

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

Guerrilhas no cinema: os filmes *A Batalha de Argel* (Itália, 1966) e *Lamarca* (Brasil, 1994)

MARCO ALEXANDRE DE AGUIAR *

Na primeira parte deste artigo há uma análise do 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” (LEITE, 2005, p. 128).

Na segunda parte analisamos o filme *A Batalha de Argel* e questões relacionadas ao cinema político italiano dos anos 60 e 70. Herdeiro do neo-realismo italiano, essa tendência esquerdista, procurava denunciar a realidade e ao mesmo tempo pensava em transformar a sociedade. Estudando os depoimentos dos cineastas desse período constatamos preocupações éticas e um desejo revolucionário. Dentro dessa perspectiva constatamos que os filmes e os cineastas da retomada do cinema brasileiro são mais humildes e não possuem grandes projetos alternativos para a sociedade.

Em relação a uma questão metodológica, recorremos à tese de Eduardo Victorio Morettin, *Os Limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937)*, em que 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 visitação 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

* Doutor em História e Sociedade (Unesp de Assis). Professor da Unifac Associação de Ensino de Botucatu.

2

estrutura” (MORETTIN, 2001, p. 9). Dessa maneira nos esforçamos em mostrar um sentido intrínseco da obra, independentemente das leituras realizadas sobre esta.

Utopia guerrilheira no filme *Lamarca*.

Os anos sombrios da ditadura cada vez mais despertam interesse nos intelectuais de diversas áreas do conhecimento. O cinema não ficou indiferente ao assunto. Na análise do filme *Lamarca*, realizamos uma divisão deste em cinco unidades narrativas. A primeira corresponde a uma “introdução” ao espectador, com duas subunidades básicas: os militares reunidos discutindo sobre a trajetória de Carlos Lamarca e guerrilheiros no aparelho debatendo se negociam ou não com a ditadura. O diretor Sérgio Rezende afirma que optou por um início didático, devido ao fato da maioria não conhecer a trajetória de Carlos Lamarca. Também podemos pensar que esse procedimento possui relação com a escolha da estética cinematográfica adotada, ou seja, a *hollywoodiana*.

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. Na cena em que os personagens Lamarca e Clara estão no ônibus, a forma de atuação dos militares é enfocada com uma “geral” dada aos passageiros. No campo de profundidade ¹, cobrador e passageiro. Câmera subjetiva ² 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.

¹ 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.

² Câmera subjetiva, quando a câmera assume o ponto de vista de uma das personagens. Nem sempre sua presença é evidente.

3

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.

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 Kombi 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. 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.

Após a prisão do guerrilheiro 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 Rollemberg, demonstra que 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.

Nessa quarta unidade narrativa, o aparelho em que Clara e Márcia estavam é estourado e ocorre o “suicídio” desta. Em relação ao suicídio da personagem Clara, que representou a ex-guerrilheira Iara Iavebelrg, o diretor Sérgio Rezende, manteve a versão contida no livro que serviu de base para o filme, ou seja, *Lamarca o capitão da Guerrilha*, de José Oldack Miranda e Emiliano José. Esse livro que possui uma perspectiva esquerdista, assim como o Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro do CPDOC apresentam a versão do suicídio. No entanto durante a

4

década de 90 do século passado, a família de Iara Iavelberg depois de muitos anos de briga na justiça, conseguiu fazer a exumação do cadáver e o novo laudo afirmou que provavelmente ocorreu um assassinato. A família judaica pode então retirar os restos mortais da ala dos suicidas e transferir para um lugar normal. 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 trata-se da caça e morte do personagem Lamarca. O filme *Lamarca* se insere coerentemente dentro da produção cinematográfica de Sérgio Rezende, com uma predileção por filmes com temática de reconstituição histórica. 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. 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 convêm a um “herói”, como força e coragem. Morreu em combate, lutando por uma causa, ou seja, o fim das desigualdades sociais. 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” (BACZKO, 1985, p. 309). No caso de Lamarca fica evidente o último papel. Este estimulava a participação contra o regime militar.

