

#### 4

### ***O que é isso, companheiro? - A luta pela apropriação da memória***

Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.

(Marc Ferro)

Reconhecendo o cinema como um poderoso meio de veiculação de ideais de subjetivação, a psicanalista Silvia Alonso situa o papel do cinema nas sociedades de consumo:

No seio da cultura de massa, as imagens são fundamentalmente usadas pelo seu forte “poder hipnótico”, pela sua força de captação do outro, pelo seu efeito “passivizador”, e são oferecidas como mais um objeto no mundo do consumo, para penetrar sorrateiramente na subjetividade, tentando ocupar todos os espaços de vazio, de falta, prometendo apagar as angústias. As imagens têm sido, nas últimas décadas, um dos meios de veiculação de ideais de subjetivação que priorizam a exterioridade e a uniformidade; por estes motivos têm sido alvos de muitas críticas.<sup>1</sup>

O cinema, portanto, é um importante suporte para a *memória involuntária*, um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva, ou, para o *trabalho da memória*. Em outras palavras, o cinema é capaz de revelar aspectos não-visíveis de uma sociedade, desvendar os limites do trabalho da memória, para além da versão oficial, a existência de *memórias subterrâneas*.

O procedimento metodológico adotado na análise de *O que é isso, companheiro?* toma o filme como *testemunho*, ou seja, nele será analisado os aspectos concernentes à época em que foi produzido. Desta forma, pode-se dizer que importa realmente explorar o que o filme “fala” sobre o seu presente, não

---

<sup>1</sup> ALONSO, S. L. “Encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre a temporalidade em psicanálise”; In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*, p. 187.

obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Assim, pode-se dizer que *O que é isso, companheiro?* desempenha um papel significativo na divulgação e na polemização da memória da luta armada. Trata-se então de considerar a capacidade de influência do filme, seu poder ideológico e político, o caráter ativo ou passivo do ato de recepção no tocante a construção da memória da luta armada.

No que pese a dificuldade de estabelecer quadros metodológicos precisos, pretendo lançar mão, na pesquisa, das reflexões do historiador francês Marc Ferro, que propõe uma abordagem do filme como uma *contra-análise da sociedade*.

O trabalho de Marc Ferro foi pioneiro em teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema – história. Trata-se aqui, de seu artigo intitulado “O filme, uma contra análise da sociedade?”, publicado na coletânea *História: novos objetos*, cuja primeira edição é de 1976. O esforço de Ferro é para demonstrar que o filme constitui um documento para a análise das sociedades, muito embora não faça parte “do universo mental do historiador”.<sup>2</sup>Ferro aponta uma série de elementos que comprovam a importância do uso do cinema como documento histórico e insiste na particularidade do trabalho com este tipo de fonte. Privilegia também o uso do filme de ficção na análise histórica por julgar vantajosas as possibilidades analíticas que esse gênero traz consigo, como reações críticas, dados sobre frequência aos cinemas e uma variedade de informações sobre as condições de produção, nem sempre disponíveis em relação aos cinejornais e aos documentários.

Evocando o imaginário, presente para ele em qualquer gênero fílmico, como uma das forças dirigentes da atividade humana, procura demonstrar como é através da forma que o filme atua no terreno da imaginação e se estabelece a relação entre autor/tema/espectador. Em suas palavras, *o imaginário é tanto história quanto História, mas o cinema, especialmente o cinema de ficção, abre um excelente caminho em direção aos campos da história psicossocial nunca atingidos pela análise dos documentos.*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FERRO, M. “O filme, uma contra análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J. NORA, P (orgs) *História: novos objetos*, p. 199.

<sup>3</sup> FERRO, M. “The fiction film and historical analysis”. In: SMITH, P. *The Historian and Film*, p. 81.

Para Ferro, a contribuição maior da análise do filme na investigação histórica é a possibilidade de o historiador buscar o que existe de não-visível, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo. Ao considerar esse elemento como uma das particularidades do filme, Ferro reafirma seu pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito. O filme para Ferro fala de uma outra história: é o que ele chama de contra-história, que torna possível uma contra-análise da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa, de forma não mecânica, os valores que norteiam a cultura política de uma sociedade.

Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter desmascarador de uma realidade político e social. Suas análises não se confundem com o empiricismo de abordagens que supõem o filme como reflexo de uma realidade histórica; Ferro recusa-se a estabelecer assim uma homologia mecânica e direta entre o filme – instrumento de expressão ideológica – e uma formação social.

