

Associação Nacional de História – ANPUH  
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

**História e Cinema: O que é isso companheiro?**

Carlos Eduardo dos Reis \*

**Resumo:** O objetivo desta comunicação é fazer uma reflexão em torno da relação História e Cinema, tendo como ponto de partida o filme intitulado “O que é isso companheiro”, adaptação para o cinema da obra do mesmo nome. Acusado de não tratar com fidelidade a atuação dos guerrilheiros que participaram do seqüestro do embaixador americano no Brasil, Charles Elbrick em 1969, o filme nos provoca a refletir a respeito de como o cinema se apropria de uma determinada realidade histórica a reconstruindo, e que memória histórica este estaria forjando. É em torno de tais questões que esta comunicação discute a relação Cinema e História.

**Palavras Chaves:** História, Cinema, Memória.

**Abstract:** The aim of this presentation is to reflect about the relationship between History and Cinema, departing from the analysis of the film “Four days in September”, which is an adaptation in film of the book with the same name. The movie has been criticized for not portraying with loyalty the situation of the guerillas that took part in the kidnapping of the American Ambassador in Brazil Charles Elbrick in 1969. The film triggers the reflection about how the cinema fits in a certain historical reality by reconstructing it and that historical memory would be forging. It is around these issues that this presentation discusses the relationship between Cinema and History.

**Keywords:** History, Cinema, Memory.

Segundo Marc Ferro, empreender a análise de filmes, de fragmento, de temas, levando em conta a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas não basta. É preciso, segundo este ainda, “analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto e as relações do filme com o que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica e o regime. Pode-se, assim, esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa”. (FERRO,1976:203).

O filme “O que é isso companheiro”, foi escolhido para concorrer ao “Oscar” da academia de Hollywood, por uma comissão julgadora, nomeada pelo Ministro da Cultura, composta por Nelson Pereira dos Santos, Hector Babenco, Roberto Farias, Rubens Ewald Filho e Rui Bolberg.

---

\* Doutor em História Social, Professor da Universidade Federal de Santa Catarina.

Segundo esta comissão, o filme teria sido escolhido porque este é o que teria as melhores condições de chegar à indicação para o Oscar, devido a sua distribuição no mercado americano.(NAVES, MOTA:1977).

A obra representava, até então, o maior investimento já feito em um filme brasileiro cerca de R\$4,5 milhões de reais. Se comparado às astronômicas verbas da indústria cinematográfica americana, este não representa nada. Dentre outras coisas, o filme também precisava recuperar tal investimento, no que se referia ao público.

Mas a escolha do filme, pela comissão do Ministério da Cultura, revela-nos, ainda, algumas outras facetas, que merecem um exame mais detalhado.

Eis algumas justificativas, alencadas pelos integrantes da comissão ministerial, inclusive o produtor:

*O importante é ter distribuição. Ninguém está discutindo linguagem estética, roteiro, nada (...) Estamos dando um combustível para o foguete entrar em órbita. Se ele vai chegar lá, não sabemos (Roberto Faria).(NAVES,MOTA,1997:3-14)*

*É necessário que o cinema brasileiro volte a fazer filmes que agradem o público. Não estamos sonhando com a mulher que nunca comemos (Hector Babenco).(NAVES,MOTA,1997:3-14)*

*A gente já dançou este carnaval. Agora querem voltar ao baile (Ministro da Cultura Francisco Weffort ) (NAVES,MOTA,1997:3-14)*

*Não foi concurso para escolher o melhor filme brasileiro, mas sim o mais adequado para uma competição como o Oscar (Luiz Carlos Barreto – produtor). (NAVES,MOTA,1997:3-14)*

Pelas falas acima, em primeiro lugar está claro que não se trata do filme enquanto uma “obra de arte” com um valor estético intrínseco, mas sim de uma mercadoria adequada a competição dentro de “um mercado, referendado anualmente pela indústria cinematográfica americana, através do Oscar”.

