h e 30 m. A tensão cresce com a troca de turno entre Marcão e Paulo. O momento próximo ao prazo dado pelos guerrilheiros se aproxima. Esse clima de tensão possui características óbvias, portanto examinaremos um detalhe da cena. Quando o personagem Paulo senta-se à frente do embaixador, observamos no campo de profundidade uma parte da parede totalmente sem reboque e com tijolos baianos expostos. Esta parede não se encaixa dentro das características gerais da casa. Esta é bastante grande, bem localizada e não há sentido uma parede sem reboque e exposta daquela maneira. No fechamento desta cena, quando Paulo parte para cima do embaixador para atirar e Maria, no último instante, avisa que o governo cedeu às exigências, há um certo artificialismo.

Na cena em que os guerrilheiros estão comemorando, a música da Terceira Internacional possui o efeito de trazer uma certa euforia à cena, característica inerente a qualquer hino. Entretanto, a música é só tocada e não há letra. Portanto, a maioria esmagadora da platéia não saberá que se trata do hino da Internacional e nem do teor que a letra possui. No momento dos cumprimentos, a diferença entre os personagens Paulo e Jonas é reforçada com um cumprimento meio sem jeito, enquanto a personagem Maria reforça seu caráter de vigilante. Durante o diálogo na mesa em que alguns guerrilheiros estão tomando uma cerveja, esta argumenta que não basta o pronunciamento público dos militares, mas sim a foto dos companheiros no México.

2. 3. 14) Novamente a Baía da Guanabara, com a delimitação do tempo: “domingo, sete de setembro de 1969, Dia da Independência”. A música de fanfarra aumenta e o desfile de Sete de Setembro surge em preto e branco, com a exposição dos tanques e dos militares desfilando. Durante o regime dos militares, estes investiram muito na idéia de patriotismo, como, aliás, ocorre sempre em regimes autoritários. Nas escolas havia a necessidade de decorar o hino e andar com fitas verde e amarelo e outras estratégias nacionalistas. Muitos na democracia sentem saudades deste período, argumentando o pouco caso dos nossos adolescentes para

¹³⁰ ARNS, Paulo Evaristo, *Brasil Nunca Mais*. 32 ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 13.

com os assuntos da nação. Essa visão de glorificação de heróis apresenta-se no mínimo problemática, mas consegue muita penetração. O filme *O que é isso companheiro?*, dentro da sua posição de “neutralidade”, não problematizou a questão. A historiadora Denise Rollemberg mostrou que no período havia preocupação em relação a esta a questão: “um país cujas escolas passaram estes anos formando crianças e jovens na moral e no civismo, ensinando uma história de grandes personagens e seus feitos, ausente de lutas e movimentos sociais”.¹³¹

2. 3 . 15) No banheiro, o embaixador se arruma com o auxílio de René e esta o elogia dizendo que ele estava elegantíssimo. Muitas vezes o embaixador é enquadrado com câmera baixa enaltecendo a sua figura. Pensando ainda sobre linguagem cinematográfica podemos identificar um grande número de primeiros planos no decorrer do filme. No artigo da historiadora Sandra Pelegrini, *História e Imagem: a ficção teatral e a linguagem cinematográfica*,¹³² ao analisar o filme *O Auto da compadecida* (2000), baseado na peça teatral de Ariano Suassuna, dirigido por Guel Arraes, a autora reconhece a existência da linguagem televisiva, mas considera que o filme não se restringe apenas a essa. Quando analisa a diferença entre as duas linguagens, enfatiza que na televisão há a tendência de “substituir plano geral pelo de conjunto, uma vez que este último permite maior clareza nos pormenores da ação e circunscreve a imagem às dimensões das telas de menor dimensão”.¹³³ No filme *O que é isso companheiro?* raramente encontramos planos gerais.

Em relação à duração dos planos, estes na grande maioria são curtos, apresentando poucos segundos. Dentro desta questão podemos fazer uma comparação com o filme *São Bernardo* (1972) de Leon Hirzman. Esse filme, realizado num contexto completamente diferente e dentro de uma tendência cinematográfica também diversa, permite uma comparação. O filme *São Bernardo* apresenta planos muito longos, vários com duração de mais de três minutos. No início do filme temos o personagem Paulo Honório sentado na mesa pensando, com uma voz off apresentando sua meditação. Paulo levanta-se e a câmera acompanha

¹³¹ ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucilia (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.p. 46.

¹³² PELEGRINI, Sandra. História e Imagem: a ficção teatral e a linguagem cinematográfica. PELEGRINI, Sandra, ZANIRATO, Sílvia Helena (orgs). *Dimensões da Imagem*. Maringá: UEM, 2005. p. 135.

¹³³ Ibid., p. 135.

sua caminhada vagarosa para a varanda da casa. No filme *O que é isso companheiro?*, os planos na maioria dos casos apresentam poucos segundos, uma vez que é um filme de ação e está inserido dentro das características dos filmes da retomada. Em *São Bernardo* os diálogos onde aparecem as divergências e os conflitos são mais intensos. Em *O que é isso companheiro?* há momentos em que temos a sensação dos personagens estarem discursando de forma didática, como se estivessem discursando para a posteridade.

Ivana Bentes, no início do século XXI, escreveu no *Jornal do Brasil*, os artigos: *Quando o árido fica romântico* e *'Cosmética da fome' marca cinema do país*, acabando por criar a expressão “cosmética da fome”. Em 2002, com o lançamento do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meireles), a pesquisadora escreveu “*Cidade de Deus' promove turismo no inferno*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Esses artigos possuem um tom bastante crítico em relação a filmes da retomada, como *Central do Brasil*, *Guerra de Canudos* e *Cidade de Deus*. Na visão de Ivana Bentes, a violência apresentada em filmes como *Cidade de Deus* aparece descontextualizada do restante da sociedade; além disso, é “tratada de forma espetacular, acontecimento sensacional, folhetim televisivo e teleshow da realidade que pode ser consumido com extremo prazer”.¹³⁴ Na perspectiva da pesquisadora carioca, esse “*discurso do temor*” leva a um aumento da indiferença em relação à pobreza e contribui para o aumento da tendência de mais segurança privada e mais repressão para que as pessoas fiquem nas favelas dentro de guetos.

Evidentemente há perspectivas diferentes em relação a filmes como *Cidade de Deus*. Fernando Mascarello escreveu um artigo com um título que já diz bastante: *O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade*. O autor analisa duas posições que considera extrema, aqueles que têm uma preocupação exclusivamente mercadológica ao produzir filmes e aqueles que se posicionam radicalmente contra o “grande cinema” e querem fazer um filme de autor, sem se preocupar com a aderência do público. Apesar de em determinado momento defender um equilíbrio entre as duas posições, percebemos que a preocupação principal de Fernando Mascarello é a de combater “os críticos que apóiam a cosmética da fome”. Seu principal argumento é de que estes acabam tendo um

¹³⁴ BENTES, Ivana, 'Cidade de Deus' promove turismo no inferno. *O Estado de S. Paulo*, 14/05/2002.

posicionamento elitista. Há um desejo de saber a origem desse elitismo, entretanto não há um aprofundamento.

Acreditamos que uma das referências do posicionamento de Ivana Bentes e de tantos outros que possuem um tom crítico em relação aos filmes da retomada possui relação com o conceito de indústria cultural criada por Theodor Adorno e Max Horkheimer. No artigo *O iluminismo como mistificação das massas*, os autores abordam os efeitos da indústria cultural, que possui uma postura exclusivamente mercadológica, ao garantir lucros com esquemas testados e aprovados, tornando-se assim parte de uma engrenagem onde o espectador recebe os seus produtos sem surpresas. Eis um trecho do texto:

Desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música leve em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, a adivinhar a continuação, e sentir-se feliz quando ela ocorre. O número médio de palavras da short-story é aquele e não se pode mudar.¹³⁵

Neste artigo de Adorno há uma questão que possui muita relação com o filme *O que é isso companheiro?* Dentro dessa busca por algo já testado e aprovado “os cineastas consideram com suspeita todo manuscrito atrás do qual não encontrem um tranqüilizante best-seller”.¹³⁶ A família Barreto comprou os direitos sobre o livro de Fernando Gabeira em 1980, logo após o seu lançamento. Um dos argumentos apresentados pelo diretor Bruno Barreto para o filme ser realizado somente em 1997 é o fato de não conseguir um bom roteirista. Ele gosta do trabalho do Leopoldo Serran, mas este em determinados momentos se recusou a fazer o roteiro do filme. Obviamente outros fatores também devem ter contribuído para essa demora, mas a relação que estamos fazendo aqui é a seguinte: no momento da produção do filme, em 1997, o livro de Fernando Gabeira já se constituía num grande sucesso e, portanto, não representava nenhuma novidade para o grande público. Assim não se corria riscos em termos mercadológicos.

O espanhol Jesús Martin-Barbero, residente na Colômbia desde 1963 escreveu o livro *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*, onde

¹³⁵ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.14.

¹³⁶ Ibid., p. 27.

apesar de reconhecer a importância da reflexão de Adorno, realiza crítica ao intelectual da Escola de Frankfurt. Parte do princípio de que a análise de Adorno padece de um pessimismo e elitismo muito expressivo. Questiona a generalidade do conceito de indústria cultural, se a idéia de unidade não se torna perigosa quando “dela se conclui a totalização da qual se infere que do filme mais vulgar aos de Chaplin ou Welles ‘todos os filmes dizem o mesmo’”¹³⁷ Em relação a Walter Benjamin, Martin-Barbero possui outro posicionamento. Considera que este conseguiu se desprender de um etnocentrismo de classe “para afirmar a massa como motriz de um novo modo ‘positivo’ de percepção cujos dispositivos estariam na dispersão, na imagem múltipla e na montagem”.¹³⁸ No seu balanço teórico Martin-Barbero acaba citando Edgar Morin, para demonstrar que este reconhece a alienação existente na indústria cultural, mas considera que a mediação tecnológica não é totalmente incompatível com a “criação artística”.

2. 3. 16) Retornando à nossa análise do filme, temos a libertação do embaixador de forma espetacular, com a estratégia de usar a saída do Maracanã como “escudo” para os guerrilheiros. Esta “saída estratégica” é mencionada no livro de Fernando Gabeira, mas não está no livro *O seqüestro dia-a-dia*. De qualquer maneira o uso do futebol, do Maracanã, de um Flamengo X Vasco (o jogo que acontecia na época era outro, de menor expressão. Bruno Barreto optou por usar um jogo com torcidas maiores), “caiu como uma luva” dentro de uma estratégia de se utilizar clichês. No artigo *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*,¹³⁹ os autores abordam os opositores ao regime militar que não optaram pela luta armada. Começam o artigo com um grupo de classe média intelectualizado, formado de advogados, jornalistas, arquitetos, publicitários, que se reúnem no dia 21/06/1970 para torcer contra o Brasil, embora os autores reconheçam que alguns não conseguiam isso. Havia em setores de esquerda essa perspectiva de identificar o futebol como alienação do povo brasileiro. Essa visão não aparece no filme, mas a preocupação com a reconstituição histórica está presente. No momento em que o seqüestrado é libertado, pega um táxi. Na cena há um primeiro plano na placa do carro, GB 1969 8 2633, referindo-se ao

¹³⁷ MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 77-8.

¹³⁸ *Ibid.* p. 88.

¹³⁹ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares, Weis, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. História da vida privada no Brasil. Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

antigo estado da Guanabara que existia no período. Além disso, o próprio carro, um dekaivê, carro típico da época, também significa desejo de reconstituir o momento histórico.

O encontro do embaixador com a embaixatriz, e o choro emocionado desta, nos faz pensar o quanto a relação entre os dois se constitui de forma idealizada durante todo o filme. No momento em que René e o embaixador estão conversando há uma referência à embaixatriz, que é apontada como uma diva. Na manhã do seqüestro, a embaixatriz acordou cedo, procedimento que não fazia parte da sua rotina, evidenciando o que estava para acontecer. No diálogo entre os dois, ela se mostra boa esposa.

2. 4) Caça aos guerrilheiros.

2. 4. 1) Após a libertação do embaixador, há uma cena em que o dono da casa onde ocorreu o seqüestro entrega ao militar o jornal recortado por Maria. Com essa estratégia os militares chegam a Paulo e Maria. No livro *O Seqüestro dia a dia*, há referência à questão de um dos seqüestradores, o Cláudio, no momento de saída da casa, pedir veementemente a Fernando Gabeira para levar um paletó embora. Cláudio estava preocupado com a etiqueta do alfaiate que poderia dar pista à polícia. No entanto, Fernando Gabeira não teve esse cuidado e Cláudio é preso e torturado em função disto. No livro *O seqüestro dia a dia* percebemos uma “certa bronca” em relação a Fernando Gabeira por essa razão, enquanto que no livro *O que é isso companheiro?*, o autor se questiona sobre o porquê de tanta preocupação com um paletó. Mas na seqüência do seu relato Gabeira afirma o seguinte: “Quando o reencontrei na ilha das Flores, e o vi com o cabelo cortado rente à cabeça e com muitos quilos a menos, reconheci, de cara, todo o sofrimento que imaginara para Cláudio”.¹⁴⁰

Essa animosidade em relação a Fernando Gabeira fica evidente na realização do documentário já mencionado *Hércules 56*. O diretor Silvio Da-Rin, que no final dos anos sessenta possuía um posicionamento de esquerda, convidou para prestar

¹⁴⁰ GABEIRA, op. cit., p. 138.

depoimento no filme, alguns dos realizadores da ação e as pessoas que foram libertadas pelo seqüestro (dos quinze liberados, nove estão vivos). Portanto, temos no lado dos que executaram a ação nomes como Cláudio Torres, Franklin Martins, Daniel Aarão Reis Filho, Paulo de Tarso, e no grupo dos libertados estão, por exemplo, Maria Augusta Carneiro Ribeiro, José Dirceu, Flávio Tavares, Vladimir Palmeira, José Ibrahin. Fica evidente a ausência de Fernando Gabeira, que não foi convidado pelo diretor Silvio Da-Rin. No final da matéria do jornal *O Globo* (27/11/2006), intitulada Voando para o México, temos o seguinte: “Em tempo: o ex-companheiro Fernando Gabeira, de função menor no seqüestro, não foi chamado a participar do filme”. Já na matéria de Neusa Barbosa (Cineweb) temos um posicionamento irônico do diretor Silvio Ra-Din: “A explicação do diretor é que Gabeira era "soldado raso" da operação e sua intenção era apenas ouvir os líderes”.

O documentário *Hércules 56*¹⁴¹ apresenta o depoimento das pessoas, mesclado com imagens de arquivo, como as dos libertados chegando no México em 1969. Nessa cena há a entrevista concedida por Maria Augusta, chegando no país e falando com certo receio. No depoimento recente para o filme, ela afirma que naquela ocasião ainda tinha medo de falar abertamente. A ex-guerrilheira também conta que durante a viagem pediu para ir ao banheiro, mas foi destratada. Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho afirmam que o termo “seqüestro” não se aplica ao que ocorreu. Franklin Martins prefere captura, enquanto Reis Filho fala em ação revolucionária, já que o termo seqüestro implicaria que eles estariam cometendo um crime. José Ibrahin relata que combinou com um companheiro, que quando chegassem a Cuba e se sentissem totalmente seguros, “derrubariam” uma garrafa de tequila, o que realmente fizeram. Também afirma que, se os guerrilheiros tivessem realizado uma lista com cinquenta nomes, o governo teria liberado.

Maria Augusta, a única mulher na lista dos libertados, afirma que ela e outros possuíam um projeto claro, o de obter treinamento em Cuba e regressar para o Brasil para continuar a luta. Ela menciona um companheiro que possuía outro projeto, de ir para a França estudar música. Franklin Martins reconhece que não havia preparo nenhum para quando o embaixador fosse solto. Já Travassos, pensando no legado dos guerrilheiros, afirma: “não nos escondemos embaixo da cama”, enfatizando a coragem daqueles que enfrentaram os militares. Em relação à

¹⁴¹ Esse é o nome do avião que levou os quinze libertados para o México. Havia o receio, que estes fossem jogados do avião durante a viagem.

fragmentação da esquerda, um dos ex-guerrilheiros colocou a seguinte situação: “um militar chegou e começou a me chocalhar e afirmou: ala vermelha é a 22^a organização que eu desmantelo, assim que vocês pensam que obtiveram vitória? Pior que o filho da mãe tinha razão”. Uma última questão em relação a esse documentário relaciona-se a um questionamento surgido: será que a Dissidência da Guanabara, depois MR-8, conseguiria realizar a ação sem a ajuda da ALN? Franklin Martins, integrante do MR-8, afirma que sim, enquanto Cláudio Torres (ALN) coloca em dúvida. Como já mencionamos, a memória das pessoas sempre está relacionada com um determinado grupo. Aqui estamos diante de um grupo específico que, durante a ditadura militar, fez a opção pela luta armada. Esse pequeno questionamento sobre a necessidade ou não da ALN mostra um conflito e denuncia o grau de complexidade dessa questão.

Além dessa questão, ao observar o Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, do CPDOC, não encontramos os seguintes nomes: Apolônio de Carvalho, Jacob Gorender, Mário Reis, Daniel Aarão Reis Filho, Paulo de Tarso, Franklin Martins, Iara Iavelberg, Joaquim Câmara Ferreira, Vera Silveira Magalhães, José Carlos Barreto, Cláudio Torres, Virgílio Gomes da Silva, João Lopes Salgado, Paulo de Tarso Wenceslau, Manoel Cirilo de Oliveira. São nomes de pessoas importantes que partiram para a luta armada e não constam em um dicionário dessa envergadura, mostrando que esse tema foi negligenciado.

2. 4. 2) No momento em que o personagem Paulo parte para encontrar Maria há uma cena em que encontramos um estereótipo de periferia, que provavelmente Ivana Bentes classificaria dentro do seu “conceito de cosmética da fome”. Paulo chega de ônibus, não há asfalto e no interior do “aparelho” o azulejo está todo quebrado, e a “panela em que está a comida é bem velha e sem cabo”. No momento em que Paulo desce do ônibus, há um travelling deste para um primeiro plano nos cartazes na parede com as fotos dos terroristas procurados e as seguintes frases: “Assaltaram, mataram, roubaram pai de família”. Na foto de Paulo está a seguinte legenda: *Fernando Gabeira (Paulo)* e na foto de Jonas está *Severino Barroso (Jonas)*. Ou seja, para o personagem representando Fernando Gabeira mantiveram o seu nome, o que não aconteceu em relação a Jonas, correspondente a Virgílio Gomes da Silva. Podemos questionar se esse procedimento não indica uma atitude consciente de Bruno Barreto de fazer um filme em que a figura de Fernando Gabeira é enaltecida. Lembrando que este último tornou-se uma pessoa pública, enquanto o

Vírgilio é pouco conhecido. Abaixo temos dois planos, um da periferia e outro do cartaz que mostra os rostos dos “terroristas”. Este está maior para podemos enxergar as letras. Gostaríamos de ressaltar que podemos ler o cartaz em detalhes devido a esse recurso de capturar a imagem, já que durante o filme isso passa despercebido.



Figura 24 – Periferia do Rio de Janeiro. Filme *O que é isso companheiro?*



Figura 25 – Cartaz com os rostos dos guerrilheiros. Filme *O que é isso companheiro?*

No diálogo entre Paulo e Maria no aparelho, há um tom de desânimo. Maria ainda procurava encontrar ânimo: “No último disco do Gil parece que ele grita Mariguela no meio de uma canção”, enquanto Paulo, com perfil de realista: “Foi um sonho que não deu certo. Nós estamos falando pro vento. Ninguém quer ouvir o que a gente quer dizer. Seu nome não é Maria, é Andréia”. O desânimo de Paulo soa estranho, em função do contexto. Ou seja, apesar de todas as dificuldades do seqüestro, este havia se concretizado de forma bem sucedida e fazia apenas um mês da sua realização, portanto pouco tempo para quem investiu muitas energias na ação já estar totalmente desanimado. Podemos perceber que essa fala possui mais relação com o contexto da época da produção do filme, momento em que já estava consolidada a visão de isolamento dos guerrilheiros e a perspectiva de que “Foi um sonho que não deu certo”.