Marc Ferro postula duas vias principais de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular dos “filmes históricos”. Seguindo Marc Ferro, meu procedimento metodológico será a criação de uma solução comum (uma ponte) entre estas duas linhas de leitura: não se trata de fazer uma leitura cinematográfica da história, mas de perpetrar uma análise da **memória** através do cinema e isso será feito interpretando as representações que o filme de Bruno Barreto faz acerca da ditadura e da luta armada. Feito isso, acredito, estarei ingressando - de forma simultânea, vale dizer - no outro viés de leitura do cinema proposto por Ferro, a saber, o filme como testemunho da época na qual foi produzido – a **história** lida através do cinema.

Um filme diz tanto quanto for questionado, sendo infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Assim, o cinema como fonte de conhecimento histórico, expressa seu valor documental, sobretudo, ao manifestar

sua capacidade de atingir “zonas ideológicas não-visíveis” da sociedade. Um filme vai sempre além de seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz a filmagem.

Siegfried Kracauer, um dos pioneiros da utilização do cinema como documento de investigação histórica, esclarece: *O que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que situam abaixo da consciência.*<sup>4</sup>

Este é precisamente o enfoque que pretendo conferir à análise de *O que é isso, companheiro?*, descobrir as “zonas ideológicas não-visíveis” de que fala Ferro. No que concerne à memória, isso significa privilegiar não a *memória voluntária* – função política da memória de controle voluntário do passado (e, portanto do presente), mas a *memória involuntária*, *memória subterrânea*, a memória que emerge, que atravessa, que rompe obstáculos, que irrompe, que é involuntariamente despertada e conduzida, memória que perdura, memória descontínua, carregada de afetividade, sentimentos, ressentimentos. Acredito que o ressentimento é um elemento importante na *memória involuntária* da luta armada, algo que aparece de forma espontânea, independentemente da vontade dos indivíduos e grupos envolvidos, algo presente e que, portanto, é preciso enfrentar. Mas quando o ressentimento é associado à *memória voluntária*, ele se esconde, se afasta, não ousa dizer seu nome.

#### 4.1

#### **Considerações sobre a historiografia da luta armada**

O filme *O que é isso, companheiro?*, lançado em 1997, baseia-se no controvertido livro autobiográfico de Fernando Gabeira, sobre sua militância na esquerda armada<sup>5</sup>. O filme é uma ficção a partir de fatos reais, envolvendo o sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Elbrik, em 1969. Durante a preparação do filme, no ano de 1996, o livro de Gabeira foi reeditado. No prefácio desta reedição, Gabeira escreve algumas linhas bastante sugestivas de sua preocupação com as críticas que seu livro vinha recebendo, principalmente, de parte das esquerdas:

<sup>4</sup> KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, p. 18.

<sup>5</sup> GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*

Gostaria de ter dado uma visão mais clara do papel e do valor de cada um dos integrantes da luta armada. Meu livro não tinha, no entanto, esse objetivo. Se há cem maneiras de fazer uma só biografia, há, certamente, milhares de caminhos para contar a aventura coletiva da resistência à ditadura militar no Brasil.<sup>6</sup>

Certamente, o cuidado de Gabeira, sua sensibilidade e preocupação em apontar que os caminhos são muitos, desse modo, quase que querendo desculpar-se por apresentar uma versão da memória da luta armada geradora de enormes críticas vindas de militantes históricos das esquerdas, não encontrou ressonância na adaptação cinematográfica empreendida por Bruno Barreto no ano seguinte ao relançamento do livro de Gabeira. O filme de Barreto gerou uma insatisfação ainda maior que o livro de Gabeira. Se por um lado serviu para reavivar um debate e uma reflexão sobre a memória da luta armada, por outro lado, *O que é isso, companheiro?* foi apontado como um trabalho de desinformação, de banalização da memória de toda uma geração que teve na luta armada sua maior expressão. O filme foi criticado, sobretudo, por representar aqueles anos sob uma estética comercial e conciliada com a ditadura. Assim, diversas personalidades das esquerdas apontaram a produção de Barreto como um trabalho simplista e maniqueísta que transformava os militantes armados em estudantes festivos e abobalhados, ou em terroristas internacionais que fizeram cursos na China ou em Cuba. Como veremos ao longo deste capítulo, tais críticas merecem uma análise de como foram construídos os personagens no filme de Barreto: militantes, torturadores e cidadãos comuns.