Mas, “O que é isso companheiro?”, não se propõe somente a ser uma resposta ao cinema novo e seus supostos colaboradores, que insiste em “querer voltar ao baile”, é uma operação de construção de uma nova memória histórica, tão ao gosto de nossas elites dirigentes em tempos globalizados.

O filme já começa operando com uma memória histórica cristalizada – a imagem idílica da cidade do Rio de Janeiro.

Fotos em preto e branco, cenas de Copacabana, Ipanema, Leila Diniz, música de Tom Jobim (Garota de Ipanema), anunciam o pano de fundo da cidade maravilhosa.

Barreto justifica assim sua escolha:

*(...) para os estrangeiros, o Brasil sempre foi a terra da garota de Ipanema e do carnaval. Isso me deu a idéia de abrir o filme com “Garota de Ipanema”, coisa*

*inesperada num “thriller” político. Eu queria mostrar essa ironia: naquele lugar lindo, onde há uma estátua de Cristo com os braços abertos, aqueles absurdos estavam acontecendo. (NAGIB,1997:4-14).*

Ignorando todo o contexto social que culmina com os movimentos de 1964, o filme de Barreto faz um corte abrupto com a cidade idílica da bossa nova e anuncia o golpe militar:

“Em 1964 o governo democrático brasileiro é deposto por um golpe de Estado militar”.

Da mesma forma abrupta, Barreto anuncia, em 1968, o Ato Institucional número 5/AI5, o fim da liberdade de imprensa e de todos os direitos do cidadão.

O período que se estende, de 1964 a 1968, no filme de Barreto, constitui-se um vácuo e não há qualquer referência a fatos, situações ou mobilizações dos amplos setores da sociedade brasileira e dos inúmeros movimentos sociais que eclodiram em todo o país. O que aparece, enquanto luta organizada, é uma passeata do movimento estudantil com o slogan clássico: “o povo unido jamais será vencido”, onde à frente desta está o protagonista do filme.

Porém, o filme de Barreto parece “desconhecer” este lado da história.

As seqüências do filme que culminam com o seqüestro do embaixador americano nos apresentam um mosaico de imagens desconexas, onde a ação dos guerrilheiros, seu engajamento na luta armada, os assaltos à banco, a clandestinidade, o treinamento para a luta armada, as organizações envolvidas e a própria estratégia de seqüestro e assaltos a bancos, são descontextualizados.

Isso faz com que quando vemos no filme o recrutamento dos guerrilheiros, a escolha dos aparelhos, o treinamento dos militares, os motivos aos quais optam pela luta armada, o amadorismo dos assaltos a banco e até mesmo uma certa ingenuidade por parte de alguns membros do grupo, soa ao espectador uma ação de um bando de “porra loucas” que não sabem o que estão fazendo e tremem de medo o tempo todo.

A ação política nunca é vista como uma opção dentro de uma estratégia de luta política contra o Estado autoritário. Na ótica do livro e do filme, uma ação inconseqüente de um bando de “jovens manipulados”.

Tal fato também nos leva a refletir a respeito dos critérios de Barreto para compor o roteiro de seu *thriller*. Afinal, qual história este queria contar?

*“... Eu me baseei no livro do Fernando, nas afirmações que eu colhi e nas invenções e liberdades ficcionais que eu e o Leopoldo Serran, roteirista do filme, criamos. O que a gente não achou no livro foi pesquisar. Eu falei com o Cid Benjamim, com o César Benjamim. (...) Entrevistamos mais de 200 pessoas. Nada foi aleatório, mas nos demos algumas licenças poéticas e históricas(...).Você faz a pesquisa e usa o que te interessa. Você manipula esta pesquisa e você a rearruma*

*de acordo com o filme que você que construir. Você está fazendo uma obra de ficção. A pesquisa é um ponto de partida. Como o livro é só um ponto de partida. (CAVERSAN,1997:4-14).*

O longo trecho acima nos é esclarecedor.