Essa subunidade narrativa termina com a prisão de Paulo e Maria. Esta chorando se retira para o banheiro e “some”, enquanto Paulo, ao olhar a porta aberta, percebe que os militares estavam ali. Até então a cena transcorria sem nenhuma trilha sonora, somente com o som naturalista. Neste momento há um primeiro plano no rosto do personagem e inicia-se uma música de suspense. Na sua tentativa de fuga pelo quintal a imagem fica em “câmera lenta” (efeito especial) enfatizando a sua prisão. A prisão dos outros guerrilheiros não é mostrada. A morte de Jonas e Toledo é revelada durante a cena final do filme em que Maria é empurrada numa cadeira de rodas e com a voz off vai relatando “os últimos acontecimentos”. Marcão, René e Júlio aparecem nesta cena em que eles estão partindo para o exílio.

2. 4. 3) A cena de tortura em que Paulo está no pau-de-arara ocorre com uma imagem predominantemente escura, o escuro simbolizando algo tenebroso e cruel. Encontramos um jogo de câmera entre torturador e torturado, onde há uma câmera subjetiva de Paulo, que está no pau-de-arara, olhando o rosto do policial. Este abaixa e fala: “o mundo virou de cabeça para baixo, Fernando?” Um primeiro plano em Paulo demonstrando dor. O policial tira a gravata, simbolizando que a tortura iria começar. A tela fica escura e escutamos o barulho em off do policial batendo o cassetete e um berro. De certa maneira podemos dizer que o “espectador fica protegido” de ver uma cena mais cruel, como a do policial enfiando o cassetete no ânus de Paulo.

Em relação ao figurino dos militares, podemos perceber um predomínio de ternos e gravatas durante todo o filme. Poucas são as cenas em que observamos militares fardados. As exceções são insignificantes: o guarda que atira em Oswaldo no início e o “sargento Lulu Santos” que aparece fardado. O predomínio do escuro também ocorreu na outra tortura no início do filme, com Oswaldo. Encontramos penumbra no momento em que o embaixador está no “cativeiro” ao lado de guerrilheiros com capuz. A utilização do escuro ocorre também numa situação bem diferente, dando um clima de romantismo para o beijo de Paulo em Maria. Podemos considerar que as cenas de tortura são poucas no filme, apenas duas. A primeira com duração de um minuto e quarenta segundos e a segunda com um minuto e doze segundos.

A TV Cultura exibiu um documentário sobre a trajetória do cineasta Sérgio Luis Person, no dia 24/08/06, com depoimento de várias pessoas, dentre elas Jean Claude Bernardet. Ao falar sobre a produção do filme *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), abordou a dificuldade de fazer uma cena de tortura:

Esse filme político também usava os Naves como alegoria histórica para se referir a atualidade. O grande problema que enfrentamos foi a questão da tortura. Por um lado não queríamos fazer um filme que fosse sádico, que exibisse a tortura, mas por outro lado não poderíamos ser muito discretos, porque queríamos que a dor fosse uma coisa que marcasse o espectador.¹⁴²

Podemos perceber a busca de equilíbrio, de não ser “demagógico e sensacionalista” com a tortura, mas ao mesmo tempo, a cena servir como “denúncia”. Durante o documentário, enquanto Jean Claude Bernardet presta o seu depoimento, imagens do filme com as torturas são exibidas. Numa comparação com as cenas de tortura de *O que é isso companheiro?*, podemos constatar que este pendeu mais para ser “muito discreto”. O filme *O caso dos irmãos Naves*, (1967) reconstituiu um acontecimento verídico ocorrido em 1937 durante o Estado Novo sobre irmãos que denunciam o sócio de roubo e acabam passando injustamente de vítimas para réus, sendo presos e torturados. Obviamente o diretor, ao abordar o Estado Novo, estava falando sobre as torturas ocorridas durante a ditadura.

¹⁴² Person. Documentário da TV Cultura. Exibido no dia 25/08/06.

2. 4. 4) Retomando a análise do filme *O que é isso companheiro?*, após o texto informativo *Oito meses depois*, a personagem Maria com imagem bem debilitada, chega numa cadeira de rodas ao aeroporto. No Congresso da ANPUH em 2004, na UNICAMP (Campinas), a historiadora Maria Aparecida de Aquino, questionada sobre as polêmicas em relação ao filme *O que é isso companheiro?*, e se o exibiria durante as suas aulas, respondeu que não, porque prefere trabalhar com curtas-metragens. Entretanto, considerou que não havia nenhum problema em se utilizar do filme, principalmente em função da cena final em que a personagem Maria aparece na cadeira de rodas. Na visão da historiadora esta cena servia como “denúncia das arbitrariedades cometidas pelos militares”. A seguir podemos observar quatro planos dessa:



Figura 26 – Maria na cadeira de rodas chegando no aeroporto. Filme *O que é isso companheiro?*



Figura 27 – Maria partindo para o exílio. Filme *O que é isso companheiro?*



Figura 28 – Fusão de Maria e Paulo criando uma tensão ao se verem. Filme *O que é isso companheiro?*



Figura 29 – Plano de conjunto, com Maria na pista do aeroporto. Filme *O que é isso companheiro?*

Enquanto Maria é empurrada numa cadeira de roda para se juntar aos outros companheiros, a sua voz em off vai relatando alguns fatos e afirma: “Quanto a mim não se assuste com o que você vai ver” (ela abaixa a cabeça entristecida). Os companheiros percebem a chegada de Maria e temos um primeiro plano em Paulo, “ressaltando a sua dor ao ver a companheira”. Eles se posicionam para a foto. Primeiro temos um plano de conjunto enfocando as várias pessoas, depois há um travelling em que a câmera vai enquadrando em primeiro plano os personagens Paulo, Maria, Marcão, René e Júlio. No momento de Marcão, este aparece com um “sorrisinho amarelo” e com uma expressão de idiota. Depois há um novo plano de conjunto onde a imagem se torna preto e branco, talvez tentando dar autenticidade a uma foto que “teria ocorrido em 1970”. A imagem vai ficando fora de foco até sumir.

CAPÍTULO 3

**OS FILMES *LAMARCA E O QUE É ISSO COMPANHEIRO?* NOS
JORNAIS *FOLHA DE S. PAULO, O ESTADO DE S. PAULO E*
*JORNAL DO BRASIL.***

O sociólogo alemão Jurgen Habermas, no seu livro *Mudança Estrutural da Esfera Pública*,¹⁴³ mostra como a imprensa surgiu a partir de correspondências privadas entre comerciantes, que sentiam necessidade de trocar informações devido ao caráter expansionista do capitalismo. Nesse processo, os governantes perceberam o potencial dos jornais na divulgação de seus interesses. Assim, os partidos políticos, as diversas religiões, e todos os interessados na divulgação de idéias ou valores passaram a valorizar a imprensa. Atualmente vivemos numa conjuntura de “profissionalismo” da imprensa, em que o perfil dos jornalistas mudou, se compararmos com o período anterior ao golpe de 1964. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, ao analisar a imprensa nos anos noventa, apontam para um domínio de grandes empresas jornalísticas, onde há uma dificuldade para o surgimento de novos concorrentes. Em São Paulo, duas empresas controlam o mercado de jornais. No Rio de Janeiro, outras duas; e, no mercado de revistas, o poderio da Editora Abril é inquestionável. Analisando detalhadamente essa questão, os dois autores abordam a mudança do perfil dos jornalistas: “As redações burocratizam-se e o jornalista se converte em simples profissional da informação, especializado nisto ou naquilo, preocupado, como todo funcionário de grande empresa, em fazer carreira, deixando de ser um homem público”.¹⁴⁴

No livro citado anteriormente, Habermas desenvolve reflexões sobre o conceito de opinião pública. Ao contrário de um pensamento ingênuo, o conceito de opinião pública não se refere a uma disputa entre todos os cidadãos da sociedade a respeito de valores, posicionamentos políticos, econômicos e ideológicos. Na realidade, temos o seguinte: “a disponibilidade despertada nos consumidores é mediada pela falsa consciência de que eles, como pessoas privadas que pensam, contribuam de um modo responsável na formação da opinião pública”.¹⁴⁵ Dessa maneira, fica evidente que a disputa ideológica na sociedade contemporânea apresenta-se de forma desigual. Os detentores de televisão, rádio, jornais e outros possuem um grande poder de influenciar a sociedade. Assim justificamos a opção de observarmos a crítica a respeito dos filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro?* por meio dos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*.

¹⁴³ HABERMAS, Jurgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 228.

¹⁴⁴ MELLO, Joao Manuel Cardoso, NOVAIS, Fernando, op. cit., p. 639.

¹⁴⁵ HABERMAS, op. cit., p. 228.

3. 1) Adolescentes e polêmica com ex-guerrilheiro na repercussão do filme *Lamarca* no jornal *Folha de S. Paulo*.

Em 1994 o filme *Lamarca* é lançado e poderíamos refletir sobre as razões do espaço dado pelo jornal *Folha de S. Paulo* a este evento cultural, sem perder de vista que todo jornal realiza uma seleção das suas notícias com claros interesses e não de forma aleatória.¹⁴⁶ No livro *Juventude de papel* – representação juvenil na imprensa contemporânea, Ana Cristina Teodoro da Silva aponta os critérios de seleção do jornal *Folha de S. Paulo*:

1) Ineditismo (a notícia inédita é mais importante do que a já publicada); 2) Improbabilidade (notícia menos provável); 3) Interesse (quanto mais pessoas possam ter sua vida afetada pela notícia, mais importante ela é), 4) Apelo (curiosidade); 5) Empatia (quanto mais pessoas puderem se identificar com o personagem e a situação da notícia, mais importante ela é).¹⁴⁷

Analisando a conjuntura do momento do lançamento do filme, nos deparamos com uma péssima fase do cinema nacional. Assim, um filme com uma produção cuidadosa naquele contexto, representava ineditismo e despertava a curiosidade. Principalmente se levarmos em conta à história do filme retratando um personagem e um período polêmicos. Dentre os vários locais do jornal onde apareceu a cobertura do filme temos o *Folhateen*, caderno da *Folha de S. Paulo* destinado ao público jovem. O adolescente normalmente possui uma certa dose de rebeldia, que de forma genérica poderia levar a uma empatia pelo filme, já que Carlos Lamarca e os grupos

¹⁴⁶ O jornal *Folha de S. Paulo* surgiu em 1921, com um perfil voltado para questões municipais e agrárias. Durante o Estado Novo esteve na oposição e na fase de redemocratização possuía um discurso antipopulista bastante acentuado. Em conjunto com a maioria da grande imprensa apoiou o golpe militar de 1964. Quando foi necessário realizou auto-censura e tirou vantagens da situação, como a aquisição do jornal *Última Hora* sucursal de São Paulo.

Na visão de Ciro Marcondes Filho (*O Capital da Notícia*), diferentemente do jornal *O Estado de S. Paulo*, que desde o seu início teve um perfil conservador bastante definido, a *Folha de S. Paulo* oscilava entre posições de esquerda e de direita e sempre teve dificuldades de conseguir uma certa identidade. No movimento pelas Diretas-já em 1984, ela se esforçou para criar uma imagem progressista. Assim obteve vantagens políticas e econômicas com esse posicionamento.

¹⁴⁷ SILVA, Ana Cristina Teodoro. *Juventude de papel* – representação juvenil na imprensa contemporânea. Maringá: EDUEM, 1999. p. 75.

guerrilheiros são identificados pela postura de contestação. Neste sentido, podemos perceber como natural o espaço dado no *Folhateen* à divulgação do filme de Sérgio Resende.

Como qualquer empresa, o principal objetivo do jornal é dar lucros. Para isso precisa vender bastante para conseguir anunciantes, a principal fonte de renda do jornal, característica que advém dos primórdios do jornalismo. No livro *Teorias da comunicação de massa*, os autores Melvin Defleur e Sandra Ball-Rocheach,¹⁴⁸ analisando a trajetória do jornal nos EUA, apontam o sucesso de um pequeno jornal, o *New York Sun*. Teve um início modesto em 3 de setembro de 1833, mas posteriormente obteve um enorme sucesso. Em 1837, o jornal, que custava um penny, ou seja, um “tostão”, possuía uma tiragem diária de 30.000 exemplares. Para conseguir aumentar o número de vendas, o jornal introduziu uma linguagem popular, e o que bancava o periódico eram os anunciantes, porque a venda mal cobria o custo do papel.

Não podemos esquecer que o público jovem constitui-se num segmento consumidor importante. A criação do *Folhateen* e as grandes transformações pelas quais passou visavam conquistar este público. Todavia, o jornal não está preocupado com todos os jovens. No já citado livro de Ana Cristina Teodoro da Silva, percebe-se a criação de uma identidade imaginária realizada pelo jornal em relação ao *teen*, um jovem de classe média e com problemas e questões específicas. Consideraram natural os pais resolverem uma situação em que eles são abordados pela polícia sem carta de motorista ou sentir “vergonha” de ser virgem.¹⁴⁹

Na pesquisa realizada com o jornal *Folha de S. Paulo* sobre a cobertura do filme *Lamarca* encontramos o seguinte procedimento realizado pelo *Folhateen*: selecionaram seis jovens e exibiram o filme e depois colheram seus depoimentos. Selecionamos um trecho para análise, onde há um depoimento de uma jovem:

Quem acredita que os teens não conhecem a história recente do país se engana. “Eu já conhecia a história do *Lamarca*, e acho que ele só não é mais conhecido porque foi uma pessoa que tentou, mas infelizmente não conseguiu”, diz Paula.¹⁵⁰

¹⁴⁸ DEFLEUR, Melvin & BALL-ROCHEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 68.

¹⁴⁹ SILVA, op. cit. p. 98.

¹⁵⁰ LEMOS, Antonina. Jovens aprendem com ‘Lamarca’. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mai. 1994. *Folhateen*.

A frase *Quem acredita que os teens não conhecem a história recente do país se engana* apresenta uma generalização a partir de depoimentos de apenas seis jovens. Sabemos dos altos índices de analfabetismo no Brasil e do fraco desempenho escolar dos nossos alunos. Essa questão nos leva a pensar nas considerações de Ciro Marcondes Filho, quando afirma que a produção de notícias tende a levar à passividade, à eliminação da contradição, a uma desvinculação com a realidade.¹⁵¹ Se levarmos em consideração a afirmação do *Folhateen*, por que nos preocuparemos com a qualidade da nossa educação?

O estudo da história contemporânea possui suas peculiaridades, uma delas é de que, quando se estuda um período recente como o da ditadura militar (1964-1985), temos ainda muitas pessoas vivas e podem questionar visões produzidas pelos historiadores. Na pesquisa realizada no jornal *Folha de S. Paulo*, há uma polêmica envolvendo o jornalista Marcelo Rubens Paiva e o ex-guerrilheiro Celso Lungaretti.

Marcelo Rubens Paiva, no artigo *Polícia Militar conta a história pela metade*,¹⁵² criticava a iniciativa da Polícia Militar de São Paulo de realizar um filme para se contrapor à versão de *Lamarca*. Por não gostar da produção de Sérgio Resende, resolveu fazer *Alberto Mendes Júnior, a História de um Herói*, onde temos a glorificação do tenente assassinado pelo grupo de Lamarca. Na ótica de Marcelo Rubens Paiva, a polícia tentou transformar um fiasco do Exército brasileiro numa glória. No seu relato (sua família possuía terras no Vale do Ribeira onde houve o confronto entre Exército e grupo guerrilheiro) temos uma referência à “delação” de Celso Lungaretti para os militares, sobre a área de campo dos guerrilheiros. O ex-guerrilheiro ficou ressentido com esta afirmação e escreveu um artigo contestando Marcelo Rubens Paiva, gerando uma polêmica. Novamente Marcelo Rubens Paiva escreveu outro artigo e então o jornal *Folha de S. Paulo* resolveu terminar com a polêmica de uma maneira considerada democrática: os dois debatedores teriam uma última oportunidade para escrever, e os dois artigos seriam publicados numa mesma edição. Neste dia temos a seguinte observação do jornal:

¹⁵¹ MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia*. São Paulo: Ática, 1986.

¹⁵² PAIVA, Marcelo Rubens Paiva. *Polícia Militar conta a história pela metade*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1994. Ilustrada.

Com os dois artigos publicados nesta página, encerra-se a polêmica. O “Novo Manual de Redação” da Folha recomenda que “a maneira correta de encerrar uma polêmica é avisar as partes de que terão apenas mais uma oportunidade e igual número de linhas para se manifestar, e publicar essas manifestações lado a lado”.¹⁵³

Ao trabalharmos com essa polêmica levantamos algumas questões: 1) No total de artigos tivemos três para Marcelo Rubens Paiva e dois para Celso Lungaretti. 2) Na edição do final da polêmica, em que saíram os dois artigos, percebemos que Marcelo Rubens Paiva leu o artigo de Celso Lungaretti e o contrário não ocorreu. Esse procedimento mostra que o jornal não primou pelo caráter “democrático exibido no seu Manual de Redação”. 3) Utilizando-se do conceito de indústria cultural, que analisa a transformação de um objeto cultural em mercadoria, podemos ver um certo vazio nesta polêmica, com o intuito de vender jornais. Respeitando a situação trágica vivida por Celso Lungaretti, que entregou a área de campo sob intensa tortura e sofrimento, não podemos deixar de reconhecer que a “delação” existiu. Ele mesmo reconhece que entregou uma área que pensava estar desativada. Entretanto, os militares, cruzando informações, conseguiram descobrir a “verdadeira” área. Além disso, temos o livro *Lamarca, o Capitão da Guerrilha* (o diretor Sérgio Resende baseou-se nele para fazer o filme *Lamarca*), que é de 1980 e há referência à delação de Celso Lungaretti¹⁵⁴.

Ainda sobre esta polêmica, acabamos nos deparando com uma aproximação, ou seja, temos uma mesma preocupação em relação ao filme *Lamarca*, por parte de duas pessoas que estavam em lados radicalmente opostos no período focado, o ex-guerrilheiro Celso Lungaretti e o general Nilton Cerqueira. Celso Lungaretti, no seu último artigo, faz várias críticas a Carlos Lamarca ao afirmar que: “A atual tentativa de reabilitar Lamarca me assusta: jovens acabarão morrendo por causa disto”¹⁵⁵. Ou seja, temos uma preocupação com o filme *Lamarca* parecida com a do general Nilton Cerqueira, que afirma: “é perigoso falar nesse assunto, pois a juventude pode ter uma visão errada deste desertor”.¹⁵⁶

¹⁵³ Manual define fim de polêmica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 08 ago. 1994. Ilustrada.

¹⁵⁴ JOSÉ, Emiliano, MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha*. São Paulo: Global, 1980. p. 70.

¹⁵⁵ LUNGARETTI, Celso. Lamarca não serve para substituir Luis Carlos Prestes como mito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 08 ago. 1994. Ilustrada.

¹⁵⁶ ESCÓSSIA, Fernanda. Justiça nega pedido de apreensão de Lamarca. *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 13 mai. 1994. Ilustrada.

O filme *Lamarca* foi um dos primeiros da retomada, seguido do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*. Alguns críticos apontam a preocupação essencialmente mercadológica dessa produção. Na ótica deles não encontramos uma preocupação com a criação de uma cinematografia original. Ismail Xavier, abordando este período, escreveu que é “notadamente nesta conjuntura de total reestruturação dos negócios do audiovisual em que ganha fluência uma concepção monetária da cultura”.¹⁵⁷

Independentemente desta discussão (e ela apresenta pertinência), é importante refletir sobre a recepção destes filmes, já que estão divulgando visões de mundo. Na pesquisa realizada em o jornal *Folha de S. Paulo*, encontramos os seguintes colunistas que escreveram sobre o filme *Lamarca*: Inácio Araújo, José Geraldo Couto, Anselmo Cheré e Marcelo Coelho. Uma questão consensual em relação ao filme é sua qualidade técnica. Anselmo Cheré enxergou no filme um relato sério da vida de Carlos Lamarca. Já os colunistas Inácio Araújo e José Geraldo Couto destacaram no filme um didatismo de esquerda, uma linguagem muito calcada em clichês e diálogos muito óbvios e artificiais. Na visão deles a história de Carlos Lamarca poderia ser mais bem aproveitada, se o filme não tentasse “dar uma aula de história de maneira convencional”. José Geraldo Couto teceu as seguintes considerações:

Com produção bem-cuidada e sem problemas técnicos visíveis, "Lamarca" sucumbe entretanto ao peso do didatismo de esquerda. O que poderia ser um eletrizante filme de ação tropeça nos discursos e poses dos personagens, que parecem saídos de uma peça de teatro estudantil.¹⁵⁸

Marcelo Coelho escreveu um artigo de título sugestivo, *Lamarca é um filme brasileiro perfeito* (18/05/1994), no qual indicou qualidades que, na visão de alguns críticos, poderiam ser “defeitos”. O colunista assumidamente não gosta de cinema nacional, e enxergou um mérito no filme *Lamarca*: uma linguagem cinematográfica norte-americana. Esta seria uma vantagem enorme como podemos observar nos seguintes trechos do seu artigo:

¹⁵⁷ XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 12-13.