Diferentemente do que foi feito no capítulo anterior, a análise do filme de Bruno Barreto conterà considerações a respeito não só do filme em si, mas também de aspectos que o circundam, que o complementam e que, portanto, precisam ser apreciados. Neste sentido, será preciso, sobretudo, incorporar à análise do filme as críticas recebidas de parte das esquerdas. Críticas que foram condensadas no livro *Versões e ficções: o sequestro da história*<sup>7</sup>, publicado logo após o lançamento do filme.

Da mesma forma, será preciso percorrer as principais obras historiográficas acerca da ditadura e da luta armada, isso porque grande parte das críticas recebidas pelo filme foram feitas pelos autores destas obras, como Daniel

<sup>6</sup> GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*

<sup>7</sup> *Versões e ficções: o sequestro da história.*

Aarão Reis Filho e Marcelo Ridenti. Assim, para entender as críticas será preciso analisar quais são as versões da memória alternativas aquela que está sendo criticada. Todas estas considerações farão parte da análise do filme como um todo. Isto porque, o filme será observado não do ponto de vista estético ou da história do cinema, mas sim como um produto, uma imagem-objeto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale apenas por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. Da mesma forma, as críticas recebidas não se limitam ao filme, elas se integram ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

O caminho adotado na análise de *O que é isso, companheiro?* procura dar conta, portanto, do máximo possível de elementos que compõem a *cena*<sup>8</sup> semiótica. Aspectos envolvidos não só na produção do filme, mas também na sua recepção. Tal proposta de análise do filme permite alargar o campo de possibilidades interpretativas do embate semiótico.

Uma das premissas de que parto para a realização da pesquisa diz respeito à tese do historiador René Dreifuss, elaborada em sua pesquisa de doutorado na década de setenta e publicada no ano de 1981. Dreifuss, através de farta documentação analisa a participação decisiva de segmentos da sociedade civil no movimento que derrubou o governo institucional de João Goulart, que assumiram um lugar igualmente relevante no regime instaurado. A tese de Dreifuss contesta, portanto, o termo, muito utilizado nos livros de história ainda hoje, “ditadura militar”, ou “golpe militar”. Dreifuss insere o termo civil, preferindo chamar de golpe civil-militar ou ditadura civil-militar.

Dentro desta mesma perspectiva histórica, o historiador Daniel Aarão Reis Filho adverte para um outro termo, muito utilizado na historiografia de esquerda, precisamente a idéia de “resistência” à ditadura. Daniel destaca a

---

<sup>8</sup> A semiótica é a ciência de investigação de todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Não é a proposta do presente trabalho fazer uma análise semiótica do filme de Bruno Barreto, tal objetivo demandaria uma aproximação com áreas do saber, como os estudos da linguagem imagética, que acabariam por desvirtuar o tema proposto. Por outro lado, fazemos alusão aqui ao conceito de *cena* semiótica. Diversos aspectos compõem a *cena* semiótica, elementos que escapam as intenções daqueles envolvidos na produção de qualquer mensagem. Assim se dá com o filme de Barreto, as críticas recebidas pelo filme, seu acolhimento e sua recepção em diferentes setores da sociedade fazem parte e compõem a *cena*. O filme como produto cultural deve ser entendido, pois, como um fenômeno de comunicação, estruturado como linguagem e que, portanto, se constitui como uma prática de produção de sentido. Nestes termos, o filme de Bruno Barreto será analisado de forma a ressaltar estes dois vetores da *cena* semiótica: sua produção e sua recepção.

dificuldade por parte das esquerdas de reconhecer as relações de identidade de parcela significativa da sociedade civil com o projeto político vitorioso em 64.

É importante destacar que não me interessa apontar as faltas, os erros ou as lacunas desta memória tal como vem sendo construída, mas esboçar um determinado estado psicológico que, acredito, vem contribuindo e influenciando o jogo sempre em movimento da construção da memória, da identidade e do projeto político daqueles que se sentem entrelaçados histórica ou psicologicamente nesta empreitada. Legitimar presente, passado e futuro: eis a razão, pedra angular do percurso.