Barreto afirma que seu roteiro teve a base de uma sólida pesquisa, mas não faz referência às fontes, cita mais de 200 pessoas entrevistadas, mas não faz nenhuma referência a elas e nos informa do caráter seletivo da sua pesquisa, para compor seu roteiro. Desta forma, não nos causa estranheza o seu silêncio sobre a complexidade dos movimentos sociais no período.

Mas a atitude do cineasta tem propósito certo: desqualificar a ação política dos grupos de esquerda durante este período, alegando seu suposto infantilismo e ímpeto narcisista e juvenil, tentando generaliza-los com a “pecha da esquerda brasileira”, como se esta fosse homogênea e todos os grupos tivessem pegado em armas para lutar contra o regime.

Assim, a intenção de reduzir toda a luta política do período e a participação da “esquerda”, a um perfil psicológico, negando mesmo a participação dos “companheiro”, ou seja, apagar da história a ação desses sujeitos, está mesmo de acordo com as atuais investidas dos setores neoliberais de nossa sociedade, que negam hoje toda a possibilidade de ação política e oposição, qualificada de retrógrada, volta ao passado, que, a exemplo de Barreto, joga com a perspectiva de que essa experiência foi superada e a reação da “esquerda” seria sua própria incapacidade de rever sua história.

Entretanto, o olhar de Barreto, não fica somente na tese da incapacidade dos sujeitos em pensar sua própria experiência histórica. Ele a transfere para a própria história.

Em artigo publicado em 01/05/97, no jornal Folha de São Paulo, o crítico de cinema Inácio de Araújo sugere que a melhor definição para o filme de Barreto talvez seja os óculos para cegos usados em diversos momentos por diferentes personagens. Segue o crítico afirmando que talvez sejam nesses óculos opressivamente negros o essencial do que Barreto tem a dizer sobre esse período da história recente do país.

Araújo argumenta que o filme vê o Brasil da virada dos anos 60 para 70, “como um momento em que ninguém, da guerrilha aos militares, via exatamente o que acontecia. Seu olhar era toldado de um modo ou de outro, pelas próprias crenças. A realidade, que todo mundo acreditava dominar, era uma espécie de jogo de adivinhação”. (ARAUJO,1997:5-12).

No entanto, até o momento, Barreto só serviu o antepasto da sua salada histórica. O prato principal estava assando em fogo brando, para ser servido com requintes de fidalguia.

Entra em cena, finalmente, a figura humanizada do torturador, sempre pronto a corrigir as crianças que desobedecem ao pai Estado: “essas crianças manipuladas por uma escória sem escrúpulos”, pronuncia o torturador vivido pelo ator Marco Ricca.

Barreto constrói, em seu filme, a figura de um torturador humanizado, que entre uma sessão e outra de tortura, é sacudido por conflitos existenciais, que enxerga a tortura como um trabalho, uma missão, que visa limpar a sociedade de “uma escória sem escrúpulos”.

Mas o cineasta não tem escrúpulos. No seu afã de defender a insanidade da ação dos guerrilheiros, de os taxar de crianças irresponsáveis, a humanização da tortura e do torturador serve de balsamo para inocentar o regime militar e todos os seus assassinos confessos, hoje falando em nome da democracia de mercado.

O cineasta alega em suas entrevistas, que fez uma profunda pesquisa histórica para traçar o perfil psicológico “da esquerda”, mas que o personagem do torturador é complexo e totalmente ficcional:

*...Existe uma diferença de tom no tratamento do torturador e dos seqüestradores. Eu pude falar da facção da esquerda por meio de sete personagens diferentes, o que permite uma distribuição de nuances, ao passo que no torturador, eu tive que concentrar. Além disso, todos os seqüestradores são baseados em personagens reais. O torturador é totalmente ficcionalizado, porque a gente nunca conseguiu entrevistar ninguém da repressão. Ninguém!! Tentamos, mas não conseguimos. (CAVERSAN, 1997:4-13).*

Porém, como se percebe no filme, o torturador ficcionalizado do senhor Barreto, parece conhecer muito bem as diversas técnicas de tortura empregadas pelos agentes da repressão. Isto nos permite questionar, a que operação histórica o filme de Barreto se propõe? Inocentar a ditadura militar dos seus crimes bárbaros?