¹⁵⁸ COUTO, José Geraldo. *Lamarca tropeça no discurso*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1994. Revista Folha.

A tensão não pára nunca, não há momentos de chatice. A pura história do guerrilheiro dos anos 70 surge na tela, emocionante, real como um filme de aventuras americano. A diferença é que se passa no Brasil, que Lamarca é uma espécie de Rambo derrotado, e que os tipos físicos, a paisagem, a época, nos dizem respeito.

"Alma Corsária" de Carlos Reichenbach, e "A Terceira Margem do Rio", de Nelson Pereira dos Santos, ressuscitam aquela eterna ruindade do cinema nacional. Atores mal-dirigidos, diálogos burros, cenas sem sentido, feiúra quase que ideologicamente desejada, impasses na história, vontade de dizer muitas coisas ao mesmo tempo.¹⁵⁹

No ano seguinte ao lançamento do filme *Lamarca*, localizamos uma matéria no jornal *Folha de S. Paulo* (16/04/1995), na qual temos um debate entre três cineastas, Hector Babenco, Arnaldo Jabor e Carlos Diegues, sobre os filmes *Carlota Joaquina*, *Princesa do Brasil* e *Lamarca*. Na visão de Babenco, *Lamarca* têm o formato de um filme B, de ação, do tipo americano, e não possui a versatilidade dos filmes produzidos nos anos 60 e 70 do século XX. Carlos Diegues o considera um filme digno e eficiente no que pretende ser¹⁶⁰.

Ao analisar a história do cinema brasileiro, temos na década de 50 a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que buscou um cinema industrializado moldado no padrão retórico de Hollywood. No final dos anos 50 e na década de 60 surgiu o *Cinema Novo*, que visava produzir uma conscientização política, procurando chamar a atenção para os problemas do subdesenvolvimento do país, com a intenção de superá-lo. Segundo Ismail Xavier, a partir de 1993 predomina o pragmatismo e não há mais aquela dimensão utópica, de projeção para um futuro melhor da arte e da sociedade. Todavia podemos encontrar “resquícios ou continuidades” desta fase:

Há exceções, mas este terreno hoje está mais do que tudo incorporado à retórica da Rede Globo, com sua versão industrializada e mercadológica do nacional-popular bem estampada nas novelas e nas minisséries, produtos que, para alguns cineastas (Fábio Barreto, Sérgio Resende), funcionam como referência legítima e, para outros (Tata Amaral, Murilo Salles), como alvo de uma crítica estética que se

¹⁵⁹ COELHO, Marcelo. *Lamarca* é um filme brasileiro perfeito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 18 mai. 1994. Ilustrada.

¹⁶⁰ COUTO, José Geraldo, SIMANTOB, Eduardo. Três vezes Cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 16 abr. 1995. Caderno Mais.

articula à própria maneira como focalizam, no próprio enredo de seus filmes, a interferência da tv na sociedade brasileira.¹⁶¹

Essa questão da incorporação do nacional-popular pela rede Globo também é apontada por outros autores, como Marcelo Ridenti¹⁶². Mas o que nos interessa de perto é a referência ao diretor Sérgio Resende. Este, ao fazer *Lamarca* ou, por exemplo, *Canudos a guerra no céu do sertão* trouxe à tona temas referentes ao Cinema Novo. Nos dois filmes encontramos uma preocupação com a história do Brasil e com o nacionalismo. Obviamente há muitas diferenças entre os filmes de Sérgio Resende e os do Cinema Novo, como o já mencionado padrão cinematográfico norte-americano, mas podemos encontrar uma certa relação.

3. 2) “General pobre” necessitando de cachê. Repercussões do filme *Lamarca* no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Dos três jornais analisados nesta pesquisa, *O Estado de S. Paulo* foi o que apresentou uma menor quantidade de artigos sobre o filme *Lamarca*. Uma possível explicação para essa questão está no caráter conservador desse jornal, pouco propenso a dar espaço para um filme com perfil esquerdista.¹⁶³ O primeiro espaço dado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* a respeito do filme *Lamarca* apresentou o seguinte título: *Lula vê e diz gostar de “Lamarca”* (04/ 05/94). Num pequeno artigo de Luiz Zanin Oricchio há o posicionamento do então candidato à presidência da

¹⁶¹ XAVIER, op. cit., p. 47.

¹⁶² RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

¹⁶³ O primeiro nome do “Estadão” foi a *Província de São Paulo* fundada em 1875. Em 1890 a família Mesquita comprou o jornal e este passou a ter o nome que permaneceu até hoje. Na tese da historiadora Maria Aparecida Aquino intitulada *Caminhos Cruzados. Imprensa e Estado Autoritário no Brasil (1964-80)*, há uma discussão sobre o posicionamento político divergente do jornal *O Estado de S. Paulo* e do jornal *A Última Hora*. Enquanto este último foi um dos poucos a se manter fiel ao governo de João Goulart no início dos anos sessenta, o primeiro como a maioria da grande imprensa apoiou o golpe militar de 1964.

Na pesquisa de Maria Aparecida de Aquino, podemos constatar o posicionamento político do jornal *O Estado de S. Paulo* nas seguintes questões: 1) Posicionamento oposicionista a Getúlio Vargas; na maioria do período do Estado Novo o jornal esteve sob intervenção e a família Mesquita esteve no exílio; 2) oposição ao modelo nacionalista-populista e vínculo com a UDN, inclusive a figura de Carlos Lacerda era objeto de muita admiração, demonstrando uma visão de mundo comum entre o líder da UDN e o jornal aqui analisado; 3) utilização de uma linguagem formal e culta, diferente por exemplo do jornal *Última Hora*, que buscava uma linguagem mais popular, com a utilização de ironia.

República. Lula achou interessante o filme por colocar uma versão diferente da apresentada durante a ditadura, entretanto considerou “muito militarista” os métodos de Lamarca. De maneira implícita podemos perceber uma pergunta feita para Lula: “O candidato que tenta se desfazer da imagem de radical, não teme que a sua presença na pré-estréia pode lhe trazer prejuízo eleitoral”.¹⁶⁴ Lula considerou absurdo que alguém faça associações entre a sua presença na pré-estréia do filme e o ideal guerrilheiro de Carlos Lamarca. Para facilitar o seu posicionamento, recorda que durante o início dos anos 70 não possuía um comportamento político atuante.

No dia 06/05/94 nos deparamos com a página de maior espaço dado à repercussão do filme Lamarca. Na primeira página do Caderno 2 temos entrevistas com o general Nilton Cerqueira e o cineasta Sérgio Resende, além de uma crítica sobre o filme e fotos do general Nilton Cerqueira e de Paulo Betti como Lamarca em cena do filme. Na entrevista de Nilton Cerqueira fica clara a condenação ao filme, mesmo sem ter assistido. Baseiam-se as suas colocações em “informações de outras pessoas”. Neste período o general era presidente do Clube Militar do Rio de Janeiro e candidato a deputado federal pelo Partido Progressista.

No início da entrevista, o general utiliza um discurso bastante recorrente. Defende o nacionalismo, afirmando que quem realizou o filme cometeu um crime contra a nação. Depois enfatiza a “carência de valores espirituais do nosso tempo”, recebendo agora um filme que transforma um assassino em herói. Por sua vez o colunista do jornal, Luiz Zanin Oricchio, faz duas perguntas muito comuns a respeito de filmes de reconstituição histórica, tentando verificar se o filme mostrou os acontecimentos tal qual eles aconteceram. Essa postura fica evidente na seguinte pergunta: “No filme é mostrado um conflito de comando entre o senhor e o delegado Sérgio Paranhos Fleury durante a caçada a Lamarca. Isso corresponde à verdade?”

O general nega tal conflito, argumentando que Fleury era seu subordinado. Até esse momento da entrevista havia uma “certa normalidade”. Contudo esta foi quebrada com uma resposta dada pelo general Nilton Cerqueira, a um pedido do jornalista para ele fazer uma reconstituição da morte de Carlos Lamarca. A surpreendente resposta, seguida de contra-respostas é a seguinte: “De graça? Como assim? O senhor cobraria cachê para dar uma versão dos fatos? Sou um

¹⁶⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. Lula vê e diz gostar de “Lamarca” *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 04 mai. 1994. Caderno 2.

homem pobre, não vou dar de graça uma informação. O seu fotógrafo já veio aqui, tirou fotos e eu não ganhei nada”. É difícil saber qual das duas afirmações é mais esdrúxula, se a vontade de ganhar um cachê para prestar um depoimento de cunho histórico ou a afirmação de um general se considerar um homem pobre num país onde um enorme contingente da população ganha salários irrisórios.

Infelizmente esse posicionamento não se constitui numa característica única de Nilton Cerqueira. Em 1999, a TV Cultura produziu um documentário intitulado *Anistia 20 anos*, fazendo um balanço retrospectivo sobre a luta pela anistia e seus desdobramentos. Nele tivemos uma entrevista com o deputado federal Nilmário Miranda (PT-MG). Havia uma discussão sobre a questão da abertura de arquivos sobre o período da ditadura militar. O jornalista Heródoto Barbeiro abordava a abertura do arquivo do DOPS para a consulta pública. Nilmário Miranda ressaltou que arquivos do DOI-CODI, da OBAN e outros continuam fechados e talvez eles contenham pistas sobre desaparecidos. No decorrer da entrevista Nilmário mencionou um militar que tinha a prática de vender arquivos: “O Curió, aquele que participou da morte de tantas pessoas. Ele fala para quem quiser ouvir, que ele tem arquivo, mas ele quer vender e ninguém vai comprar arquivo de Curió”.¹⁶⁵

Nilmário concluiu que “Curió” guarda arquivo como um trunfo. Caso precise, ele ameaça que possui arquivos e assim como nesse caso existem outros arquivos pessoais. Gostaríamos ainda de colocar mais duas questões sobre esse programa da TV Cultura. Na abertura, Heródoto Barbeiro afirma que a lei de anistia de 1979 perdoou os dois lados, mas perdoar não significa esquecer. Há uma ênfase na importância de certos episódios continuarem “vivos em nossa memória” para que eles não se repitam nunca mais. Outra questão exibida é da trajetória de Suzana do Amaral. Esta era jovem durante a ditadura e seu marido era militante da ALN. Lico, como era conhecido, foi condenado a seis meses de prisão pelo fato de tentar reativar o grêmio estudantil de uma determinada escola. O casal caiu na clandestinidade e em setembro de 1972 Lico desapareceu. Sete anos depois Suzana localizou o seu corpo e posteriormente criou a comissão de familiares de mortos e desaparecidos, começando uma atividade militante relacionado a este tema. O nome de Suzana será mencionado no jornal *Folha de S. Paulo* sobre a repercussão do filme *O que é isso companheiro?*

¹⁶⁵ Anistia 20 anos. São Paulo: TV Cultura. 1999.

A entrevista de Nilton Cerqueira é precedida por um texto de apresentação sobre o filme *Lamarca*, com a visão de que o cinema nacional precisa de uma boa polêmica para reconquistar o espaço social perdido. Neste sentido e em outros, o filme de Sérgio Resende é visto com o potencial de recuperar o público para o cinema tupiniquim. Quanto à questão da polêmica, temos o seguinte: “Lamarca já chega às telas sob o fogo do Grupo Guararapes, de militares da reserva, que distribui manifesto contra a exibição”. O Grupo Guararapes, formado por militares da reserva possui um site na internet.¹⁶⁶ Neste encontramos a justificativa da criação do Grupo, em 1991, ou seja, o fato do governo estar levando o país para o caos e estar abarrotado de elementos esquerdistas.

No artigo do jornal *O Estado de S. Paulo* há o desejo de Nilton Cerqueira e conseqüentemente do Grupo Guararapes de tentar com uma liminar da justiça proibir a exibição do filme *Lamarca*. Essa resistência dos militares a certos filmes brasileiros que apresentam versões contrárias à dos militares sobre questões em que são protagonistas acontece desde o início do cinema no Brasil. O importante crítico de cinema, Paulo Emílio de Sales Gomes, no seu livro *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* enfoca um filme de 1912, que nem chegou a ser exibido devido a uma proibição da Marinha de Guerra. O filme focalizava a vida do cabo João Candido, líder da rebelião dos marinheiros contra o uso da chibata como punição.¹⁶⁷

Ao lado da entrevista do general temos a entrevista do diretor Sérgio Resende. Em entrevista realizada no ciclo “Quem Tem Medo de Literatura”, da PUC-Rio, Sérgio Resende afirmou: “Os personagens dos meus filmes estão relacionados diretamente com a realidade do povo. Eles apresentam uma energia para transformar o país”.¹⁶⁸ Portanto, Sérgio Resende participa da visão de que o cinema constitui-se um importante meio de comunicação para levar a uma conscientização da realidade brasileira.

No artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, intitulado *Diretor retrata figura humana do guerrilheiro*, temos uma breve apresentação do diretor, e uma comparação com um filme anterior de Resende, *O homem da capa preta*, que focalizou a história do líder populista de direita Tenório Cavalcante. Abordando a extrema diferença ideológica entre os dois personagens dos filmes, Sérgio Resende

¹⁶⁶ <http://www.fortalweb.com.br/grupoguararapes/index.asp>.

¹⁶⁷ GOMES, op.cit., p. 35.

¹⁶⁸ Quem Tem Medo de Literatura. PUC-Rio.

afirmou que ele se preocupou essencialmente com as “figuras humanas”. Respondendo a uma pergunta referente ao fato do filme abordar a história recente do país e conseqüentemente de pessoas que ainda estão vivas e podem se sentir mal representadas e gerar polêmica, Sérgio Resende considerou que tomou alguns cuidados. No caso do general Nilton Cerqueira, o diretor preferiu chamá-lo apenas de “major”, não fazendo assim uma associação explícita. No filme *O que é isso companheiro*, esse cuidado não aconteceu por parte do diretor Bruno Barreto, já que os nomes reais dos personagens foram mantidos, gerando assim um processo judicial por parte da família do ex-guerrilheiro Virgílio Gomes da Silva (Jonas), que não gostou da representação realizada. Sérgio Resende informou que pediu autorização à viúva de Carlos Lamarca, Maria Pavan, e os filhos leram e aprovaram tanto o roteiro como o filme.

Outro questionamento feito ao cineasta refere-se à tentativa ou não de mitificar Carlos Lamarca. Resende não esconde a sua admiração pelo ex-guerrilheiro, mas diz que não fez essa opção. Considera que a manutenção de duas passagens da vida de Carlos Lamarca, ou seja, os assassinatos de um guarda e do tenente Alberto Mendes Júnior no Vale do Ribeira, provam que ele buscou uma certa isenção.

No decorrer da entrevista, o Caderno 2 faz a seguinte pergunta: “Mas nos avant-trailer, o Lamarca é vendido como figura épica com frases do tipo “você conhece algum brasileiro que nunca se rendeu”.¹⁶⁹ Realmente observando o trailer do filme encontramos as seguintes frases: “Você conhece algum brasileiro que não tem preço? Você conhece algum brasileiro que enfrenta um exército, pelo seu ideal? Você conhece algum brasileiro capaz de morrer pelo nosso país? Agora você vai conhecer. Lamarca o capitão que mudou de lado”. Sérgio Resende respondeu a esta questão argumentando que ele produziu o filme, mas não a publicidade deste; mas fez questão de enfatizar que na sua visão Lamarca constitui-se numa figura de grande dignidade e traça vários elogios ao guerrilheiro.

Ao estudarmos a origem do cinema, percebemos essa busca da espetacularização. No artigo de Tom Gunning, intitulado *Cinema e História*, há uma análise dos precursores do cinema no século XIX, em que vários aparelhos óticos produziam uma ilusão de movimento como, por exemplo, a lanterna mágica. O

¹⁶⁹ ORICCHIO, Luiz Zanin. Diretor retrata figura humana do guerrilheiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 06 mai.1994. Caderno 2.

fascínio para com esses “brinquedos óticos” fizeram com que esses aparelhos fossem associados a uma visão sobrenatural. Inclusive um dos primeiros exibidores de lanterna mágica, chamou-a de “lanterna do medo”.¹⁷⁰ Entretanto, outros exibidores, influenciados pelo espírito cientificista faziam questão de mostrar o caráter racional e de truque desses aparelhos. Além disso, ainda de acordo com Tom Gunning, no início do cinema ele foi associado a outras formas de entretenimento de massa, como o museu de cera e as exposições mundiais.

Somando-se a essa questão, podemos refletir sobre o caráter de indústria e de mercadoria em que o cinema se transformou. A historiadora Maria Antonieta Martinez Antonacci, no artigo *Do Cinema Mudo ao Falado: Cenas da República de Weimar*, utiliza-se de filmes de Fritz Lang, como *Metrópolis* para estudar sobre a República de Weimar na Alemanha. Ela demonstra como a maneira padronizada e massificada de se fazer filmes levou a uma perda de autonomia dos diretores que, em geral, passaram a ser subordinados a produtores, os quais possuíam o perfil de homens de negócios. Além disso, afirma que o surgimento do som no cinema contribuiu ainda mais para essa padronização. Essa forma industrial de se produzir filmes, que surgiu nos Estados Unidos e influenciou o mundo inteiro, inclusive a Alemanha e o Brasil, não estão ausentes na produção do filme *Lamarca*.

Ainda no dia 06/05/1994, em *Filme analisa voluntarismo político de esquerda*, *Lamarca* é novamente apresentado com o potencial de contribuir significativamente para a reabilitação do cinema nacional. As razões apontadas para isso são as seguintes: “Não só por sua qualidade como espetáculo cinematográfico, mas principalmente pelo conteúdo político”.¹⁷¹ Assim, um dos grandes trunfos do filme estaria no seu conteúdo, ou seja, o mérito de abordar a história de Carlos Lamarca, um ex-capitão do Exército que toma a decisão radical de desertar e passar para o lado dos guerrilheiros, fazendo uma série de “atividades extraordinárias”, como expropriar o cofre do político Ademar de Barros, fazer assaltos a bancos, comandar um foco guerrilheiro no Vale do Ribeira, entre outras.

O teórico da comunicação, Marshall McLuhan, no seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, enfatiza a forma e não o conteúdo dentro do processo comunicacional. Na sua ótica, o “‘conteúdo’ de um meio é como a ‘bola

¹⁷⁰ GUNNING, TOM. Cinema e História. XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 28.

¹⁷¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme analisa voluntarismo político de esquerda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 06 mai.1994. Caderno 2.

de carne' que o assaltante leva consigo para distrair o cão de guarda da mente".¹⁷² Entretanto precisamos considerar que conteúdo e forma fazem parte de um mesmo processo e possuem a mesma importância. No caso do filme *Lamarca*, há a adoção de uma linguagem cinematográfica clássica, onde se busca contar uma história de forma coerente e onde há uma estética "naturalista de representação do real". Todas essas questões são muito relevantes e devem ser levadas em consideração, mas o conteúdo escolhido para o filme também é fundamental; caso contrário, determinando a forma cinematográfica, não importaria se o filme aborda uma corrida de Fórmula Um, um acidente de avião, ou a trajetória de um jornalista.

A última matéria aqui analisada sobre o filme *Lamarca* é do jornalista Eugênio Bucci. No artigo '*Lamarca*' tira cinema nacional do exílio (14/05/97, Caderno 2), há uma discussão inicial sobre a situação do crítico de cinema no Brasil, que vive uma espécie de ostracismo no seu próprio país já que, como praticamente não havia filmes brasileiros, restava aos críticos escrever sobre filmes estrangeiros. Eugênio Bucci cita Paulo Emílio de Sales Gomes, para demonstrar a importância do cinema nacional. Enfocou a questão da seguinte maneira: "Para quem gosta de cinema, a presença de filmes nacionais é tão necessária quanto o ar. São neles que você se mede, que você se vê, se reflete, se encontra – e se critica".¹⁷³ Bucci comemora a existência do filme *Lamarca*, entretanto a maior parte do artigo é focada em dois pontos: a questão já abordada da crítica e uma minibiografia de Carlos Lamarca, restando pouco espaço para a análise do filme em si.