O cinema político italiano dos anos 60 e 70 e o filme *A Batalha de Argel*.

5

Na Itália das décadas de 60 e 70 do século passado houve uma grande produção de filmes com ênfase na política. No livro *Cinema político italiano. Anos 60 e 70*, de Ângela Prudenzi e Elisa Resegotti, existe um ensaio, artigos de críticos, e depoimentos de dezesseis cineastas que produziram filmes nos anos sessenta e setenta. Como se trata de um livro recente (2006), há um bom distanciamento do período em que foram produzidos os filmes. Podemos observar esse distanciamento no depoimento do cineasta Vittorio de Seta, quando este afirma: “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” (PRUDENZI, RESEGOTTI, 2006, p. 94). 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, com o desejo de tentar mudar o mundo e nos dias atuais a inibição, o receio de assumir tal postura.

Na apresentação realizada dos irmãos Tavianni³, 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 Taviani (ele representa a dupla publicamente), ao falar sobre sua juventude, este apresenta a importância para a vida ter sentido, de uma “ética cuja força residia no fato de convivermos sem distinções de classe”. (Ibid., p. 106) Também há uma referência importante a uma influência cinematográfica, a do neo-realismo italiano. Taviani 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 a 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.

³ 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.

6

Entretanto houve um momento de crise dos ideais. As conseqüências dessa crise ainda se manifesta nos anos noventa do século passado, momento da realização de *Lamarca* e atinge os nossos dias. No depoimento de Vittorio Tavianni, 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”. (PRUDENZI, RESEGOTTI, op. cit. p. 107).

O filme *A Batalha de Argel* (Itália, 1966, Gillo Pontecorvo), enfoca a atuação de grupos guerrilheiros durante a guerra de independência da Argélia. O filme começa com uma unidade narrativa, onde um homem esquelético e acabado, depois de uma sessão de tortura, acaba aceitando mostrar o esconderijo onde estão outros líderes da FLN, organização guerrilheira criada para tentar a independência da Argélia. Não vemos a tortura, mas sim um homem trêmulo, desesperado e humilhado, uma vez que é obrigado a vestir o uniforme do exército francês e mostrar o esconderijo onde estão seus companheiros. Depois da chegada ao esconderijo inicia-se um enorme flash-back, onde se desenvolve o filme. No início deste há uma preocupação esboçada por um líder guerrilheiro, de primeiro organizar e unificar os argelinos, para depois atacar os franceses.

No filme *A Batalha de Argel*, a presença da população argelina é intensa. Depois de um ataque francês a rebeldia é mostrada e percebemos uma grande união. Nos momentos de colocar bombas, as mulheres são representadas com dignidade e com solidariedade em relação à causa guerrilheira. Também a população sempre está pronta a esconder um líder quando se faz necessário. No caso do filme *Lamarca* isso não acontece. Neste o primo de Zequinha sai para denunciar Lamarca e seu companheiro. Talvez isso ocorra, por que como mostraram alguns autores, como Lúcia Nagib, os filmes da retomada tendem a focar os dramas dentro de uma linha mais individual do que coletiva. Podemos questionar, se a opção do diretor Gillo Pontecorvo, de representar a população argelina sempre pronta e unida, não se trata de uma visão muito idealizada?

7

No livro *Cinema Político Italiano*, existe um ensaio, intitulado O Paraíso do espectador, de José Carlos Avellar. Neste o autor aborda a cena de tortura mencionada acima: “Esses olhos dentro da cena, fixos nos olhos do espectador na sala de cinema, são uma presença especialmente incômoda: o olhar mudo desse espectador torturado interfere no nosso modo de ver” (PRUDENZI, RESEGOTTI, op. cit. p. 176). Essa questão dessa presença incômoda pode estar relacionada com uma visão de que certos filmes que causam incômodos ou dificuldades ao espectador conseguem levar este a uma reflexão e crescimento intelectual. Ao contrário filmes que não colocam muitas dificuldades de entendimento, podem seduzir, mas não contribuem para o crescimento do espectador.