Por outro lado, ainda, o filme de Barreto deve merecer nossa atenção, pela sua tentativa de construir marcos históricos novos para a história política recente do país.

Faz tabula rasa desse passado, oculta os processos históricos apagando a memória dos agentes e movimentos sociais. O filme tem a clara intenção de ser divisor de águas. Quer se constituir em memória histórica, apesar de todas as tentativas de seus idealizadores em classifica-lo somente como obra de arte de ficção, sem intenções ideológicas.

Contribuem, fundamentalmente para isso, as operações de “licenças dramáticas e históricas” que os idealizadores do filme tomaram, marcando assim a intencionalidade de seu ato estético. É como uma contra-análise de nosso processo histórico, que este excede seu conteúdo, dialoga com aquilo imperceptível aos olhos do espectador e que renega ou apreende a história, colocando-se assim como campo de possibilidades.

Mas é também como manifestação da experiência humana, carregada de intencionalidades que expressa relações de poder e dominação, que devemos ver o filme de Barreto, pois ao recuperar o passado recente do país, a obra dialoga com o presente que constitui, onde qualquer tentativa de manifestação crítica é tida e qualificada como retórica do passado.

A história de Barreto é expressão de vontades individuais e nunca sociais. Ditadores, torturadores e guerrilheiros são movidos por impulsos egocêntricos, deslocados dos lugares sociais que os constituíram.

Como não existem responsáveis na construção de nossa barbárie histórica, guerrilheiros e ditadores são, afinal de contas, absorvidos de suas ações, pois agiram de forma irresponsável, narcisista e juvenil.

Todavia, coube somente à “esquerda”, homogeneizada, desestoricizada, a “tentação do radicalismo”, com suas ilusões e mártires, sonhos, projetos e desejos de liberdade e justiça, são sonhos juvenis e irresponsáveis.

A ditadura militar é perdoada. Cabe a um torturador “existencialista” realizar seu trabalho.

Este está imbuído de uma “missão”, pois afinal “o mundo virou de cabeça para baixo”.

Um filme com um final triste, mas que deixa o espectador ao sair do cinema em grande alívio – Ufa!!! Ainda bem que já passou... Vamos comer uma pizza? – não há qualquer sinal de radicalidade e insanidade na tortura e na violência, pois, como afirmou o próprio Fernando Gabeira, um torturador também pode ser “um bom pai de família”.

Afirmamos, em passagem anterior desse texto, que o filme de Barreto tenta construir uma operação de “ocultação histórica” e ao mesmo tempo procura construir novos marcos para a história política recente do país.

Seu filme dá um salto de uma década 1979 a 1989 onde anuncia como marco a anistia geral para todas as pessoas envolvidas em crimes políticos até o restabelecimento da democracia via eleições livre no país.

Todavia, o restabelecimento desse estado de direito não impediu, contudo, que se mantivessem as estruturas jurídicas e políticas do estado autoritário, que não tardaria a mostrar sua face trágica a partir do início dos anos 80, pois, não só sedimentou aquilo se denominou como “cultura do medo”, desesperança e retraimento, mas militarizou e violentou as relações sociais.

Para Clóvis Brigagão, esta política, que soube aliar tão bem exploração econômica e repressão política, foi responsável em promover o crescimento da população, enchendo o país de gente miserável, sem que se criassem as mínimas condições para que essa gente usufruísse dos bens que estavam produzindo e exportando.