3. 3) Historiadores debatem o filme *Lamarca* no *Jornal do Brasil*.

A primeira matéria do *Jornal do Brasil* sobre o lançamento do filme *Lamarca* é do dia 01/05/94 na Revista de Domingo.¹⁷⁴ Com a autoria de Luciana Burlamaqui e

¹⁷² MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix: 2003. p. 28.

¹⁷³ BUCCI, Eugênio. *Lamarca* tira cinema nacional do exílio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mai. 94. Caderno 2.

¹⁷⁴ O *Jornal do Brasil*, um dos integrantes da chamada grande imprensa, teve sua fundação no dia seis de abril de 1891, e passou por várias fases durante a sua trajetória. De 1931 a 1950, o jornal recebeu o apelido de "boletim de anúncios", em função da linha defendida por José Pires do Rio. Esta

Sérgio Garcia, começa enfocando uma cena marcante do filme, em que Lamarca afirmava não sair do Brasil, apesar dos constantes pedidos de companheiros que estavam preocupados com a vida do líder guerrilheiro. O texto possui um enfoque maior no ator Paulo Betti. Este, antes do lançamento do filme, estava em Nova York fazendo um curso de teatro. Em relação ao filme, Paulo Betti, apontou a preocupação de tentar uma aprimorada reconstituição física de Carlos Lamarca. Dessa maneira fez exercícios para enrijecer os músculos e uma dieta em que emagreceu 15 Kg. Preocupou-se até em estudar o tipo de caligrafia do capitão guerrilheiro. Essa postura possui bastante ligação com a linha cinematográfica clássica, onde há uma busca de naturalidade e de precisão.

Paulo Betti esforçou-se em buscar informações sobre Carlos Lamarca, utilizando-se de livros e acervos de imagens. Uma foto teria chamado a sua atenção, a de Lamarca lendo Guerra e Paz de Tolstoi, num acampamento do sertão baiano, que instigou Betti a ler o livro. Luciana Burlamaqui e Sérgio Garcia apontam o filme Lamarca com o potencial de recuperar o prestígio do cinema nacional, “não só por exumar a história de um herói da esquerda brasileira, mas, principalmente, por ter qualidades. É didático sem ser redundante: ideológico, sem ser maniqueísta”.¹⁷⁵

O ator Paulo Betti se caracterizou nos anos 90 por uma postura de esquerda. Condenou artistas que apoiaram Fernando Collor de Melo e sempre declarou seu voto a Lula. Neste artigo do *Jornal do Brasil*, entretanto, está mais ponderado.

propugnava um não envolvimento em questões políticas, artísticas e literárias. Na década de 50 o jornal começou com uma grande reforma, que passou a incluir nomes bastante respeitáveis, como Jânio de Freitas, Carlos Castelo Branco, Carlos Lemos, Luis Lobo, Ferreira Gullar, entre outros. No início dos anos 60, com a entrada de Alberto Dines, houve um grande reconhecimento da qualidade do jornal. Podemos mencionar algumas “inovações” desta reforma: 1) criação do suplemento dominical, que apresentava assuntos diversos e acabou se transformando num caderno literário; 2) diminuição do número de anúncios; 3) pela primeira vez, em 1957, publicação de uma fotografia na primeira página; 4) maior envolvimento em questões políticas.

Essas mudanças consubstanciaram o perfil do *Jornal do Brasil*. No momento do golpe militar de 1964, assim como a maior parte da grande imprensa, apoiou os golpistas e conseqüentemente o governo de Humberto Alencar Castelo Branco. A sua tradição liberal ficou bastante ratificada na oposição ao governo de Ernesto Geisel, devido à política estatizante deste presidente. Em 1981, na ocasião do atentado terrorista do Rio Centro, o jornal contestou a versão oficial apresentada pelo governo da época e, devido à série de reportagens realizadas, recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo.

Com a redemocratização, o *Jornal do Brasil*, de forma geral, apoiou as medidas adotadas pelo governo de Fernando Collor de Melo e somente começou a defender o impeachment quando o processo em curso para retirar o presidente do seu cargo já estava muito adiantado. Em 1994, ano de lançamento do filme *Lamarca*, o jornal carioca considerou o plano de estabilização da economia como algo positivo dentro do panorama político brasileiro. Informações extraídas de ALVES DE ABREU, Alzira... [et al.] *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001.

¹⁷⁵ BURLAMAQUI, Luciana, GARCIA, Sérgio. Revista de Domingo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mai. 94.

Afirmou que se arrependeu da condenação aos artistas que apoiaram Collor e que sofreu uma certa decepção no seu contato com o Partido dos Trabalhadores. Ele apresentou projetos na área cultural e de acordo com seu depoimento estes projetos não teriam emplacado, mesmo assim manteve a sua declaração de voto a Lula. Essa postura política também encontramos na produtora do filme, Mariza Leão, e no próprio filme *Lamarca*. Este posicionamento mais à esquerda é corroborado pela menção honrosa recebido pelo filme da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (02/05/1994).

Na matéria de Marcello Maia o filme *Lamarca* novamente é apresentado com a expectativa de reconquistar o público para o cinema nacional. Desejo que de certa forma acabou se concretizando com a posteriormente denominada “retomada do cinema brasileiro”. Na entrevista realizada com Sérgio Resende, há uma preocupação deste de “fazer um filme que fosse fiel ao sentimento das pessoas que viveram esta história”.¹⁷⁶ Quanto ao ator Paulo Betti, considera muito interessante trazer à tona a história recente do país, principalmente tratando-se de Carlos Lamarca, um “herói” na sua visão, já que tentou uma transformação da sociedade brasileira. O colunista Hugo Sukman elogia o elenco do filme e apresenta a visão de que seu forte é possuir uma dimensão mais pessoal do que política ou panfletária.

Na história do cinema é muito comum a existência de filmes que causam polêmica. Dependendo do tema abordado sempre há tendências que ficam satisfeitas ou não com determinadas representações cinematográficas. Há casos de adversários ideológicos reconhecerem as qualidades de filmes que estão diametralmente opostos em termos políticos. O famoso ministro da propaganda nazista “Joseph Gobhes” teceu vários elogios ao comunista *O Encouraçado Potemkin* de Sergei Eisentein.¹⁷⁷ *Lamarca*, comparando com o filme *O que é isso companheiro*, gerou menos polêmica, mas como o filme aborda a história recente do país tivemos pessoas que participaram diretamente dos acontecimentos procurados pelos jornais para dar entrevista.

Esse foi o caso de João Salgado, que em 1994 possuía negócios na área farmacêutica e no início dos anos 70 optou pela luta armada e participou de atividades junto com Carlos Lamarca. Com o codinome Fio, no filme de Sérgio

¹⁷⁶ MAIA, Marcello. *Lamarca é o destaque numa semana cheia de bons filmes*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 mai. 1994. Revista de Domingo.

¹⁷⁷ FURHAMNAR, Leif, ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 42.

Resende, é o que possuía mais moderação e tentou várias vezes tirar Carlos Lamarca do país. Na entrevista dada ao *Jornal do Brasil* no dia 08/05/1994, João Salgado relata fatos, faz alguns paralelos e vários elogios ao filme. Entre várias questões enfocadas, há uma diferença de visão entre o MR-8 e a VPR. No programa do primeiro a participação das massas se apresentava de forma essencial, ao contrário da VPR que valoriza a luta armada em si. O guerrilheiro considerou a representação humanista de Lamarca bastante satisfatória, ou seja, a sua bondade e sensibilidade. Em relação ao caso do professor que participou do grupo guerrilheiro temos a seguinte colocação: “O filme mostra bem isso no caso do professor, que estava conosco na Bahia, tinha problemas com bebida e o Lamarca não deixou que os militantes o matassem”.¹⁷⁸ A entrevista terminou com uma questão sobre se a fuga de João Salgado aconteceu da mesma maneira que o filme mostrou.

O *Jornal do Brasil* usou uma estratégia parecida com o jornal *Folha de S. Paulo*, a de reunir adolescentes, exibir o filme e fazer questionamentos. Contudo, analisando a seguinte frase: “Mesmo sem ter a menor idéia da história de Lamarca, os adolescentes demonstraram grande interesse pelo filme”,¹⁷⁹ temos um posicionamento contrário ao da *Folha de S. Paulo*, que apresentou a visão de que os jovens conhecem a história recente do Brasil. Os adolescentes elogiaram o comportamento do personagem Lamarca, ressaltando seu idealismo na preocupação com a vida do povo. Além dessa questão, enfatizaram o isolamento em que Lamarca acabou caindo e se mostraram muito chocados com a questão da tortura existente no período da Ditadura Militar. No final do artigo temos uma avaliação do diretor Sergio Rezende, onde este se mostrou satisfeito com a desenvoltura dos adolescentes e na seqüência afirmou: “Vamos promover o filme em escolas do segundo grau e universidades. É uma história do Brasil. Mas não é a história oficial”.

Além desta entrevista com o ex-guerrilheiro João Salgado e esta matéria sobre a visão dos adolescentes, no dia 08/05/94, temos um artigo onde três historiadores renomados discutem o filme: Denise Rollemberg, René Dreyfuss e Daniel Aarão Reis Filho. No começo do artigo, o jornalista Hugo Sukman faz uma observação interessante. Ele cita dois filmes, *JFK* e *Em Nome do Pai*, afirmando que

¹⁷⁸ REIS, Paulo. Guerrilheiro relata época. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai. 1994. Caderno B.

¹⁷⁹ REIS, Paulo. Jovens se emocionam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai. 1994. Caderno B.

estes geraram polêmicas nos respectivos países em que foram lançados, uma vez que muitas pessoas, ao assistir aos filmes, consideravam as versões apresentadas como verdade definitiva. O filme *Lamarca* corre o mesmo risco, já que seu poder de persuasão é grande.

O debate entre os historiadores apresentou um consenso. *Lamarca* foi considerado o melhor filme sobre o período autoritário. René Dreyfuss apresentou menos críticas, enquanto Reis Filho e Rollemberg sentiram falta de uma maior contextualização. Na visão destes as pessoas que nunca estudaram ou viveram o período consideraram a trajetória de Carlos Lamarca totalmente absurda. Na visão de Reis Filho, que também foi guerrilheiro na época da ditadura, o filme ficou excessivamente focado na figura de Lamarca. Denise Rollemberg reconhece que o movimento guerrilheiro ficou isolado da sociedade, mas afirma: “Mas ali no filme só aparece a VPR e o MR-8 e eram 44 organizações diferentes fazendo a luta armada. O filme não foi capaz de mostrar isso, aponta a historiadora”.¹⁸⁰ Se por um lado podemos reconhecer que uma maior contextualização seria interessante, por outro desejar que o filme enfocasse quarenta e quatro organizações diferentes é querer exigir demais de uma obra que se passa em torno de duas horas.

Outra questão discutida entre os historiadores, e já enfocada na entrevista com Sérgio Resende, é sobre o heroísmo de Carlos Lamarca. Na ótica de Denise Rollemberg temos a seguinte consideração: “A meu ver não é um bom caminho reescrever esta história retomando a figura do herói. Devemos recuperar a história sem a preocupação do mito”. A historiadora considera que a história oficial já se constituiu com heróis e repetir o mesmo procedimento para colocar uma nova versão não é pertinente. René Dreyfuss não considera que o filme *Lamarca* construiu uma visão de herói para Carlos Lamarca, enquanto Daniel Aarão Reis Filho enfatiza que a visão das pessoas na época da ditadura não era de que estavam fazendo sacrifícios; elas se consideravam iluminadas e se consideravam como uma vanguarda, ou seja, “salvadores da pátria”.

Essa postura de “salvadores da pátria” possui relação com a conjuntura política da época, que acreditava na eminência da revolução. Assim como nos dois jornais citados anteriormente, aqui também nos deparamos com notícias referente à iniciativa do general Nilton Cerqueira de tentar “censurar” o filme de Sérgio Resende.

¹⁸⁰ SUKMAN, Hugo. Historiadores discutem o filme *Lamarca*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai. 1994. Caderno B.

Na reportagem *Ação contesta Lamarca*, escrita por Macedo Rodrigues, temos a informação da tentativa do general de ganhar na justiça uma liminar para fazer apreensão do original e das cópias do filme. No entanto, o resultado judicial foi desfavorável a Nilton Cerqueira. No texto da ação, escrito pelo general, temos a visão de que o filme mitifica Carlos Lamarca e “induz a se pensar como único responsável pela morte do guerrilheiro, um sanguinolento e desequilibrado major”.¹⁸¹ Contudo, essa última afirmação é muita exagerada, já que o filme retrata a trajetória do guerrilheiro desde a fuga do quartel, a guerrilha no Vale do Ribeira e deixa claro, portanto, que o guerrilheiro poderia ser morto a qualquer momento. Sobre a “caçada” a Lamarca que o filme apresenta, ela não é absurda. Sabemos que nos anos sessenta havia sim uma obsessão em prender os líderes guerrilheiros e não havia tanta preocupação com os guerrilheiros sem destaque. No livro de memória de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro* há essa visão.

Na matéria *Público de Lamarca é de 40 mil* (20/05/1994), temos uma demonstração de alegria por parte da Distribuidora Rio Filmes (a única especializada na distribuição de filmes brasileiros). Nas duas primeiras semanas de exibição o filme atingiu a marca de 40 mil espectadores em todo o país, a melhor marca desde o final da Embrafilme em 1989. O sucesso de Lamarca também é mencionado na coluna de Danuza Leão: “A regra de tirar os filmes brasileiros de cartaz logo na primeira semana de exibição não vale para Lamarca”.¹⁸²

No terceiro volume de *Olho da História. Revista de História Contemporânea* (Universidade Federal da Bahia), há uma entrevista com o diretor Sérgio Resende, onde este abordou a filmagem de *Canudos*. Mas no início da entrevista existem questões relacionadas a *Lamarca* e outras gerais. Questionado sobre o seu interesse por tema histórico, Sérgio Resende argumenta que na história do cinema mundial é muito comum a produção de filmes com esta temática. Cita a produção hollywoodiana, que começou fazendo filmes históricos e continua produzindo até hoje, e menciona o cineasta russo Serguei Eisenstein, que produziu vários filmes nesta área.

Durante a entrevista com Sérgio Resende surgiu o questionamento a respeito do porquê filmar sobre Lamarca. Na sua resposta o diretor retoma o contexto da

¹⁸¹ RODRIGUES, Macedo. *Ação contesta Lamarca*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 13 mai. 1994. Caderno B.

¹⁸² LEÃO, Danuza. *Público de Lamarca é de 40 mil*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 20 mai. 1994. Caderno B.

época, ou seja, a de praticamente ausência de filmes brasileiros no período pós-Collor e o predomínio do neoliberalismo na política brasileira. Enfocou uma reunião entre cineastas e representantes do governo Collor, em que estes afirmavam que o Brasil não podia produzir de tudo. Então, deveria produzir apenas o que era competitivo no mercado internacional, ou seja, não havia necessidade de fazer cinema nacional. Revoltado com esse posicionamento e com o predomínio excessivo do discurso neoliberal, Sérgio Resende se sentiu sufocado e: “Então, resolvi que devia fazer um filme na contramão daquela onda que estava em curso, contrapondo-se um pouco à idéia do Brasil em Miami, do fim da esquerda, da hegemonia do neoliberalismo”.¹⁸³

Retomando as matérias sobre o filme *Lamarca* no *Jornal do Brasil*, no dia 10/06/1994, há o espaço do leitor, onde encontramos um apaixonado pelo filme e pela recuperação do cinema nacional. Em relação a *Lamarca* teceu as seguintes considerações: “O filme é uma obra de arte, é um filme forte na linha do neo-realismo italiano. As imagens do interior nordestino são um soco no estômago do pequeno-burguês metido a protagonista do ‘milagre brasileiro’”.¹⁸⁴ Essa visão apresenta uma percepção limitada, já que o filme de Sérgio Resende não apresenta características do neo-realismo. Este buscava um realismo cru, sem efeitos de luz, em preto em branco, com atores amadores e de preferência o próprio povo atuando. No filme *Lamarca* existiram alguns pequenos papéis realizados por sertanejos, mas predominantemente há atores profissionais. Nas cenas em que *Lamarca* e Zequinha estão no morro, na área de campo, existe um efeito de luz bastante intenso e aprimorado. Portanto, se há alguma relação com o neo-realismo italiano, como a apresentação do povo pobre, em termos estéticos há muitas diferenças.

O filme *Lamarca*, dois meses após o seu lançamento, já estava nas locadoras a disposição do público. No artigo de Pedro Butcher (08/07/94) temos a questão levantada, se isso ocorreu devido a um fracasso de *Lamarca* no cinema. A produtora Mariza Leão afirma que não, argumentando que o filme ficou oito semanas em cartaz, um número bastante razoável para o cinema nacional. De acordo com a produtora esse comportamento faz parte de uma estratégia de marketing para surpreender o espectador que ainda não assistiu ao filme. Dessa maneira o filme foi

¹⁸³ *Olho da História*. Revista de História Contemporânea (Universidade Federal da Bahia). 3º V.

¹⁸⁴ MORIER Luiz. *Lamarca* obra de arte para leitor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 10 jun. 1994. Caderno B.

lançado em locadoras tanto especializadas como não especializadas. Essa questão reflete uma situação de crise do cinema, já que no Brasil o cinema perdeu seu caráter popular, ou seja, das poucas salas de cinema que o país possui, a maioria é freqüentada por pessoas de classe média e alta.

Na matéria *O candidato e os 'sem tela'*, de Hugo Sukman, há uma discussão sobre um encontro no Festival de Gramado entre cineastas e pessoas ligadas à “sétima arte”, e o então candidato a presidente Luis Inácio Lula da Silva. Este recebeu convite do ator Sérgio Mamberti e da produtora Mariza Leão e de militantes do PT. Durante o encontro Lula recordou a sua infância pobre que assistia a filmes na praça pública e de graça. Ressaltou a importância da área cultural e afirmou que Fernando Henrique Cardoso, ligado com o Antonio Carlos Magalhães, não estimularia o desenvolvimento cultural do país. Mariza Leão apresentou reivindicações para a possibilidade de um governo de Lula.

Em 1994, depois de um período de decadência na presença de filmes brasileiros em festivais, alguns filmes, como a *Terceira Margem do Rio*, de Nelson Pereira dos Santos começaram a reaparecer em vários festivais. Ao ler o artigo *Imagens brasileiras percorrem o mundo*, de 26/08/1994, temos a seguinte introdução: “O cinema brasileiro, durante muito tempo, foi pejorativamente considerado bom de festivais e prêmios e ruim de público”.¹⁸⁵ Neste comentário temos uma generalização problemática, uma vez que em alguns momentos da história do nosso cinema tivemos grandes bilheterias. Citaremos dois filmes de grande sucesso, *O Ébrio* (1946), que ficou duas décadas em cartaz e *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), que apresentou a maior bilheteria do cinema nacional, com mais de doze milhões de espectadores. Se essa frase se referisse especificamente ao cinema novo poderíamos admitir alguma pertinência, porque realmente os filmes desse movimento tiveram grande sucesso de crítica e no geral não tiveram grandes bilheterias.

Ao refletir sobre essa questão, percebemos que apesar de o cinema novo não ter apresentado grandes bilheterias, deixou influência em termos estéticos. Essa constatação podemos observar em filmes como *Central do Brasil*, abordando a miséria brasileira e *Os Matadores* de Beto Brant, enfocando os dilemas da periferia de São Paulo e a atitude hipócrita da alta burguesia. Ao analisar mais

¹⁸⁵ SALEM, Helena. Imagens brasileiras percorrem o mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 26 ago. 1994. Caderno B.

detalhadamente o artigo do *Jornal do Brasil* mencionado no parágrafo anterior, fica evidente a influência da tradição do cinema novo nesta questão dos festivais: “Este ano, porém, marca a volta da cinematografia tupiniquim às grandes mostras do mundo, eventos em que se destaca desde os anos 60, quando o chamado cinema novo se internacionalizou, participando de festivais”. Em 1994, além da Terceira Margem do Rio, temos vários filmes participando de festivais, como *Mil e uma* (Susana Moraes), *Veja esta canção* (Cacá Diegues) e *Lamarca* (Sérgio Resende), filme apresentado como tendo sucesso no mercado interno e saindo em busca de novos horizontes.