Três obras centrais marcam o estudo a respeito da história da luta armada no Brasil pós-64. São elas: *Combate nas Trevas* de Jacob Gorender, cuja primeira edição foi em 1987; *A revolução faltou ao encontro* de Daniel Arão Reis Filho publicado em 1990; e, por último, *O fantasma da revolução brasileira* de Marcelo Ridenti com publicação no ano 1993. Estas obras apresentam de forma singular as tensões existentes entre o passado e o presente na construção desta memória.

Jacob Gorender foi militante do PCB e um dos fundadores em 1968, juntamente com Mario Alves e Apolônio de Carvalho, do PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. Este partido propunha a “renovação” revolucionária do antigo PCB, como sugeria o nome que assumia. Preso em 1970, depois de seis anos na clandestinidade, sua obra *Combate nas Trevas* pode ser compreendida como uma das primeiras pesquisas sobre o tema da luta armada e, ainda, como testemunho de quem vivenciou tal experiência. Através de sua pesquisa potencializada por sua experiência vivida durante os anos da ditadura, Gorender apresenta um texto marcado pelo rigor e pela emoção.

A questão norteadora de sua obra está em identificar os motivos dos insucessos da esquerda nas duas vezes em que se objetivou o conflito armado, a saber em 1935 e 1968-74. No caso específico dos anos de vigência da ditadura, Gorender credita este fracasso a demora no desencadeamento da luta. Enquanto resposta ao golpe, o autor aponta que o momento de enfrentamento deveria ter sido o de início da vigência do regime, onde as forças estariam menos articuladas e teriam dificuldade de combater a resistência. Ao contrário, Gorender alega que a luta armada só foi articulada quando os adversários já possuíam domínio efetivo do poder, dispondo de pleno apoio nas fileiras das Forças Armadas e desarticulando os movimentos sociais organizados. Considerando este, um

momento desfavorável para se travar o confronto, Gorender evidencia o distanciamento entre as camadas médias, a classe operária, o campesinato e a “esquerda radical”. Desta forma, o autor enfatiza a ausência de relações de identidade entre os diversos setores da sociedade e o projeto político da luta armada. Motivada por suas próprias razões e reforçadas com a idéia de impacto internacional, a esquerda teria, então, “perdido” o momento em que as condições históricas se mostravam mais favoráveis para o enfrentamento armado, e sua derrota era o resultado mais funesto deste erro. Interessante notar que Gorender considera a revolução como algo evidente e que só foi evitado pelo Golpe, pois no início dos anos 60:

Avançava impetuosamente o maior movimento de massas da história nacional e o País já se achava no redemoinho de uma crise institucional. As diversas correntes da esquerda, marxista e não marxista, souberam tomar a frente do movimento de massas, formular suas reivindicações e fazê-lo crescer. Cometeram erros variados no processo, mas o erro fundamental consistiu em não se preparem a si mesmas, nem aos movimentos de massa organizados para o combate armado contra o bloco de forças conservadoras e pró-imperialistas.<sup>9</sup>

Portanto, em 1964, o resultado do embate entre as esquerdas e os *golpistas* era incerto. Segundo o autor, o que definiu a derrota das esquerdas foi o não aproveitamento, por parte destas, do momento em que as condições históricas impeliam para o combate.

Dentro desta perspectiva, Gorender rompe com a tradição comumente difundida entre alguns historiadores marxistas de que as motivações, escolhas e sentimentos que estruturavam a esquerda armada no Brasil provinham substancialmente de orientações internacionais. Para o autor o movimento internacional apenas reforçava a atuação dos militantes de esquerda no Brasil, sem, no entanto, apresentar um aspecto decisivo.

*A revolução faltou ao encontro*, tese de doutorado em História de Daniel Aarão Reis Filho, foi publicada em 1990. O autor foi ex-dirigente da dissidência da Guanabara comumente conhecido como Movimento Revolucionário 8 de outubro, o MR -8. Sua obra provocou desconforto principalmente entre as esquerdas.

---

<sup>9</sup> GORENDER, J. *Combate nas Trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*, p. 250.