E acrescenta, ainda, o autor:

*(...) E como não diminuíram a criminalidade e a pobreza, passou-se a dar impulso e a facilitar a abertura de outro mercado, fomentado pelo comércio da violência. Fomos assistindo à criação de um outro estado armado no cotidiano, de grande poder de mobilização, insinuante e arrogante. Abriram-se assim as portas para a barbárie. (BRIGAGÃO, 1985:79).*

Mas a instituição desse comércio da violência e desse estado armado dentro do cotidiano iria atingir a sociedade em cheio, onde elevado à categoria de “emergência”, de símbolo da recuperação da cidadania, (...), passou-se a defender um tipo de cultura do conforto, falseando as razões das injustiças e da falta de leis decorrentes das políticas sociais aplicadas pelos governantes. (BRIGAGÃO, 1985:79).

Assim, pouco mais de uma década do restabelecimento de nossa duvidosa “ordem democrática”, três palavras poderiam ser usadas para definir o atual estado de coisas no país: impunidade, mediocridade e hipocrisia.

A sociedade brasileira mudou radicalmente sua face.

Grassa solta a impunidade, uma vez que os responsáveis pelo regime de exceção, tortura, desaparecimento e assassinato de presos políticos, artistas e intelectuais, continuam soltos e instalados confortavelmente em porões de repartições públicas, onde permanecem impunes.

Da mesma forma a “nova ordem democrática” herdou, do estado autoritário, os “decretos-lei” e as “medidas provisórias” como maneira de governar.

Os planos econômicos, os escândalos políticos e a corrupção pública estouraram como pipocas nos carrinhos de esquina.

Por outro lado, continuamos a proferir o discurso da modernidade, estamos ávidos para pertencer ao mundo globalizado e corremos atrás da civilização.

Enquanto o milagre econômico concretizava o sonho dourado de consumo de poucos, a sociedade brasileira gerava seus futuros monstros.

E justamente esta sociedade violenta, gestada historicamente pelo processo de exclusão social, que permite a continuidade da violação dos direitos humanos até os dias atuais, como ressalta tão bem o dossiê “Dos Filhos deste Solo” – sobre os mortos e desaparecidos durante a ditadura militar:

*(...) permanece a tortura, aplicada principalmente contra pessoas de classes dominadas de setores excluídos da nossa sociedade; continuam ocorrendo desaparecimentos forçados e execuções extrajudiciais, principalmente de suspeitos de crimes comuns; predomina a concepção militarizada do trabalho da polícia, sobretudo da polícia militar, pressupondo o combatente ao crime como uma guerra (em que o objetivo é liquidar o inimigo) – na qual são inclusive premiados os policiais que “atiram primeiro” conseguem matar mais. (MIRANDA, TIBURCIO, 1999:19).*

Desta feita, nada mais justo que encerramos esta exposição indagando Barreto e suas “liberdades dramáticas e históricas”: o que é isso companheiro?

### **Referências Bibliográficas.**

ARAÚJO, Inácio. Guerrilha é cordial no olhar de Barreto. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01/05/97. Caderno Ilustrada, p.5-12.

BRIGAGÃO, Clovis. *A militarização da sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p.79.

CAVERSAN, Luiz. Para Barreto, filme não é para torturados. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07/05/97. Caderno Ilustrada, p.4-13.

FERRO, Marc. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, Jaques; NORA, Pierre.(Org.) *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.203.

MIRANDA, Nilmário; TIBURCIO, Carlos. *Dos Filhos desse solo: mortos e desaparecidos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/ Boitempo, 1999, p.19.

NAGIB, Lucia. Para Barreto, é pecado vencer no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21/11/97. Caderno Ilustrada, p.4-14.

NAVES, Paulo; DENISE, Mota. Companheiro concorre á vaga no Oscar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30/10/97. Caderno Cotidiano, p.3-14.