O Jornalista e professor universitário Alexandre Figueirôa no seu artigo *A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica?*, publicado nos *Estudos Socine de Cinema, Ano III*, considera que o cinema novo teve grande sucesso na França, por que seus filmes se encaixavam no perfil desejado pela crítica cinematográfica, principalmente da revista *Cahier du Cinéma*. Os críticos deste periódico buscavam, além de maior politização, uma estética cinematográfica que rompesse com a dominante, uma vez que estava interessada em divulgar os filmes franceses. Na visão de Alexandre Figueirôa, essa tradição de “julgamento cinematográfico” continua perdurando. Ele menciona o caso de um artigo do crítico francês Bill Krohn (publicado em 1988), que esteve no Brasil durante o Festival Internacional de Cinema no Rio de Janeiro, em que realizou uma análise dos novos filmes. Na ótica deste crítico, os filmes faziam uma espécie de traição aos pressupostos do cinema novo. Em relação ao filme *O homem da capa preta* (Sérgio Resende), considerou que se tirasse dez por cento dos planos do filme não daria para se notar o lugar onde foi produzido. Alexandre Figueirôa considera esse comportamento muito superficial, porque a crítica francesa acabou criando uma visão dogmática em relação ao cinema brasileiro, que desqualifica qualquer filme que não apresente as principais características cinemanovistas.

Na matéria *Cinema é trabalho*, do *Jornal do Brasil*, a discussão sobre a importância da presença de filmes brasileiros em festivais internacionais continua. Numa entrevista com o diretor Cacá Diegues há o reconhecimento da importância dos festivais, mas também há uma preocupação que possui uma certa relação com o posicionamento de Alexandre Figueirôa. O diretor de *Bye bye Brasil* afirma: “Não podemos transformar os festivais internacionais em juízes que orientam o que é bom

e o que não é bom no cinema brasileiro”.¹⁸⁶ Essa grande preocupação com os festivais por um lado apresenta pertinência, já que a cultura possui uma dimensão universal, por outro nos remete a um sentimento colonialista, já que sentimos a necessidade de reconhecimento pelos europeus, ou seja, “pelos civilizados”. A crítica de Cacá Diegues vai contra essa mentalidade. Evidentemente essa questão não se restringe apenas ao cinema. Cacá Diegues termina o artigo fazendo uma defesa intransigente da diversidade do cinema brasileiro, apontando as diferenças entre filmes como *A terceira margem do rio*, *A causa secreta*, *Mil e uma* e *Lamarca*. Eis o seu posicionamento: “Fico arrepiado quando alguém diz na imprensa que a saída para o cinema nacional é só o filme comercial, ou só o filme de autor, ou só o filme experimental”.

Dentro do espaço *Opinião dos Leitores* (JB - 29/09/94), temos a publicação de cartas dos leitores sobre assuntos variados e sobre o filme *Lamarca*. Há uma carta de um militar que estudou com Carlos Lamarca nos anos 50 e somente com o filme e a foto publicada no *Jornal do Brasil*, reconheceu seu companheiro de turma. Na sua carta Carlos Lamarca é descrito como alguém com objetivos bem claros, como ser oficial do Exército e com um posicionamento apolítico: “Sempre debatíamos em grupos a situação nacional, mas Lamarca jamais participou desses grupos, nunca discutiu ou manifestou-se sobre política. Seu objetivo era claro: estudar e seguir a carreira militar”. A carta possui um tom bastante saudosista e sentimental, como a dizer como um jovem tão sério e comportado acabou tendo uma opção radical.

No final de 1994 (25/12), temos um pequeno balanço sobre a trajetória cinematográfica deste ano, escrito por Hugo Sukman, chamado *A volta do filme de autor*. No começo há uma avaliação do panorama mundial, apresentando os filmes *A fraternidade é vermelha* (Krzysztof Kieslowski), *Short cuts* (Robert Altman), *A lista de Schindler* (Steven Spielberg), como exemplos de vida inteligente e interessante nas telas. Quanto ao cinema nacional, Hugo Sukman escreveu: “Lamarca uma eficiente aventura política, conseguiu a proeza de fazer com que 120 mil brasileiros fossem ver o Brasil novamente na tela”.¹⁸⁷ Podemos observar a baixa popularidade do nosso cinema no período, uma vez que um pequeno público como este é considerada uma proeza.

¹⁸⁶ ALMEIDA, Carlos Helí. Cinema é trabalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 03 set. 1994. Caderno B.

¹⁸⁷ SUKMAN, Hugo, A volta do filme de autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 25 dez. 1994. Caderno B.

3. 4 *O que é isso companheiro?* na Folha de S. Paulo. Absolvição da ditadura?

O lançamento de *O que é isso companheiro?* (01/05/1997) causou grande impacto, principalmente entre aqueles que participaram do seqüestro. Num certo sentido essa reação era prevista já que as pessoas envolvidas em situações extremamente complexas não se sentiram bem representadas. Alguns deles consideraram que o filme apresentou uma “visão distorcida da história”, com eufemismo em relação à ditadura. Um grupo de intelectuais, jornalistas, ex-guerrilheiros, escreveram vários artigos, e estes foram reunidos no livro *Versões e Ficções: o Seqüestro da História*, em que a tônica principal é de contestação ao filme. Como este livro constitui-se basicamente de uma coletânea de artigos publicados em jornais e revistas, dentre os quais, alguns retirados dos jornais selecionados para esta análise, também serão tomados na perspectiva de repercussão dos filmes na imprensa.

No livro mencionado acima, o historiador carioca e ex-guerrilheiro Daniel Aarão Reis Filho, no artigo *Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60*, considera que os livros *O que é isso companheiro?* e *1968: o ano que não terminou* (Zuenir Ventura) são “memórias bem-humoradas” sobre a ditadura. Na visão de Reis Filho estes livros apresentam um tom de conciliação, de não enfrentamento das questões, que obtiveram sucesso porque a maioria da sociedade brasileira desejava esse discurso.

A visão de Fernando Gabeira sobre o filme não é a mesma do historiador carioca. O criador do Partido Verde, de forma geral, não fez sérias restrições ao filme, ao contrário aceitou razoavelmente a representação realizada. Inclusive podemos perceber que no período da ditadura já havia divergências de opiniões entre os guerrilheiros. Analisando o livro *O que é isso companheiro?* percebemos claramente a postura e visão de mundo de Fernando Gabeira na descrição do período em que esteve na cadeia. Ficamos com a impressão que ele tenta “driblar as situações”, ou seja, tenta se “comportar bem” em determinadas situações para em outros momentos tentar uma “ofensiva” para conseguir alguma melhora no tratamento. Há observações em relação aos presos comuns, alguns deles

encontrando-se nessa condição somente por serem pobres ou homossexuais. Além disso, eram obrigados a trabalhar de graça na cadeia.¹⁸⁸

Numa determinada situação, Gabeira pediu para ir ao banheiro e começou a conversar com um policial. Este afirmava que estava pensando em abandonar a profissão, porque não agüentava mais aquele horror. Ele havia participado de um cerco que resultou na morte de um menino chamado Zé Roberto e considerou horrível a experiência de ver um garoto morrer daquela maneira.¹⁸⁹ O Zé Roberto fazia parte do grupo de Gabeira, o que justifica este relato; entretanto podemos perceber nesse posicionamento uma postura de “tentar compreender o outro lado”. Essa questão também aparece no artigo da *Folha de S. Paulo*, intitulado *Gabeira não se vê em personagem do filme* de Luiz Caversan (10/05/97). Neste encontramos o mesmo posicionamento de tentar “entender o outro lado”. Isso fica evidente na afirmação de Fernando Gabeira: “eu já tinha mostrado que o torturador brasileiro podia ser um bom pai de família, um bom oficial. Mas era um torturador, um profissional”.¹⁹⁰

O livro *Em Câmara Lenta* de Renato Tapajós foi apontado por dois historiadores, Daniel Aarão Reis Filho e Ana Maria Camargo, no XVII Encontro Regional de História, promovido pela ANPUH-SP em setembro de 2004, como contra-ponto ao livro de Gabeira. Realmente este livro apresenta com muito mais ênfase a questão da dor e do sofrimento, para aqueles que partiram para a opção radical da luta armada.

Na parte do livro em que já se reconhecia que não havia possibilidades de vitória, já que muitos haviam sido exilados, presos e assassinados, nos deparamos com um compromisso de “solidariedade” em relação aos mortos. Mesmo não enxergando sentido na continuidade da luta, como parar com ela, tendo registrado na mente e no coração aqueles que morreram em condições horríveis? Em relação a essa opção Tapajós afirma: “Mas isso é para os frouxos, para as lesmas, para os que se entregam e são capazes de viver depois disso. Para os que olham os mortos e dão as costas a eles”.¹⁹¹

¹⁸⁸ GABEIRA, op. cit. p. 206.

¹⁸⁹ Ibid., p. 190.

¹⁹⁰ CAVERSAN, Luis. *Gabeira não se vê em personagem do filme*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 10 mai. 1997. Ilustrada.

¹⁹¹ TAPAJÓS. Renato. *Em Câmara Lenta*. São Paulo, Alfa-Omega, 1977. p. 153.

No livro de Tapajós, há a repetição por quatro vezes do momento em que ele, uma companheira e um companheiro são cercados pela polícia. Ele consegue escapar, mas ela é presa. Somente na última repetição, ele dá a seqüência do que aconteceu depois da prisão. Tapajós estava namorando aquela companheira, que depois de ser intensamente torturada é assassinada. O autor descreve a sessão de tortura ocorrida: “outros fecharam o círculo, batendo e rasgando-lhe a roupa. Ela tentava se defender, atingindo um ou outro agressor, mas eles a lançaram no chão, já nua e com o corpo coberto de marcas e respingos de sangue”.¹⁹²

No final da tortura um dos olhos dela saltou para fora. Neste momento podemos fazer um exercício de imaginação. Como ficaria uma versão cinematográfica dessa cena? Uma produção cinematográfica de *Em Câmara Lenta*, resultaria um filme bastante diferente de *O que isso companheiro?* A iniciativa de Daniel Aarão Reis Filho, Marcelo Ridenti, entre outros, de criticar o filme *O que é isso companheiro?* apresentou-se pertinente porque a crítica pode nos ajudar a enxergar outros ângulos sobre uma mesma questão.

Após o lançamento do filme *O que é isso companheiro*, o primeiro texto no jornal *Folha de S. Paulo* sobre esse assunto é de Gilberto Dimenstein, intitulado *Barreto ‘sequestra’ Gabeira*. Na visão de Dimenstein o filme enalteceu a figura do embaixador e perdeu a oportunidade de fazer de Fernando Gabeira um personagem com maior profundidade. Apresenta também a visão de que os guerrilheiros são mostrados como ignorantes, como podemos constatar na seguinte frase: “Reitera a impressão deixada pelo livro de que os participantes da operação viviam na fronteira entre idealistas e débeis mentais”.¹⁹³ Dimenstein termina discutindo a função pedagógica do filme: “As seqüências policiais têm tudo para atrair grandes platéias. São capazes de trazer debate, especialmente às novas gerações indiferentes ao regime militar, expondo-as à história brasileira”.

O filme *O que isso companheiro?* realmente prende a atenção da platéia. Exibimos a película em diversas classes, tanto do ensino médio como do ensino superior e pudemos constatar essa atração. A preocupação pedagógica do cinema existiu desde os seus primórdios, entretanto, no Brasil, ainda existem muitas resistências ao uso do cinema na sala de aula. Encontramos desde uma concepção

¹⁹² Ibid., p. 170.

¹⁹³ DIMENSTEIN, Gilberto. Barreto ‘sequestra’ Gabeira. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 mai. 1997. Ilustrada.

autoritária e arcaica de enxergar o ensino, que encara o cinema como algo exclusivamente de lazer e sem eficiência educacional, como também existe um posicionamento totalmente oposto, que vê o cinema e outros recursos audiovisuais como solução dos nossos problemas educacionais. Neste sentido concordamos com o posicionamento do historiador Marcos Napolitano, que no livro *Como usar o cinema na sala de aula* considera que o cinema não deve ser encarado como uma panacéia, já que a desvalorização do ensino deve ser entendida como uma questão complexa e que passa por uma não valorização da sociedade pelas questões educacionais. Napolitano enfatiza que a leitura e a escrita continuam sendo fundamentais dentro do processo educacional.

No artigo *Revalorização do livro diante das novas mídias. Veículos e linguagens do mundo contemporâneo: a educação do leitor para as encruzilhadas da mídia*, de Ezequiel Theodoro da Silva, há uma reflexão sobre o papel das mídias no processo educacional, com uma valorização da diversidade de mídias com os quais o aluno pode interagir: “Anos atrás era estudar essa língua a partir de um livro. Hoje, os nossos jovens freqüentemente conhecem outras línguas ouvindo discos, vendo filmes na edição original”.¹⁹⁴ Assim podemos considerar o cinema como uma das várias mídias disponíveis para a nossa interação. Desejamos lembrar que essa interação deve sempre estimular a capacidade crítica e reflexiva do ser humano.

Em fevereiro de 1997, a *Folha de S. Paulo* publicou nove reportagens sobre o Festival de Berlim, que contou com a presença de nove filmes brasileiros. *O que é isso companheiro?* foi o único a se apresentar na mostra competitiva. Na matéria *O Que É Isso, Companheiro?* estréia no festival de Berlim (18/02/97), de Paula Diehl, há um comentário sobre a repercussão no Festival da presença inusitada do diretor Bruno Barreto, acompanhado de Fernando Gabeira e da filha do embaixador Charles Elbrik. Neste texto temos também uma afirmação de Bruno Barreto demonstrando o seu posicionamento político de forma evidente: “Eu sempre detestei todo esse discurso de esquerda e direita. Sempre achei isso uma bobagem, uma chatice. Mas eu sempre tive uma grande curiosidade pelo ser humano”.¹⁹⁵ Essa

¹⁹⁴ THEODORO DA SILVA, Ezequiel. *Revalorização do livro diante das novas mídias. Veículos e linguagens do mundo contemporâneo: a educação do leitor para as encruzilhadas da mídia. Integração das Tecnologias na Educação. Salto para o futuro*. Brasília, Ministério da Educação, 2005. Organização: Maria Elisabeth Bianconcini de Almeida e José Manuel Moran. p. 33.

¹⁹⁵ DIEHL, Paula. *O Que É Isso, Companheiro?* estréia no festival de Berlim. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1997. Ilustrada.

última afirmação de preocupação com o ser humano, que inclusive é bastante vaga, também encontramos na fala do diretor Sérgio Resende sobre o filme *Lamarca*.

Nas reportagens sobre o Festival de Berlim, há uma com o título bastante sugestivo: *Mostra cede aos caprichos de Hollywood* (20/02/97), de Leon Cakoff. O reconhecido crítico cinematográfico considera que o Festival, desde há muito tempo, recebe enorme influência norte-americana e cede aos caprichos da indústria do cinema americano. Mesmo o rígido critério de só exhibir filmes inéditos fora de seus países não foi respeitado. Quanto à presença do filme *O Que É Isso, Companheiro?*, esta foi considerada uma das unanimidades positivas. Na última matéria sobre o Festival, também de Leon Cakoff, há uma avaliação da participação do cinema brasileiro: “O melhor do 47º Festival de Berlim é que ele está sendo positivo para o cinema brasileiro, celebrado aqui como um renascimento”.¹⁹⁶

No jornal *Folha de S. Paulo*, nos deparamos com a matéria *Filme 'O Que É Isso...' afrouxa Gabeira afrouxado*, de Marcelo Coelho (30/04/04). Inicia falando a respeito do livro *O que é isso companheiro?* e do retorno de Fernando Gabeira do exílio em 1979, que, entre outros comportamentos inusitados, começa a usar sua famosa tanga de crochê nas praias cariocas. Marcelo Coelho faz a seguinte comparação com o filme *Lamarca*: “Aposta menos no conflito. Não há heróis ao sul do Equador. “*Lamarca*”, de Sérgio Rezende, voltava-se aos tempos da luta armada brasileira com um olhar mais grave e mais trágico”. Portanto, de forma genérica, Marcelo Coelho concorda com a visão de que o filme abranda as questões enfocadas. Além disso, discute o isolacionismo dos guerrilheiros: “O Rio de Janeiro continua lindo” _a câmera parece dizer isso, ou seja, os guevaristas estavam de fato isolados contra a nossa leniência tropical”.¹⁹⁷

O procedimento utilizado pelo diretor Bruno Barreto de “mesclar” o filme com imagens do Corcovado, foi interpretado por Marcelo Coelho tanto como estratégia de marketing como também para denunciar o isolamento dos guerrilheiros. Aqui temos uma visão correspondente a 1997 e não de 1969. Todos aqueles que se dedicam a estudar a relação história e cinema, argumentam que o filme fala mais da época em

¹⁹⁶ CAKOFF, Leon. Mostra termina marcada por má qualidade. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 fev. 1997. Ilustrada.

¹⁹⁷ COELHO, Marcelo. Filme ‘O que É Isso...’ afrouxa Gabeira afrouxado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 30 abr. 1997. Ilustrada.

que ele é realizado do que sobre o período focado pelo filme. Neste sentido, essa visão do isolamento dos guerrilheiros não ocorreu na época da guerrilha (a não ser no período em que a repressão já havia golpeado fortemente os guerrilheiros e havia poucos lutando), mas sim posteriormente, quando as atitudes guerrilheiras normalmente são encaradas como tresloucadas. Quanto à expressão utilizada, “leniência tropical”, podemos interpretar como uma visão preconceituosa de nossa auto-imagem.

Muitas das críticas realizadas ao filme *O que é isso companheiro?* foram respondidas por Bruno Barreto por tratar-se de uma obra de ficção e não de um documentário. Numa entrevista concedida a Patrícia Decia, Bruno Barreto respondeu a seguinte pergunta: “Folha - E como fica a oposição entre realidade e ficção? Barreto - É um filme de ficção, que reinterpreta a realidade, como o próprio livro já era uma reinterpretação”.¹⁹⁸

Essa questão apresenta uma grande complexidade. Não podemos considerar que um documentário necessariamente é mais fiel à realidade do que uma obra de ficção. Tanto o documentário como uma obra ficcional apresenta uma visão de mundo que é construída elaborando seleções. O teórico da comunicação, professor do departamento de Cinema, Rádio e Televisão da USP, Arllindo Machado, enfocou essa questão no seu artigo *O filme-ensaio*.¹⁹⁹ Neste fica demonstrado que um desenho pode construir uma reflexão mais aprofundada sobre a sociedade do que um documentário.

No dia do lançamento do filme (01/05/97), o jornal *Folha de S. Paulo* também publicou uma série de reportagens, com entrevistas de ex-guerrilheiros, cronologia sobre o período, textos de colunistas e uma matéria da editoria de opinião, de Otávio Frias Filho. Em *Ex-militante diz que filme é "leviano"*, Marcelo Coelho faz uma entrevista com Paulo de Tarso Venceslau, ex-guerrilheiro participante do seqüestro do embaixador norte-americano. Na visão deste o filme “tem muitas infidelidades históricas, motivadas ‘ou por preguiça intelectual ou por uma opção ideológica de preservar a ditadura.’”²⁰⁰ Há as tradicionais contestações de ordem factual, como a de que a repressão não sabia exatamente o local da casa onde estavam os

¹⁹⁸ DECIA, Patrícia. 'As Time Goes By' inspira 'Companheiro' *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 23 jan. 1994. Ilustrada.

¹⁹⁹ MACHADO, Arllindo – O filme ensaio. Anais. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, Belo Horizonte, MG.

²⁰⁰ COELHO, Marcelo. Ex-militante diz que filme é "leviano". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 MAI. 1997. Ilustrada.

guerrilheiros, nem havia uma equipe de militares preparados para abordar os guerrilheiros na saída destes e nem os torturadores tinham conflitos existenciais. Quanto à cena em que os militares perseguem os guerrilheiros e são contidos por um outro grupo de militares, Paulo de Tarso colocou a seguinte questão: “Mostra-se à repressão contendo seus "radicais" e preocupada com a integridade de Elbrick, temendo um tiroteio. No fundo, é como se a ditadura tivesse salvado o Elbrick “. A colocação dele vai no sentido de criticar o filme, mas realmente havia uma divergência entre os militares e num certo sentido o governo salvou Charles Elbrick, já que cedeu às exigências, obviamente porque se tratava de um embaixador norte-americano”.