Reis Filho traça seu objetivo de forma semelhante a de Gorender: queria entender a derrota da luta armada. No entanto, orienta-se por caminhos bastante distintos de Gorender. A proposta do autor não é mais pensar as “debilidades” do partido e de seus dirigentes que levaram a derrota da luta armada. A questão que propõe é polêmica: *por que não procurar os fundamentos das derrotas nos pontos fortes das organizações comunistas, em suas linhas de resistências mais sólidas?*<sup>10</sup>

O título de sua obra aponta para o rompimento com a perspectiva de Gorender. A revolução não era certa e inevitável, determinadas por leis imperativas da história. Segundo Reis Filho os comunistas “*teriam se preparado com rigor enquanto estados-maiores... mas a revolução faltou ao encontro...*”<sup>11</sup> A derrota da luta armada deixa de ser atributo dos “erros” do partido e de seus dirigentes, e passa a ser explicada a partir do reconhecimento das relações de identidade de parcelas significativas da sociedade civil com o projeto político vitorioso em 64. Assim, o isolamento e a derrota da luta armada ocorreram uma vez que não havia uma relação de identidade entre o seu projeto revolucionário e os movimentos sociais. Havia uma profunda defasagem entre a proposta revolucionária dos militantes armados e a realidade viva do processo social.

Reis Filho rompe com a historiografia maniqueísta da luta armada, rompe com as narrativas que simplificam o fenômeno social – luta armada – em termos de um confronto entre os bons e os malvados, ou entre algozes cruéis e vítimas inocentes. Por outro lado, inova ao compreender a luta armada e sua derrota através do reconhecimento do abismo que separava os valores e referências dos militantes em relação ao restante da sociedade civil; o sentido essencial da luta armada não estava na resistência à ditadura civil-militar, era anterior a ela: tratava-se antes de um projeto político de combate à ordem política e econômica vigentes antes de 1964. Neste movimento, ao destacar os mecanismos de coesão interna das organizações comunistas em sua análise, responsáveis tanto pela sua “fraqueza” quanto pela sua “força”, Reis Filho indica uma lógica para os fracassos das esquerdas brasileiras que não culpabiliza as organizações armadas. De acordo com esta lógica, seriam quatro os fatores de coesão interna das organizações comunistas:

---

<sup>10</sup> REIS, FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 19

Em primeiro lugar, os pressupostos fundadores – ou mitos coesionadores: a revolução socialista – historicamente inevitável; a missão redentora do proletariado industrial; a imprescindibilidade do Partido de Vanguarda, intérprete qualificado do devir histórico. ...Em segundo lugar, a dinâmica excludente e antidemocrática das organizações comunistas enquanto elite política que detém as chaves do conhecimento da ‘necessidade histórica’, ou seja, das leis do movimento da sociedade e de suas lutas, o que lhes confere capacidade de previsão e de antecipação, em outras palavras, de direção do processo histórico e, em especial, das forças destinadas a vanguardeá-lo. Em terceiro lugar, a estratégia da tensão máxima – conjunto de mecanismos e condicionamentos elaborados para assegurar coesão e disciplina ao corpo de profissionais dedicados integralmente à revolução. Em quarto lugar, o papel das elites sociais intelectualizadas que comandam e constituem majoritariamente as organizações comunistas, cuja força e importância relativa decorrem, e ao mesmo tempo determinam, a configuração daquelas organizações como organizações de Estado-maior.<sup>12</sup>

Apesar de não culpabilizar a atuação das vanguardas revolucionárias - como o faz Jacob Gorender ao destacar que o que definiu a derrota das esquerdas foi o não aproveitamento, por parte destas, do momento em que as condições históricas impeliam para o combate – Reis Filho não rompe com uma perspectiva histórica que procura localizar as causas da derrota das esquerdas na dinâmica interna das organizações armadas. Daí o privilégio em sua análise dos mecanismos de coesão interna das organizações comunistas, os quais seriam responsáveis tanto pela sua fraqueza como pela sua força: pela força, porque as tornariam aptas e permanentemente prontas para, eventualmente, assumir a liderança de uma revolução; e pela fraqueza, porque os mecanismos de coesão dificultariam a capacidade dos grupos revolucionários de manterem um contato, uma troca, uma interação vivas e ágeis com o processo real da luta de classes.

A terceira e última obra marcante a respeito da memória da luta armada no Brasil pós-64 é a tese de doutorado em sociologia de Marcelo Ridente, publicada em 1993, *O fantasma da revolução brasileira*. Como Gorender e Reis Filho, Ridente queria compreender a revolução derrotada. O autor vê o isolamento das vanguardas como resultado da impossibilidade de elas representarem politicamente a classe trabalhadora. Aí estaria a contradição que levou à derrota. Ridente faz uma análise sociológica das classes médias às quais a maior parte dos

---

<sup>12</sup> REIS, FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*, p. 45.

militantes estava ligada, sua idéia é de que os interesses se definem em função do lugar na sociedade.