Em relação ao filme *A Batalha de Argel*, José Carlos Avelar, nos informa que vários intérpretes do filme não são atores profissionais. O torturado da cena inicial, ele é um ladrão que viveu em Argel durante a guerra civil. Depois de trabalhar no filme, voltou para a prisão. Saadi Yacef, um dos produtores do filme, faz o seu próprio papel, o de Djafar, enquanto o seu sobrinho, fez o garoto Omar e um camponês analfabeto, fez o papel de Ali La Pointe. Avelar 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 o filme *Roma, cidade aberta* (1945, de Roberto Rossellini), como grande marco desta vertente, que questionou o modelo hegemônico de se fazer cinema, ou seja, o hollywoodiano. A ênfase do neo-realismo italiano está em 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. Além disso, não possuía o desejo, de “somente constatar” a realidade, mas também de apontar soluções.

Ao analisar uma matéria do *Jornal do Brasil*, sobre o filme *Lamarca* (10/06/1994), na seção do leitor, 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

8
estômago do pequeno-burguês”.⁴ 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. 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 ator Paulo Betti 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 para realizar uma reconstituição primorosa. Essa postura possui bastante ligação com a linha cinematográfica clássica, onde há uma busca de naturalidade e de precisão.

Na França, o filme *A Batalha de Argel* foi censurado, uma vez que o exército francês é apresentado como realizador de torturas de forma indiscriminada. Depois da liberação do filme, houve um atentado contra um cinema que o exibia. A impressão de realidade criada pelo diretor Gillo Pontecorvo, fez com que recentemente o filme fosse exibido para grupos como o IRA na Irlanda e as Panteras Negras nos EUA. O Pentágono exhibe o filme a seus funcionários e militares no Iraque para ensiná-los como vencer uma guerra.⁵

No livro *História e Cinema*, existem vários artigos sobre a relação entre essas duas áreas. Há um artigo de Henri Arraes Gervaiseau, intitulado *Entrelaçamentos: Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. O autor faz uma análise desse filme, e afirma que a ação da protagonista (a viúva Elizabeth) não é supervalorizada em detrimento das outras pessoas. Ao contrário ela sempre se coloca como nós quando se refere, por exemplo, ao sofrimento vivenciado por ela durante todos os anos de clandestinidade devido à ditadura militar (1964 a 1985).

Sem mencionar nenhum filme, no final do seu artigo, Gervaiseau, comenta sobre filmes de ficção posteriores a *Cabra marcado para morrer* sobre a ditadura militar, em que há um deslocamento operado para a esfera psicológica, onde ocorre “uma sobreposição entre a moldura

⁴ MORIER Luiz. Lamarca obra de arte para leitor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 10 jun. 1994. Caderno B.

⁵ Informações deste parágrafo foram retiradas do site www.omelete.com.br/cine. Artigo de André Conti, *Pontecorvo no Festival de Veneza*.

9

que a dimensão sócio-histórica oferece e a evolução individual dos personagens” (Ibid. p. 235). Em *Lamarca* há uma concentração das qualidades em único personagem, de tal maneira, que os outros personagens, como Clara, Zequinha, Fio são muito submissos a Lamarca. Essa característica possui muita relação com o momento em que o Brasil vivia nos anos 90 do século passado, onde havia uma valorização do individualismo. Ao contrário, no filme *A Batalha de Argel*, há uma preocupação com a coletividade e com o povo argelino, além de não encontrarmos em nenhum momento, um melodrama.

Bibliografia.

AGUIAR, Marco Alexandre. *A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso companheiro?* Assis, 2008. Tese. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista. (Área de conhecimento: História e Sociedade).

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

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

GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho. CAPELATO, Maria Helena...[et al.]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

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

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

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

_____. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: cosacnaify, 2007.

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

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

10

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

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.

PRUDENZI, Angela, RESEGOTTI, Elisa. Cinema político italiano. Anos 60 e 70. São Paulo: cosacnaify, 2006. P. 94.

SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

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