Outra participante do seqüestro a se posicionar, Vera Sílvia Magalhães, também demonstrou seu repúdio ao filme. Na matéria '*O Que É Isso, Companheiro?*' traz polêmica e quer Oscar, de Cristina Grillo, além de contestar a cena em que a personagem Renée “se entrega ao segurança do embaixador norte-americano”, afirma: "Todos nós somos apresentados como pessoas estúpidas, quase bárbaras, enquanto o torturador é humanizado. Isso me incomoda. Quem foi torturada fui eu, não foi o senhor Bruno Barreto".²⁰¹ Além do depoimento dos dois guerrilheiros, existe a visão do produtor Luis Carlos Barreto, que condena o posicionamento de Vera, elogia o de Fernando Gabeira e também enfatiza uma estratégia para tentar ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro.

Três dias após o lançamento do filme, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou o artigo de Elio Gaspari, intitulado *O que é isso, companheiro? O operário se deu mal* (04/5/97), que começa com uma citação do pintor Matisse. Estamos diante daquelas anedotas, onde uma mulher afirma ao pintor que uma perna da mulher pintada estava mais curta do que a outra, e o pintor teria respondido: “Isso aí não é uma mulher. É um quadro”. A comparação com o filme *O que é isso companheiro?* é que esse não seria uma narrativa do seqüestro e sim uma grande fabulação. Depois dessa introdução, Elio Gaspari, não seguindo os princípios de Matisse, começa a desmontar os diversos “erros factuais” do filme. Uma questão importante, não só levantada por ele, apresenta pertinência. O jornalista coloca a visão de que um

²⁰¹ GRILLO, Cristina. 'O Que É Isso, Companheiro?' traz polêmica e quer Oscar. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 MAI. 1997. Ilustrada.

torturador, e também os militares que faziam vista grossa à tortura, não possuíam crise de consciência.

Elio Gaspari também saiu em defesa da imagem de Virgílio Gomes da Silva (Jonas), afirmando que este não possuía a boçalidade apresentada no personagem do filme: “Há algo de estranho no papel que coube a Virgílio Gomes da Silva na memorialística do período. Como livro de memórias é coisa de intelectual, o operário acabou se tornando um estorvo”.²⁰² O jornalista fala em memorialística do período, mas naturalmente podemos pensar no livro *O que é isso companheiro?* Entretanto devemos verificar que a construção do personagem Jonas realizada no filme não possui relação com o livro, uma vez que neste ele é muito pouco mencionado. No capítulo Babilônia Babilônia, onde há a descrição do seqüestro, o nome de Jonas só aparece no final, quando Fernando Gabeira está fazendo um levantamento daqueles que “caíram”: “Dois morreram: Toledo, sob torturas em São Paulo; Jonas, o comandante militar da ação, massacrado a pontapés pela equipe do capitão Albernaz, na Operação Bandeirantes”.²⁰³ Por um lado devemos considerar que a crítica realizada à caracterização do personagem Jonas deve ser feita a Bruno Barreto, por outro, podemos estagnar no livro de Fernando Gabeira o pouco espaço dado a Jonas, uma vez que este era o comandante da ação. Entretanto, como é um livro de memória, sem um caráter histórico, sociológico, o autor possui liberdade para “recordar o que desejar”.

Uma questão bastante discutida nos artigos dos jornais é a iniciativa de familiares do operário Virgílio Gomes da Silva (codinome Jonas), de mover ação indenizatória contra Bruno Barreto, com alegação de que o filme apresentou um Jonas violento e autoritário que não corresponderia ao “Jonas real” (Editoria Ilustrada, 17/05/97). O fato desagradou parte da esquerda brasileira, dentre muitas outras pessoas, Susana do Amaral (presidente da Comissão de Familiares de Desaparecidos em 1997) e Franklin Martins (ex-guerrilheiro). Em uma cena do filme o personagem Jonas ameaça de morte os companheiros que não obedecerem à sua ordem. Na visão dos que criticaram essa caracterização não houve respeito à figura de Virgílio Gomes da Silva, que deu a vida por lutar contra a ditadura. Essa questão

²⁰² GASPARI, Elio. O que é isso, companheiro? O operário se deu mal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04 mai. 1997. Ilustrada.

²⁰³ GABEIRA, op.cit., p. 139.

gerou tanta polêmica que Lucy Barreto resolveu fazer um “mea culpa”. No artigo *Produtora de 'O Que É Isso...' admite erro*, de Marcelo Negromonte (Ilustrada, 06/06/97), existe uma autocrítica da produtora do filme, reconhecendo que “foi um erro chamar aquele personagem de 'Jonas’”.²⁰⁴

Fernando de Barros e Silva, na matéria *Cineastas brincam de TV na tela grande* (TV Folha, 29/06/97), possui uma visão bastante crítica, não só em relação ao filme *O que é isso companheiro?*, como a filmes deste período (*Pequeno Dicionário Amoroso* e *Tieta*). Em essência, seu ponto de vista mostra que muitos filmes estavam utilizando-se da linguagem televisiva no cinema. O objetivo dessa estratégia consiste em ficar mais próximo do gosto médio formado pelo padrão televisivo. Na ótica de Fernando de Barros e Silva isso é de um empobrecimento tremendo. Especificamente em relação ao filme *O que é isso companheiro?*, afirma que este é lamentável devido a duas razões básicas: 1) Tenta “resgatar” a história, mas acaba falseando-a. 2) “Mas é lamentável também porque padece de um comercialismo sem vergonha, como se já tivesse sido feito de olho na estatueta do Oscar”.²⁰⁵

Contrariando a maioria das matérias do jornal *Folha de S. Paulo*, que possuem um tom bastante crítico em relação ao filme, temos *Esquerda, volver!*, de Marcos Augusto Gonçalves (11/05/97). Aqui a ênfase é a denúncia do caráter autoritário de parte da esquerda, que censuraria o filme se pudesse. A questão levantada sobre o personagem Jonas é relativizada por Marcos Gonçalves, com a afirmação de que realmente, em determinadas situações, companheiros da esquerda foram eliminados por deslizes cometidos. Faz questão também de recordar que os militantes revolucionários não lutavam em nome da democracia, mas sim pela revolução marxista-leninista.

Essa questão de companheiros da esquerda “se matarem” por divergências também aparece no filme *Lamarca*, mas isso não foi questionado por ninguém nos textos publicados nos três jornais aqui analisados. Na época do lançamento do filme *Lamarca*, no *Jornal do Brasil* há um artigo onde três historiadores analisaram o filme, mas nenhum deles abordou esse assunto. Daniel Aarão Reis Filho está entre

²⁰⁴ NEGROMONTE, Marcelo. Produtora de 'O Que É Isso...' admite erro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 06 jun. 1997. Ilustrada.

²⁰⁵ BARROS E SILVA, Fernando de. Cineastas brincam de TV na tela grande. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 jun. 1997. TV Folha.

aqueles que realizou muitas críticas ao filme *O que é isso companheiro?*, mas essa questão que aparece nos dois filmes não é enfocada por ele quando escreveu sobre o filme *Lamarca*. Estamos nos referindo à cena em que o personagem Zequinha sugere a possibilidade de “justiçamento” para o personagem do professor, caso ele não parasse de beber e não se comportasse de maneira mais adequada. Embora haja diferenças com a cena de Jonas ameaçando seus companheiros, na essência a questão é a mesma.

Marcelo Ridenti, no seu livro *O Fantasma da Revolução Brasileira*,²⁰⁶ analisa a intenção dos revolucionários de lutar pelo marxismo-leninismo, como afirma Marcos Augusto Gonçalves. Ridenti critica a idéia que justifica a atuação dos grupos guerrilheiros devido ao golpe militar de 1964 e a conseqüente derrubada da democracia. Na visão deste autor, o rompimento da institucionalidade teve influência, mas não foi decisivo. O desejo de fazer uma revolução já existia antes de 1964 e o essencial do projeto revolucionário, influenciado pela Revolução Cubana de 1959, apontava para o socialismo. Entretanto, não se pode utilizar a existência do desejo de se fazer a revolução antes de 1964, nem as pequenas tentativas de guerrilha existentes no governo de João Goulart como justificativa para o golpe de 1964, porque estas foram irrisórias.

O antropólogo Ruben George Oliven,²⁰⁷ no seu artigo *Cultura e Modernidade no Brasil* faz referência aos lobbies profissionais para que filmes como *O Quatrilho* e *O que é isso Companheiro?* fossem premiados. Assim podemos refletir o quanto a sociedade está impregnada pela preocupação mercantil. Naturalmente entendemos que um filme, ou seja, uma mercadoria, possua preocupação de retorno financeiro. A nossa preocupação vai no sentido de que dentro de um festival, um filme devesse ser premiado devido as suas qualidades artísticas e não através de um lobbie. Entretanto, não podemos esquecer que o filme possui penetração na sociedade e está inserido no campo de disputa pela memória.

3. 5) Repercussão do filme *O que é isso companheiro?* no jornal *O Estado de S. Paulo*.

²⁰⁶ Ridenti, op. cit., p. 63.

²⁰⁷ OLIVEN, Ruben George. *Cultura e Modernidade no Brasil. São Paulo em Perspectiva*. vol.15 nº 2. São Paulo, Abril/junho 2001.

No Caderno 2, do jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 17 de fevereiro de 1997 temos a matéria de Rui Martins, chamada *Biografia de Gabeira é aplaudida em Berlim*, onde, assim como no jornal *Folha de S. Paulo*, há uma avaliação da participação do Brasil naquele festival. A diferença é que neste último jornal houve uma série de matérias a respeito, enquanto que em *O Estado de S. Paulo* tivemos apenas um. O texto de Rui Martins passa aquela visão do retorno do cinema brasileiro no Festival de Berlim depois de um período de ausência. A presença de Fernando Gabeira dando depoimento à imprensa internacional é mencionada como um aval para o filme. Há uma pequena entrevista com Bruno Barreto, em que este coloca a dificuldade de conseguir um roteirista para o filme. Depois de várias tentativas, o diretor de *Dona Flor e seus dois Maridos*, conseguiu convencer Leopoldo Serran, seu roteirista preferencial.

O crítico de cinema do jornal *O Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin Oricchio escreveu *Luta armada chega às telas em forma de thriller político* (18/04/97). No início há uma caracterização do gênero cinematográfico do filme como thriller político. Neste sentido, Luiz Zanin Oricchio considera que o filme atingiu plenamente seu objetivo, uma vez que ele cria tensão e passa verossimilhança. Entretanto, considera que o filme pode ser julgado como reflexão ideológica e fica claro que ele separa as duas coisas de forma bastante enfática. Cita algumas cenas que considera problemáticas, e elogia a cena final em que a personagem Maria chega de cadeira de rodas ao aeroporto.

Na sua matéria, Luiz Zanin Oricchio, ao comentar o filme, acaba emitindo sua opinião sobre o período da ditadura militar. Ao imaginar uma possível crítica ao filme, a de que os comportamentos e as idéias parecem estereotipadas e com clichês, ele faz a seguinte consideração:

Bem, era assim mesmo que funcionava. Havia uma ditadura à qual se opunha a esquerda. O modelo era a guerrilha e foi posto em prática com todas as trapalhadas imagináveis. Ninguém era muito organizado e uma das características trágicas daquele tempo foi o simplismo de análise que, paradoxalmente, aproxima os lados em confronto. Talvez sem querer, Bruno Barreto mimetiza esse simplismo. É o que faz de

Companheiro um belo filme. Se sua análise fosse mais sofisticada talvez não parecesse tão sincera.²⁰⁸

Em primeiro lugar temos essa questão da implantação da guerrilha com as *trapalhadas imagináveis*, que acaba corroborando a visão dos guerrilheiros como “irresponsáveis”. Em segundo o *simplismo de análise*, provavelmente se refere à enorme carga utópica dos movimentos políticos e culturais do período. Essa questão possui pertinência no sentido de que as ambições dos movimentos políticos se mostraram totalmente irrealizáveis. No livro *O que é isso companheiro?* existe a apresentação de uma idéia muito comum entre os guerrilheiros, a de que o Brasil vivia uma crise sem precedentes e, portanto, a população, acionada pelas primeiras ações guerrilheiras, se colocaria pronta para engrossar o exército revolucionário. A terceira e última questão sobre o texto de Luiz Zanin Oricchio, a de que o filme de Bruno Barreto é belo porque mimetizou a simplicidade do período não apresenta pertinência. O resultado do filme deveu-se muito mais às preferências e à linha cinematográfica adotada pelo diretor, do que a sua “assimilação dos valores existentes na década de 60”.

A jornalista e socióloga Helena Salen escreveu *Filme fica em débito com a verdade histórica*. No geral há elogios à parte técnica do filme, mas critica a colocação de Bruno Barreto de que o filme seria uma interpretação ficcional da realidade. Na sua visão, deveria haver mais respeito à figura dos guerrilheiros, principalmente porque o filme opta em manter o nome das pessoas que realmente participaram do seqüestro. Sua visão se encaixa nas críticas gerais que o filme recebeu por parte de um grupo de intelectuais que escreveu o livro *Versões e Ficções: O Seqüestro da História*, ou seja, a caracterização do operário Jonas apresentou um personagem muito autoritário, torturadores que não possuíam crise de consciência. Os guerrilheiros são colocados como idiotas, quando, na ótica de Helena Salen, alguns dos que pegaram em armas constituíam-se nas “melhores cabeças” daquela geração.

Entre as matérias publicadas em *O Estado de S. Paulo*, o que contou com maior espaço foi a entrevista com o historiador Daniel Aarão Reis Filho, *Ficção é Julgada Sob as Lentes da História* (01/05/97, dia do lançamento do filme). No início

²⁰⁸ ORICCHIO, Luiz Zanin. Luta armada chega às telas em forma de thriller político. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 18 abr. 1997. Caderno 2.

da entrevista realizada por Helena Salem, o ex-guerrilheiro abordou várias questões sobre o seqüestro em si e depois discutiu questões relacionadas ao filme. Na primeira parte, existe a informação de que Gabeira não era o único a falar inglês e ficou sabendo do seqüestro no dia deste; não foi ele quem escreveu o manifesto divulgado pela imprensa no momento do seqüestro. Na segunda parte Daniel Aarão Reis Filho considera que Fernando Gabeira fez uma leitura interessante do papel do torturador, porque mostra a tortura como calculada e pensada por analistas que não faziam a tortura. A crítica de Daniel é que o diretor do filme fez uma leitura rápida desta questão e concluiu a entrevista afirmando que o mais importante não são as questões factuais, mas sim a construção da memória em relação a este período. Na sua ótica o filme faz uma “absolvição da ditadura” e considera essa mentalidade perigosa porque pode contribuir para um desprezo pela democracia.

Apesar de considerar a parte factual menos importante, o historiador carioca e muitos outros que criticaram o filme fizeram questão de “corrigir cenas do filme”. Isso acontece, não só pelo envolvimento pessoal daqueles que participaram da ação do seqüestro, mas também porque é difícil, quando se assiste a um filme de reconstituição histórica, não fazer a seguinte pergunta: será que a história exibida no filme correspondeu à realidade? Mesmo sabendo que todo filme é uma construção e uma interpretação do real, que toda recepção é condicionada pela visão de mundo do receptor, mesmo assim nos questionamos: será que foi assim?

Em um programa da TVE Brasil (Rio de Janeiro) chamado Cadernos de Cinema, foram exibidos dois curtas-metragens: um sobre a morte de Mariguella e outro sobre Vladimir Herzog. Depois da exibição dos filmes houve um debate, em que o diretor do filme sobre Vladimir Herzog afirmou que apesar do conceito de verdade estar bastante relativizado, de toda a crítica à visão positivista de verdade absoluta, ainda assim as pessoas fazem o tradicional questionamento: será que “as coisas” aconteceram realmente da maneira como mostrou o filme? O historiador francês Marc Ferro, no seu livro *A História Viglada*, aborda as diversas maneiras de considerar um filme histórico, e apresenta a seguinte consideração: “A mais comum, herdada da tradição erudita, consiste em verificar se a reconstituição é precisa, se os soldados franceses de 1914 não estão usando capacete, erroneamente, visto que só começaram a usá-lo a partir de 1916”.²⁰⁹

²⁰⁹ FERRO, Marc. *A História Viglada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

No dia do lançamento do filme *O que é isso companheiro?* tivemos mais três textos a respeito. Carlos Alberto Mattos, em *Bruno Barreto mostra sua visão da guerrilha*, há a caracterização do filme como “cinema de verdade”. Aqui o grande mérito do filme é ser “comunicativo” e de não desejar uma síntese do Brasil em duas horas. Mas o mais interessante desta matéria é o questionamento que ele faz sobre o tipo de cinema que desejamos. Eis o questionamento:

De certa forma, ele está funcionando como um termômetro do que os brasileiros esperam para o seu cinema. Será que estaremos preparados para ver a história do nosso tempo convertida aos padrões do cinema de gênero internacional? Ou preferimos vê-la tratada com a inflamação e a “autenticidade” herdadas do Cinema Novo? Queremos a qualidade do selo Barreto ou rejeitamo-la como emblema de rendição à eficácia industrial do cinema das grandes corporações? ²¹⁰

Outra reportagem sobre o filme é uma entrevista de uma participante do seqüestro do embaixador norte-americano. Em *Ex-militante inspira personagens femininas* temos o depoimento de Vera Sílvia Magalhães a Helena Salem. Antes da entrevista há uma apresentação da trajetória de Vera Silvia. Em 1997 ela estava com 49 anos e é descrita como uma economista de bem com a vida. No seu depoimento há uma vinculação do pensamento dos guerrilheiros com os questionamentos comportamentais do período: “Mas nós pensávamos também em romper com os preconceitos da família, com os casamentos formais – a gente se casava, mas não era uma coisa formal – queríamos romper com a virgindade”. ²¹¹ Vera Silvia Magalhães reconhece que a ação deles foi jacobina, mas afirma que “não éramos uns babacas”. Na sua entrevista existe uma informação que não corresponde à apresentada no livro de Fernando Gabeira. Neste há a afirmação de que Mariguella aceitou a proposta do seqüestro com entusiasmo, ²¹² enquanto Vera afirma: “O Marighella foi contra o seqüestro, quem foi a favor foi o Toledo”.

O diretor Bruno Barreto preferiu construir duas personagens referentes à participação de Vera Sílvia Magalhães. Inclusive esta não permaneceu na casa durante o seqüestro. Esta opção do diretor se mostrou coerente dentro do estilo

²¹⁰ MATTOS, Carlos Alberto. Bruno Barreto mostra sua visão da guerrilha. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1997. Caderno 2.

²¹¹ SALEM, Helena. Ex-militante inspira personagens femininas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1997. Caderno 2.

²¹² GABEIRA, op. cit., p. 112.

cinematográfico adotado, ou seja, o melodrama. A cena que mais polêmica deu em relação à Vera Sílvia é aquela em que a personagem Renée insinua-se para o segurança da embaixada e “acaba dormindo com este para conseguir informações”. Vera Sílvia argumenta que isso não aconteceu: houve um flerte e nada mais. Isso gerou uma certa indignação entre os companheiros que participaram do seqüestro. Outra cena do filme indicativa do melodrama é aquela em que o personagem Paulo está prestes a matar o embaixador e a “companheira Maria” avisa na última hora que os militares haviam concordado com as exigências. Na visão da ex-guerrilheira o principal legado deixado pela sua geração foi a bravura e a determinação: “Acho que deixamos legados éticos, estéticos, que você tem de lutar contra o Lancelot de espada na mão”.

3. 6) Um filme de direita ou de esquerda? Um questionamento nas páginas do *Jornal do Brasil*.

O sociólogo alemão Jurgen Habermas, ao abordar a história da imprensa, reflete sobre a enorme influência da publicidade na constituição dos jornais e a educação das crianças e adultos como consumidores, com a estimulação de certos valores. No seu livro *Mudanças Estruturais no conceito da esfera pública*, há uma análise sobre a repercussão do incremento comercial na imprensa:

A história dos grandes jornais na segunda metade do século XIX demonstra que a própria imprensa se torna manipulável à medida que ela se comercializa. Desde que a venda da parte redacional está em correlação com a venda da parte dos anúncios, a imprensa, que até então fora instituição de pessoas privadas enquanto público, torna-se instituição de determinados membros do público enquanto pessoas privadas – ou seja, pórtico de entrada de privilegiados interesses privados na esfera pública.²¹³

No livro *Jornalismo na era virtual: ensaios sobre o colapso da razão ética*, de Bernardo Kucinski, há uma reflexão sobre o papel da imprensa na sociedade

²¹³ HABERMAS, op. cit., p. 218.

contemporânea.²¹⁴ Na sua ótica, a imprensa brasileira, desde a redemocratização, tem divulgado um posicionamento homogêneo e unitário, e no governo de Fernando Henrique Cardoso consolidou-se uma prática favorável ao neoliberalismo, onde aqueles jornalistas que tentassem resistir a esta tendência teriam seus empregos “cassados”. Kucinski considera que, na época da ditadura, diferentemente de nossos dias, havia uma pluralidade de posicionamentos e uma imprensa alternativa crítica, como o Pasquim, Opinião e Movimento. Neste sentido consideramos importante uma reflexão e análise sobre a repercussão dos filmes na imprensa, para termos uma postura crítica frente a ela.

Os primeiros textos do *Jornal do Brasil* sobre o filme *O que é isso companheiro?*, aborda a participação do filme no Festival de Berlim. Diferentemente do jornal *O Estado de S. Paulo*, aqui houve um grande espaço sobre esse assunto. Aquela estratégia de Bruno Barreto de levar os atores do filme ao Festival acompanhado de Fernando Gabeira e da filha do embaixador Charles Elbrik, utilizada como jogada de marketing, e que encontramos no jornal *Folha de S. Paulo*, também está presente no *Jornal do Brasil*. Na reportagem *Cinema brasileiro invade Berlim*, de Pedro Butcher (07/02/97), existe uma empolgação com o fato do Brasil participar no Festival depois de muito tempo de ausência do cinema brasileiro: “Além de *O que é isso, companheiro?*, oito produções nacionais estarão sendo exibidas pela primeira vez na Alemanha durante o Fórum de Cinema Jovem, uma importante seção do festival dedicada a cinematografias em ascensão”.²¹⁵ Depois da proclamação do resultado do Festival, mesmo sem a vitória de *O que é isso companheiro?*, a avaliação de Pedro Butcher a respeito da participação brasileira naquele Festival foi positiva. Muitos filmes conseguiram contratos para a sua exibição na Europa e *O que é isso companheiro?*, também nos Estados Unidos e Canadá (distribuição da Miramax).

No dia 14/04/05, portanto próximo do período da estréia do filme *O que é isso companheiro?* temos o texto intitulado *Uma aula da história recente*, onde há a informação de que o filme será exibido para 120 professores, numa iniciativa do sindicato dos professores e da produtora do filme. O produtor Luis Carlos Barreto afirmou: “Ouvimos comentários de professores que pretendiam indicar o filme aos

²¹⁴ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalismo na era virtual: ensaios sobre o colapso da razão ética*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: editora da UNESP, 2005.

²¹⁵ BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro invade Berlim*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1997. Caderno B.

seus alunos, e então resolvemos promover sessões em conjunto com o sindicato”. Essa declaração dá a entender que o desejo da exibição surgiu a partir de comentários dos professores, mas podemos questionar se a origem da iniciativa realmente foi essa ou tratou-se de uma jogada de marketing, buscando atingir um segmento do mercado, ou seja, a utilização do filme nas diversas escolas brasileiras. Ainda na declaração de Luis Carlos Barreto, temos a visão de que o episódio do seqüestro não está nos livros de história e também não está na memória da juventude. Nos livros didáticos de história de 1997 já havia questões referentes à luta armada, obviamente colocadas de maneira superficial como acontece com a maioria deste tipo de livro. Quanto à questão da memória, podemos dizer, que não somente a juventude e nem somente este episódio da nossa história não estão presentes. Existem tendências políticas que desejam não “expor nossas feridas”.

Vários professores saíram emocionados da sessão, alguns fazendo associação com parentes que viveram no período e tiveram problemas com a repressão ou de próprios professores que atuaram politicamente na época analisada. Em outra matéria que antecedeu a estréia do filme, *O que é isso, companheiro é só um filme!*, há a recordação do filme *Pra Frente Brasil*, produzido ainda na época da ditadura, na sua fase de abertura, também enfocando a questão da luta armada. A comparação desemboca na questão de diferenças entre o momento em que *O que é isso companheiro?* foi produzido, ou seja, sem nenhum problema, e as dificuldades de produção de um filme com a temática de *Pra Frente Brasil* naquele período. Neste texto também há a discussão sobre o papel do torturador, e a seguinte afirmação: “O que é isso, companheiro? não é um documentário. Por isso mesmo, não tem nada a ver com a vida real”. Conforme já abordamos, essa argumentação para responder às críticas ao filme, que inclusive foi utilizada pelo diretor Bruno Barreto, não apresenta sentido nenhum, porque tanto um documentário como um filme de ficção tem a ver com a vida real. No artigo publicado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, *O filme-ensaio*, de Arlindo Machado, há uma crítica à visão existente entre alguns documentaristas, cada vez menor nas novas gerações, sobre a crença na neutralidade da câmera, como se fosse possível ligá-la no meio das ruas e assim captar o real.²¹⁶

²¹⁶ MACHADO, Arlindo – O filme ensaio. Anais. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, Belo Horizonte, MG.

Esta questão da recepção é importante, já que em geral as pessoas, quando assistem aos filmes de reconstituição histórica, tendem a ficar se questionando sobre a veracidade das imagens exibidas. Para aprofundar e corroborar as afirmações de Arlindo Machado recorremos ao artigo de Paulo Meneses, *Representificação: As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento*,²¹⁷ em que há essa discussão de que muitos filmes documentários são assimilados como verdadeiros. O autor cita um filme exibido no *Bilan du Film Ethnographique* de Paris, em 2000 (*Retour à Plozévet*), que buscou “refazer” um filme etnográfico de Edgar Morin da primeira metade dos anos sessenta. No documentário de Morin, considerado por muito tempo um dos melhores retratos sobre uma comunidade em via de desaparecer, as mulheres apareciam em situações cotidianas sempre com um penteado em forma de coque alto, e isso foi considerado de uso constante. Entretanto, o filme de 2000 confrontou imagens do documentário dos anos 60 com depoimentos recentes das mulheres, e se verificou que elas investiram num visual específico para a produção do filme, e que muitas cenas não possuíam relação com o cotidiano destas mulheres.

O crítico de cinema Pedro Butcher em *Torcida silenciosa na redação do 'JB'* (18/04/1997), deixa momentaneamente de lado a “fantasia cinematográfica para adentrar a realidade”, ao contar episódios do momento do seqüestro do norte-americano, onde a redação do *Jornal do Brasil* transformou-se num ponto de contato com os guerrilheiros. Pedro Butcher enfoca a participação do jornalista Bartolomeu Brito, que ficou responsável por buscar a lista dos presos políticos que deveriam ser soltos em troca da vida do embaixador. A lista estava num banheiro de um bar em Copacabana. Além dessa questão, há uma relacionada à participação de Fernando Gabeira: “Das telefonistas que recebiam as chamadas misteriosas até o editor chefe, Alberto Dines, já se imaginava a possível participação do ex-chefe do departamento de pesquisa, Fernando Gabeira”.²¹⁸ A maioria das pessoas do *Jornal do Brasil* desconfiava da participação de Gabeira, inclusive a telefonista Jahicy Jacklen reconhecia a sua voz, mas não dava para ter certeza e, mesmo se tivesse, obviamente teria de ficar calada. Além disso, a telefonista considerou que Fernando Gabeira não tinha temperamento para participar de um seqüestro. Depois da

²¹⁷ MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, fev. 2003, vol.18, no.51, p. 88.

²¹⁸ BUTCHER, Pedro. Torcida silenciosa na redação do 'JB'. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 abr. 1997. Caderno B.

publicação do manifesto dos guerrilheiros, alguns jornalistas, como Carlos Lemos, caracterizaram o texto como jornalístico e já consideraram como sendo de Gabeira. Este afirma que durante muito tempo não quis desfazer este erro (o manifesto foi redigido por Franklin Martins), porque não sabia qual era o conhecimento que os militares possuíam de Franklin Martins e não quis envolvê-lo.

Pedro Butcher, em *Ditadura militar e ideologia ficam debaixo do tapete* (19/04/1997), ao abordar que o filme *O que é isso companheiro?* não é uma revisão crítica do período, mas sim uma dramatização de elementos humanos e particulares, considera que: “O primeiro ganho desta opção é a possibilidade de comunicação imediata com a juventude que não conhece o peso de uma militância política”.²¹⁹ Essa é uma visão que acredita em filmes que permitem uma fácil assimilação do público, ao contrário de filmes que possuem uma maior dificuldade de compreensão. Ismail Xavier, em *O Cinema Brasileiro Moderno*, classifica Bruno Barreto como cineasta que busca referências já estabelecidas e produz um cinema “de mercado”, ao contrário de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, entre outros, que se preocupavam em fazer filmes como eles consideravam interessantes, independente das questões do mercado e do público. Entretanto, dentro da trajetória do Cinema Novo houve uma preocupação de se fazer filmes mais direcionados ao grande público; mas Ismail Xavier considera que este objetivo ficou muito mais no âmbito de discurso, de uma carta de intenção do que efetivamente na realização destes filmes.

Na ótica de Pedro Butcher *O que é isso companheiro?* possui muitos acertos, mas uma crítica realizada consiste na questão de afirmar que não dá para enxergar a motivação dos jovens guerrilheiros para fazer a revolução. Ele fez as seguintes considerações: “Onde está a motivação política daqueles jovens? A decisão de pegar em armas pelo país surge na tela esvaziada, sem ideologia, quase como um ato irresponsável de garotos mimados”. Acreditamos que existem algumas cenas em que ocorre a justificativa para partir para a luta armada, como as primeiras do filme em que os estudantes estão discutindo a situação política do país ou quando o personagem Paulo sai para comprar pizzas e encontra com Artur e há um diálogo entre os dois. O que podemos afirmar é que esses diálogos são caricatos.

²¹⁹ _____ Ditadura militar e ideologia ficam debaixo do tapete. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1997. Caderno B.

O *Jornal do Brasil* publicou (27/04/1997) uma “cronologia” com os principais acontecimentos de 1969. No dia do lançamento do filme (01/05/1997), há uma matéria de Pedro Butcher e uma entrevista com Fernando Gabeira. Este afirma que não esperava mais a produção do filme, uma vez que já fazia muito tempo que ele havia vendido os direitos do livro para aquele fim. Também afirmou que fica aborrecido com essa questão do filme colocar o seu personagem como o realizador do manifesto dos guerrilheiros e da idéia do seqüestro, porque pode dar a impressão de que ele usurpou idéias alheias. Diz que no livro não colocou o autor do manifesto, Franklin Martins, para preservá-lo. Quanto ao texto de Pedro Butcher temos: “Ao som de Garota de Ipanema, fotos de um idealizado Rio de Janeiro dos anos 60 se alternam às manifestações de rua da época. O mesmo cenário de cartão-postal acoberta realidades distintas”. Essa expressão “cenário de cartão-postal” possui relação com o desejo constante da utilização de imagens bastante reconhecidas pelo público. Podemos pensar nas belas cenas naturais do Rio de Janeiro, as belas roupas utilizadas pelas guerrilheiras durante a expropriação do banco, os impecáveis ternos usados pelos militares no momento da prisão de “Paulo”, nos clichês usados, como as imagens iniciais do filme com as passeatas e o povo gritando “o povo unido jamais será vencido”.

Essas e outras críticas ao filme *O que é isso companheiro?* foram rebatidas pelo diretor Bruno Barreto, na entrevista concedida a André Luiz Barros, intitulada *Diretor de 'Companheiro' acha que seu filme também vai irritar a direita*. Apresentando um tom de irritado, começa dizendo que as ideologias servem para impedir o pensamento e que as posições extremas tanto de direita como de esquerda são posicionamentos condenáveis. Respondendo às críticas realizadas ao papel do torturador, Bruno Barreto informa que para fazer o filme entrevistou ex-guerrilheiros, mas não conseguiu colher depoimento de um ex-torturador. Considera que não é difícil imaginar o papel do torturador e faz um questionamento ingênuo: “Essas pessoas que criticam conviveram intimamente com um torturador? Não preciso conhecer o cara para saber que teve drama de consciência”.²²⁰ Ingênuo no sentido de que uma parte das pessoas que criticaram o filme é de ex-guerrilheiros que foram torturados, como Vera Sílvia Magalhães. Ainda sobre essa questão: “nos esforçamos para desideologizar propositalmente ambas as partes, pois quisemos

²²⁰ BARROS, André Luiz. *Diretor de 'Companheiro' acha que seu filme também vai irritar a direita*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 03 mai. 1997. Caderno B.

fazer um filme de entretenimento. O torturador é mostrado também como um monstro: ele briga com a mulher e no final tortura o Paulo”.

Nas páginas do *Jornal do Brasil* encontramos textos ironizando a polêmica sobre o filme *O que é isso companheiro?* Em *Mãe é Mãe, caramba!* há uma situação imaginada num almoço do Dia das mães, onde dois assuntos estavam proibidos: a polêmica sobre a privatização da Vale do Rio Doce e o filme *O que é isso companheiro?* Num determinado momento do almoço, o genro provocador começa dizendo que finalmente conseguimos nos livrar “daquela porcaria da Vale”. Depois continua a provocação: “Os que estão contra a privatização são aqueles mesmos subversivozinhos que o filme *O que é isso, companheiro?* trata como heróis dos anos 60!”²²¹ O militante da família não conseguiu se segurar mais e afirmou: “Peralá, ô Cláudio! O que é isso, companheiro? é um filme de direita que glorifica a tortura e o autoritarismo, a rigor, a mesma gente que aí está espoliando o país, entregando nosso subsolo ao capital estrangeiro!” Para a desgraça da mãe, o almoço terminou em xingamentos recíprocos.

O jornalista Newton Carlos (19/05/97), fêz uma comparação entre *O que é isso companheiro?* e filmes da América Latina sobre as respectivas ditaduras militares. O primeiro filme mencionado é o argentino *A História Oficial*, depois há o chileno *Amnésia*. O próprio título já apresenta o direcionamento do filme, ou seja, não podemos esquecer as arbitrariedades ocorridas. O posicionamento de Newton Carlos fica claro nas seguintes considerações:

Não se trata de thriller de exportação, com diálogos em inglês, cortes ágeis e suspense bem construído, como *O que é isso companheiro?* Tampouco se sabe se partiu de algum livro ou relato. O fato é que aquele deserto poeirento, ressequido, lugar de cão, dependência do inferno pinochetista é a cara da ditadura que martirizou os chilenos de 73 a 89.²²²

O argumento desta crítica possui relação com a visão de que a produção do filme *O que é isso companheiro?* teve uma preocupação essencialmente mercadológica, enquanto filmes como *A História Oficial*, *Amnésia*, *A noite dos lápis*, teriam uma preocupação de conscientização política. O ex-guerrilheiro César

²²¹ VASQUES, Tutty. *Mãe é Mãe, caramba!* *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 11 mai. 1997. Caderno B.

²²² CARLOS, Newton. *Dívida*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 mai. 1997. Caderno B.

Benjamin escreveu *Cinema na era do 'marketing'* (19/05/97), onde há uma crítica parecida com a de Newton Carlos, mas muito mais contundente, como podemos constatar no seguinte comentário: “mostra que o cinema brasileiro evoluiu muito, principalmente no marketing. Profissionalismo, seriedade e talento, escassos na concepção do filme, transbordam na operação publicitária que o cerca”.²²³ Na ótica de César Benjamin encontramos aquela crítica, muito divulgada, de que o personagem do Jonas apresenta-se rude e autoritário enquanto Paulo (“Fernando Gabeira”) seria inteligente, culto e educado. Na abordagem sobre Jonas sobrou uma farpa para Fernando Gabeira, ao comentar sobre a trajetória de Virgílio Gomes da Silva: “militante respeitado e digno, de longa trajetória, trucidado na Operação Bandeirantes; não teve chance de escrever livro contando suas façanhas nem creio que viesse a ter interesse nisso”. Na época do lançamento do filme *O que isso companheiro?*, César Benjamin fez uma projeção para o filme: “terá o destino de toda mercadoria ruim, porém bem-lançada: badalação, sucesso e esquecimento, caminho inverso ao percorrido por obras de arte”.

Um informe importante sobre o filme *O que é isso companheiro?* aparece no dia 16/07/97, no *Jornal do Brasil*, anunciando de forma espetacular, o lançamento de um livro: “Mais chumbo grosso contra *O que é isso, companheiro?* A turma da esquerda que torceu o nariz para o filme lança hoje, o livro *Versões e ficções: o seqüestro da história*”. A respeito do livro há o artigo do historiador Ronaldo Vainfas, *Memórias da luta armada*, onde de forma genérica existe uma defesa do livro. Na ótica deste, a preocupação do livro não é tanto de ordem factual, mas sim uma preocupação com a memória a respeito do período, como fica claro nesta frase: “sobretudo porque *O que é isso companheiro?* revela visível complacência com os torturadores e evidente má vontade com os guerrilheiros”.²²⁴

A partir do dia 30/10/1997, surgem matérias analisando a indicação e depois a participação do filme no Oscar. Anabela Paiva, em *O que é isso companheiro? no Oscar* aborda o lobby montado para o filme conseguir chegar à indicação e ao prêmio de melhor filme estrangeiro. Destaque para a poderosa distribuidora Miramax que comprou o direito de distribuição do filme nos EUA. Anabela Paiva nos informa que a Miramax realizou sessões testes, onde 96% do público americano fizeram

²²³ BENJAMIN, César. *Cinema na era do 'marketing'*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 mai. 1997. Caderno B.

²²⁴ VAINFAS, Ronaldo. *Memórias da luta armada*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 jul. 1997. Caderno B.

avaliações positivas do filme, e ocorreu uma grande empatia pelo personagem do embaixador. A indicação do filme *O que é isso companheiro?* como representante do cinema nacional foi encarada com naturalidade. A produtora de *Os matadores*, Renata Bulcão afirma que o critério de seleção não foi artístico e sim mercadológico.

Um dos maiores atores do cinema nacional, José Wilker, se posicionou a respeito do Oscar, no texto *A Miramax e o imenso índio triste* (04/11/97). Começa enfocando um dos temas mais caros do período, ou seja, a globalização e o desejo dos brasileiros se inspirarem nos americanos. O antropólogo Ruben George Oliven, no artigo *Cultura e Modernidade no Brasil*, analisa a dicotomia existente na nossa história, de momentos em que queremos ser europeus ou norte-americanos e momentos de nacionalismo.²²⁵ A década de 90 do século passado apresenta-se como um momento de internacionalização e de pouco nacionalismo. José Wilker se revolta contra isso e afirma: “Agora, globalizando, o país toma uma atitude e corre, balançando o rabinho, para saber o que é que os irmãos de lá acham de suas decisões”.²²⁶ Wilker considera que, apesar de reconhecer que o filme *O que é isso companheiro?* é interessante, ele segue os ditames do mercado internacional e não vê com bons olhos esse condicionamento. Na sua visão ocorre o seguinte: “Basta fazer filmes que a Tia Miramax goste. Talvez fosse o caso de mandar o roteiro para ela, antes de rodar. Se ela gostar, a gente filma. Senão, para que perder tempo?”

Nas matérias escritas sobre as chances de *O que é isso companheiro?* ganhar o Oscar estava o fato do filme ter sido exibido nos Estados Unidos por uma grande distribuidora, enquanto isso não havia ocorrido com os filmes concorrentes. Entretanto, isso não foi suficiente para a vitória, já que os holandeses ganharam a estatueta, com o filme *Karakter*. Como *Central do Brasil* havia recebido recentemente o Urso de Ouro no Festival de Berlim, criou-se uma expectativa de que o filme de Walter Salles pudesse conseguir a proeza que tanto *O quatrilho*, como *O que é isso companheiro?* não conseguiram.

²²⁵ OLIVEN, op. cit., p. 5.

²²⁶ WILKER, José. *A Miramax e o imenso índio triste*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 mai. 1997. Caderno B.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a nossa pesquisa, percebemos que o filme *Lamarca* se insere coerentemente dentro da produção cinematográfica de Sérgio Rezende, com uma predileção por filmes com temática de reconstituição histórica. No trabalho realizado com os jornais, constatamos como o filme produziu polêmica. A iniciativa da Polícia Militar de São Paulo de fazer um filme para se contrapor à versão de *Lamarca*, bem como a ação do general Nilton Cerqueira de tentar impedir a exibição, mostra como, na fase democrática, os militares estão atentos em colocar suas visões de mundo em relação ao período ditatorial. A preocupação do general, a de que os jovens ao assistir *Lamarca* podem se transformar em guerrilheiros, possui um viés ingênuo. Essa visão segue a teoria mimética no cinema, ou seja, considera que ao observar a representação de qualquer ato transgressivo, o espectador tende a imita-lo.

Além dessa dimensão, evidencia-se “nesse episódio” uma clara disputa com as esquerdas numa contraposição aberta à versão apresentada sobre *Lamarca* e seu papel naquele processo de contestação do regime militar. Ao contrário, a preocupação é definir quem detém a legitimidade sobre as ações que decorreram no período e em nome de qual causa a luta armada foi travada e, também, quem eram os inimigos e traidores da Pátria. Na concepção desse grupo de militares certamente *Lamarca* não é o exemplo a ser seguido.

Outro aspecto a ser destacado nessas considerações diz respeito à prática da ditadura militar de forjar o suicídio de pessoas que eram assassinadas nos porões dos órgãos de repressão, nas emboscadas ou nas caladas da noite, e já sob o jugo da polícia política. Os casos mais emblemáticos foram à versão do suicídio do jornalista Vladimir Herzog, assassinado em 1975 e de Lara Lavelberg, contestado pela família. Contudo, no caso de Lara Lavelberg, o próprio livro *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de José Emiliano e Oldack Miranda, que possui um perfil de esquerda, apresentou esta versão. Durante a análise fílmica de *Lamarca*, buscamos informações na imprensa sobre o esforço e êxito da família de Lara Lavelberg para provar que sua morte não se tratou de suicídio. Consideramos que não devemos realizar um enaltecimento da história factual, no entanto não podemos abandonar os questionamentos existentes a respeito de versões sobre um determinado acontecimento.

Ainda no campo das reflexões sobre o papel ocupado pelo protagonista Lamarca, Sérgio Rezende, evidencia o seu poder decisório, independente das prerrogativas que deveriam ter os dirigentes máximos da VPR. O personagem Lamarca várias vezes discorda do posicionamento do comando da sua organização, ou seja, da VPR. No começo do filme há uma discussão sobre o que fazer com o embaixador suíço, uma vez que o governo não estava cedendo às exigências. Enquanto outros guerrilheiros defendiam a execução, Lamarca, usando a sua posição de comando, decidiu por negociar com os militares, trocando a lista dos prisioneiros. Ele também decidiu permanecer no Brasil, enquanto seus companheiros argumentavam a necessidade de sair do país. No momento em que estão se preparando para a viagem a Salvador, há um diálogo entre Lamarca, Clara e Fio. Este último afirma que, em relação à Clara, depois a organização decidiria o que fazer. Lamarca responde dizendo que ela iria junto e “não aceito nenhuma outra decisão”. No filme, quando existe a discussão se desmobilizam a área ou não, Lamarca diz a Fio que só sai com uma ordem expressa do comando nacional. Entretanto percebemos que essa fala ficou no vazio, predominando a vontade individual de Lamarca sobre a organização. Evidentemente que estamos falando da representação de Carlos Lamarca, um dos maiores líderes guerrilheiros do período, mas mesmo assim o predomínio de sua vontade talvez seja exagerado no filme. Nesse sentido podemos focar essa afirmação da vontade do personagem Lamarca como uma característica de um tipo de cinema produzido numa determinada época, onde há o predomínio de uma visão mais individual.

Apesar do seqüestro do embaixador norte-americano ser recente em termos históricos, ele não é muito conhecido do grande público. Neste sentido o filme *O que é isso companheiro?* teve o mérito de tocar nesse assunto. Entretanto, um posicionamento preocupante está no filme e nas declarações do diretor Bruno Barreto. Estamos nos referindo a “postura de neutralidade” almejada. Com o argumento de que não desejava uma perspectiva maniqueísta, transformou torturador e torturado em iguais. Se há uma situação em que “não há igualdade ou neutralidade”, é quando estamos diante de uma tortura. Ao contrário, o torturador domina totalmente a situação e atua de forma massacrante. Assim podemos considerar que o filme *O que é isso companheiro?* tratou o assunto de forma eufemística.

Dentro dessa perspectiva, devemos recordar uma questão discutida nesta tese, a importância que o cinema possui na divulgação da memória. O invento dos irmãos Lumiere apresenta um caráter lúdico e possui grande poder de sedução, interferindo fortemente no imaginário. Como grande parte do público tende a dar muita credibilidade aos filmes de reconstituição histórica, torna-se necessário considerar que a tortura e os conflitos deste período foram bem mais intensos do que o filme *O que é isso companheiro?* apresenta. Além disso, devido à linguagem cinematográfica adotada, há uma grande preocupação com o suspense para manter a atenção do espectador, mas ao mesmo tempo ocorre uma despolitização das questões em foco. Essa característica do filme está relacionada com o contexto histórico em que está inserido, ou seja, um período de predomínio do neoliberalismo, em que o debate político não era valorizado. Ao contrário, havia uma valorização do pragmatismo, onde questões de ordem política, filosófica ou existencial não apresentavam pertinência.

Precisamos reconhecer a qualidade técnica do filme de Bruno Barreto, que realizou uma produção bem elaborada. No entanto, estamos diante de uma temática claramente política, mas os personagens do filme apresentam-se mais entretidos em resolver as coisas mais imediatas, ocorrendo assim um esvaziamento das propostas dos anos 60 e início dos anos 70 do século passado. Nessa época, os confrontos armados entre as esquerdas e os militares no poder ocasionaram perdas humanas de ambos os lados. Porém, os militares ao fazerem prisioneiros esses militantes, deixam de lado as convenções humanitárias e recorrem à tortura e ao terror para impor derrotas a homens e mulheres já subjugados, conduta que não podemos deixar de condenar, pois expressa a intolerância, que deve ser combatida onde quer que ela esteja.

Essa pesquisa realizou uma problematização sobre a visão histórica dos filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro?*, com o objetivo de refletir sobre as diversas opções realizadas pelos diretores Sérgio Rezende e Bruno Barreto. Através da análise dos filmes, buscamos pensar em outras possibilidades para as questões apresentadas, e ao usar essa metodologia adquirimos um conhecimento que torna nossa visão mais aprofundada sobre a temática apresentada por eles.

FONTES

1) Filmes

Lamarca. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Mariza Leão e José Joffli. Intérpretes: Paulo Betti, Carla Camurati, José de Abreu, Deborah Evelin, Eliezer de Almeida, Ernani Moraes, Roberto Bomtempo. Roteiro: Alfredo Oroz e Sérgio Rezende. Baseado no livro *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda (130 min). Rio de Janeiro, 1994. Sinopse: O filme focaliza o último ano da vida de Carlos Lamarca (1971), e através de flash-backs, mostra a sua história. Trata-se de uma interpretação da história verídica da vida do personagem. O capitão Carlos Lamarca, um dos melhores atirador do exército brasileiro, rebela-se contra os militares no poder e adere a guerrilha de esquerda. Transforma-se num revolucionário, que sonhava com um país livre de injustiças, opressões e misérias.

O que é isso companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luis Carlos Barreto. Intérpretes: Alan Arkin, Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Luis Fernando Guimarães, Cláudia Abreu, Néelson Dantas, Matheus Natchergaele, Maurício Gonçalves, Caio Junqueira, Selton Mello, Du Moscovis, Caroline Kava, Fernanda Montenegro, Lulu Santos, Milton Gonçalves, Othon Bastos. Roteiro: Leopoldo Serran. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira (105 min) Rio de Janeiro, 1997. Sinopse: Trata-se da história do sequestro do embaixador dos Estados Unidos Charles Elbrik ocorrido em Setembro de 1969. O sequestro é realizado por um grupo de jovens, pertencentes ao Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) que se une a outro grupo guerrilheiro Aliança Libertadora Nacional (ALN). Os guerrilheiros condicionam a soltura do embaixador, a leitura de um manifesto nos principais meios de comunicação no horário nobre e a libertação de quinze companheiros presos.

2) Livros de memória.

BELQUÓ, Alberto. *O seqüestro dia-a-dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JOSÉ, Emiliano, MIRANDA, Oldack. *Lamarca, o capitão da guerrilha.* São Paulo: Global, 1980.

TAPAJÓS, Renato. *Em Câmara Lenta.* São Paulo, Alfa-Omega, 1977.

3) Jornais.

ALMEIDA, Carlos Helí. Cinema é trabalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 03 set. 1994. Caderno B.

BARROS, André Luiz. Diretor de 'Companheiro' acha que seu filme também vai irritar a direita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 03 mai. 1997. Caderno B.

BARROS E SILVA, Fernando de. Cineastas brincam de TV na tela grande. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 29 jun. 1997. TV Folha.

BENTES, Ivana. Quando o árido fica romântico. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro
 ____ 'Cosmética da fome' marca cinema do país. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08 jul. 2001.

____ 'Cidade de Deus' promove turismo no inferno. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 ago. 2002.

BUCCI, Eugênio. Lamarca tira cinema nacional do exílio. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 mai. 94. Caderno 2.

BURLAMAQUI, Luciana, GARCIA, Sérgio. Revista de Domingo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 mai. 94.

BUTCHER, Pedro. Assim é a guerrilha do marketing. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 10 jun. 1994. Caderno B.

____ Cinema brasileiro invade Berlim. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1997. Caderno B.

____ 'Larry Flynt' ganha o Urso de Ouro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 fev. 1997. Caderno B.

____ Torcida silenciosa na redação do 'JB'. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 abr. 1997. Caderno B.

____ Ditadura militar e ideologia ficam debaixo do tapete. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 abr. 1997. Caderno B.

CARLOS, Newton. Dívida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 mai. 1997. Caderno B.

CAVERSAN, Luis. Gabeira não se vê em personagem do filme. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 10 mai. 1997. Ilustrada.

CAKOFF, Leon. Mostra cede aos caprichos de Hollywood. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 20 fev. 1997. Ilustrada.

____ Mostra termina marcada por má qualidade. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 fev. 1997. Ilustrada.

COELHO, Marcelo. Lamarca é um filme brasileiro perfeito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 18 mai. 1994. Ilustrada.

____ Filme 'O que É Isso...' afrouxa Gabeira afrouxado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 30 abr. 1997. Ilustrada.

____ Ex-militante diz que filme é "leviano". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 mai. 1997. Ilustrada.

COUTO, José Geraldo. Lamarca tropeça no discurso. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1994. Revista Folha.

COUTO, José Geraldo, SIMANTOB, Eduardo. Três vezes Cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 16 abr. 1995. Caderno Mais.

DECIA, Patrícia. 'As Time Goes By' inspira 'Companheiro' *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 23 jan. 1994. Ilustrada.

DIEHL, Paula. O Que É Isso, Companheiro?" estréia no festival de Berlim. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1997. Ilustrada.

DIMENSTEIN, Gilberto. Barreto 'sequestra' Gabeira. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 mai. 1997. Ilustrada.

ESCÓSSIA, Fernanda. Justiça nega pedido de apreensão de Lamarca. *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 13 mai. 1994. Ilustrada.

JANOT, Marcelo. Um brasileiro na disputa pelo Oscar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 11 fev. 1998.

FOVEST 98. Seqüestro é reproduzido no filme "O que é isso Companheiro". *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 18 dez. 1997. Fovest.

GASPARI, Elio. O que é isso, companheiro? O operário se deu mal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04 mai. 1997. Ilustrada.

GONÇALVES, Marcos Augusto de. Esquerda, volver!. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mai. 1997. Editoria Brasil.

GRILLO, Cristina. 'O Que É Isso, Companheiro?' traz polêmica e quer Oscar. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 MAI. 1997. Ilustrada.

LEÃO, Danuza. Público de Lamarca é de 40 mil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 20 mai. 1994. Caderno B.

LEMOS, Antonina. Jovens aprendem com 'Lamarca'. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mai. 1994. Folhateen.

LUNGARETTI, Celso. Ex-guerrilheiro nega ser o delator de Lamarca. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 22 jun. 1994. Ilustrada.

_____ Lamarca não serve para substituir Luis Carlos Prestes como mito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 08 ago. 1994. Ilustrada.

MAIA, Marcello. Lamarca é o destaque numa semana cheia de bons filmes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 mai. 1994. Revista de Domingo.

Manual define fim de polêmica. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 08 ago. 1994. Ilustrada.

MARTINS, Rui. Biografia de Gabeira é aplaudida em Berlim. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 17 fev. 1997. Caderno 2.

MATTOS, Carlos Alberto. Bruno Barreto mostra sua visão da guerrilha. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1997. Caderno 2.

MORIER Luiz. Lamarca obra de arte para leitor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 10 jun. 1994. Caderno B.

NEGROMONTE, Marcelo. Produtora de 'O Que É Isso...' admite erro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 06 jun. 1997. Ilustrada.

NERI, Emanuel. 'O que É Isso...' teria distorcido imagem de guerrilheiro. *Folha de S. Paulo*: 17 mai. 1997. Ilustrada.

Opinião dos Leitores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 29 set. 1994.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Lula vê e diz gostar de "Lamarca" *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 04 mai. 1994. Caderno 2.

_____ Diretor retrata figura humana do guerrilheiro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 06 mai.1994. Caderno 2.

_____ Filme analisa voluntarismo político de esquerda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 06 mai.1994. Caderno 2.

_____ Luta armada chega às telas em forma de thriller político. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 18 abr. 1997. Caderno 2.

PAIVA, Marcelo Rubens Paiva. Polícia Militar conta a história pela metade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1994. Ilustrada.

____ Como "caiu" o campo de treinamento de Lamarca? *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1994. Ilustrada.

____ "Mito" de ex-capitão foi criado pela "repressão" e pela esquerda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo: 08 ago. 1994. Ilustrada.

REIS, Paulo. Guerrilheiro relata época. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai. 1994. Caderno B.

____ Jovens se emocionam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai. 1994. Caderno B.

RODRIGUES, Macedo. Ação contesta Lamarca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 13 mai. 1994. Caderno B.

SALEM, Helena. Imagens brasileiras percorrem o mundo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 26 ago. 1994. Caderno B.

SALEM, Helena. Filme fica em débito com a verdade histórica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 18 abri. 1997. Caderno 2.

____ Ficção é Julgada Sob as Lentes da História. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1997. Caderno 2.

____ Ex-militante inspira personagens femininas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 01 mai. 1997. Caderno 2.

SUKMAN, Hugo. Historiadores discutem o filme Lamarca. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 08 mai. 1994. Caderno B.

____ O candidato e os 'sem tela'. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 13 ago. 1994. Caderno B.

____ A volta do filme de autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 25 dez. 1994. Caderno B.

VAINFAS, Ronaldo. Memórias da luta armada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 jun. 1997. Caderno B.

VASQUES, Tutty. Mãe é Mãe, caramba! *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 11 mai. 1997. Caderno B.

WILKER, José. A Miramax e o imenso índio triste. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 19 mai. 1997. Caderno B.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGUIAR, Marco Alexandre. *Botucatu: Imprensa e Ferrovia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.
- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares, Weis, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. *História da vida privada no Brasil. Vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ALVES DE ABREU, Alzira... [et al.] *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001.
- ANTONACCI, Maria Antonieta Martinez. Do Cinema Mudo ao Falado: Cenas da República de Weimar. *História*, São Paulo, v. 10, p. 41-70, 1991.
- AQUINO, Maria Aparecida. *Caminhos Cruzados*. Imprensa e Estado Autoritário no Brasil (1964-80). São Paulo, 1994. 310 p. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- ARNS, Paulo Evaristo, *Brasil Nunca Mais*. 32 ed. Petrópolis: editora Vozes, 2001.
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas (SP): Papirus, 2003.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 5. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- BOSI, ECLÉA, *Memória e Sociedade*. Lembranças de Velhos. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURKE, Peter. História como memória social. *Varietades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CARVALHO, José Murilo. *A formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAPELATO, Maria Helena...[et al.]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

- CUNHA, Maria de Fátima, *Eles ousaram lutar... A esquerda e a guerrilha nos anos 60/70*. Londrina: ed. UEL, 1997.
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEFLEUR, Melvin & BALL-ROCHEACH, Sandra. *Teorias da comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DIAS, Luiz Antonio. *O Poder da Imprensa e a Imprensa do Poder*. A Folha de São Paulo e o golpe de 1964. Dissertação. Assis: UNESP, 1993.
- FERREIRA, Jorge, DELGADO, Neves Almeida, Lucilia (org.). *O Brasil Republicano*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERRO, Marc. *A História Viglada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. A onda do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica? *Estudos Socines de Cinema, Ano III / Organizado FABRIS, Mariarosaria, [et alii]*. – Porto Alegre: Sulina, 2003.
- FURHAMNAR, Leif, ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FREITAG, Bárbara. *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. São Paulo: brasiliense, 1986.
- HABERMAS, Jurgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HAYASHI, Marli Guimarães. *Gênese do Ademarismo (1938-1941)*. São Paulo, 1996. 149 p. Dissertação (mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. A Esquerda Brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.
- GUNNING, TOM. Cinema e História. XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papyrus, 1996.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

_____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify (no prelo).

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalismo na era virtual: ensaios sobre o colapso da razão ética*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: editora da UNESP, 2005.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

MACHADO, Arlindo – O filme ensaio. Anais. *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2003, Belo Horizonte, MG.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia*. São Paulo: Ática, 1986.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MASCARELLO, Fernando. *O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade*.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix: 2003.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENESES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, fev. 2003, vol.18, no.51, p. 88.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. São Paulo, 2001. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História Questões & Debates*. Ano 20 – n. 38 – Janeiro a Junho de 2003.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

_____. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: cosacnaify, 2007.

NORA, Pierre. O Retorno do fato. Le Goff, Jacques & Nora, Pierre. *História: Novos Problemas*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

- ____ Entre Memória e História. A problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: EDUC, nº 10, 1993.
- OLIVEN, Ruben George. Cultura e Modernidade no Brasil. *São Paulo em Perspectiva*. vol.15 nº 2. São Paulo, Abril/junho 2001.
- PASSERINI, Luisa. Mitobiografia em História Oral. *Projeto História*. São Paulo: EDUC, nº 10, 1993.
- PELEGRINI, Sandra Cássia Araújo. “A Teledramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho: da tragédia ao humor – a utopia da politização do cotidiano”. São Paulo, 2000. 294 p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- ____, ZANIRATO, Sílvia Helena (orgs). *Dimensões da Imagem*. Maringá: UEM, 2005.
- PRADO Larissa Brisola Brito. *Estado democrático e políticas de reparação no Brasil: torturas, desaparecimentos e mortes no regime militar*. Campinas, 2004. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas.
- POZZOBON, Lara Valentina. Adaptação de literatura testemunhal – origens. *Estudos Socine de Cinema, Ano III*. Org. Mariarosario Fabris...[et al.] Porto Alegre, 2003.
- PRUDENZI, Angela, RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano. Anos 60 e 70*. São Paulo: cosacnaify, 2006.
- RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: campus, 2001.
- REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e Ficções: o Seqüestro da História*. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- SILVA, Ana Cristina Teodoro. *Juventude de papel – representação juvenil na imprensa contemporânea*. Maringá: EDUEM, 1999.
- ____ O Tempo e as imagens de mídia capas de revistas como signos de um olhar contemporâneo. Assis, 2003. 239 p. Tese (doutorado em História e Sociedade). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (UNESP).
- SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

THEODORO DA SILVA, Ezequiel. Revalorização do livro diante das novas mídias. Veículos e linguagens do mundo contemporâneo: a educação do leitor para as encruzilhadas da mídia. *Integração das Tecnologias na Educação. Salto para o futuro*. Brasília, Ministério da Educação, 2005. Organização: Maria Elisabeth Bianconcini de Almeida e José Manuel Moran.

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

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. A Ilusão do olhar Neutro e a banalização. *Revista Praga*. n. 3, setembro de 1997, Editora Hucitec. Pp.141-153.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ARQUIVOS E INSTITUIÇÕES PESQUISADAS:

Arquivo do Estado de São Paulo. Rua Voluntários da Pátria, 595 – Santana. São Paulo-SP.

Biblioteca Municipal de Botucatu. Rua João Passos, 342. Botucatu-SP.

Cinemateca Brasileira. Largo Senador Raul Cardoso, 207. Vila Mariana. São Paulo-SP.

Diretoria de Ensino de Botucatu. Praça da Bandeira, s/n. Bot