Ridenti destaca em seu livro o desenraizamento social das esquerdas armadas : as organizações clandestinas de esquerda, grupos de “vanguarda” não puderam representar politicamente a classe trabalhadora. Neste sentido, Marcelo Ridenti irá se valer de elementos levantados por Reis Filho, ou seja, considera em sua análise que os mecanismos de coesão interna das organizações da esquerda devem ser levados em conta, para demonstrar tese oposta. Escreve Ridenti: *Em vez de permitir a sobrevivência das organizações comunistas, sem qualquer sintonia com o movimento da luta de classes, a lógica interna das organizações torna-se auto-destrutiva, ao permanecer desenraizada socialmente.*<sup>13</sup>

Pode-se dizer que Marcelo Ridenti não refuta em sua análise as questões levantadas por Reis Filho acerca da lógica interna das organizações comunistas – a dinâmica de solidariedade interna, os fatores coesionadores das organizações de esquerda -, mas sua interpretação toma outros caminhos. Sua visão defende que os “fatores coesionadores” dos grupos de esquerda não podem ser apreciados completamente desvinculados da realidade social mais abrangente. Ridenti procura, assim, associar estes aspectos da dinâmica interna das organizações ao processo real da luta de classes. Desta forma, o que Ridenti alerta em sua análise é a necessidade de não tomar a dinâmica interna das esquerdas como se ela fosse completamente independente do movimento da sociedade.

Dentro desta perspectiva, devemos situar o trabalho de Marcelo Ridenti como um esforço por reconstituir o contexto de conjunto em que se moviam os atores políticos. Assim como os outros autores citados, Ridenti rompe com o ponto de vista segundo o qual a esquerda, que se empenhou na luta armada, cometeu erros primários, a respeito dos quais não valia a pena perder tempo. Ridenti estuda as organizações da luta armada através de sua composição social e das bases sociais, nas quais se poderiam sustentar. Daí extrai explicações para a trajetória de algumas dentre as mais importantes organizações: “Desvendar o significado e as raízes sociais da luta dos grupos de esquerda, especialmente dos armados, entre 1964 – 1974: eis a proposta central deste livro”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>14</sup> RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 15.

A contribuição de Ridenti foi, portanto, dissipar a bruma que encobre o significado histórico, social e político da luta das esquerdas armadas. Com isso, queria recuperar o **sentido** da luta dos grupos armados. A crítica do autor dirige-se à uma determinada historiografia que situa a opção pelas armas através de uma perspectiva institucional. Nestes termos, teriam sido levados à luta armada vários daqueles que se viram privados de seus canais institucionais de atuação social e política depois do golpe de 1964, ou depois do “golpe dentro do golpe” de 1968. A luta armada teria sido o último recurso para aqueles que ficaram sem margem de atuação institucional (política, sindical, profissional etc.). Para Ridenti, a análise por esse prisma de bloqueio institucional revela parte da realidade, mas acaba por mistificar o todo social e a própria luta de classes no período:

A visão do bloqueio institucional torna-se uma mistificação da realidade, pois parte tacitamente do pressuposto de que não haveria hipótese de um processo de ações armadas na sociedade brasileira se as instituições estivessem funcionando regularmente, inclusive com canais de expressão para a oposição. Numa sociedade democrática não haveria necessidade de violência revolucionária, pois seriam criados canais apropriados para manifestação e solução dos conflitos sociais. O padrão normal de funcionamento de uma sociedade capitalista democrática seria a tendência à integração social, isto é, a luta de classes, como exceção e jamais como fundamento da sociedade capitalista.<sup>15</sup>

Neste sentido, Ridenti situa a opção pela luta armada anterior ao golpe de 1964, tal visão vinha desde o início daquela década, estimulado pelo exemplo da revolução em Cuba. A luta das esquerdas em armas após o golpe de 1964 tinha como projeto, em geral, não só derrubar a ditadura, mas caminhar decisivamente rumo ao fim da exploração de classe, rumo ao fim do sistema capitalista. Como mostra Ridenti, este pressuposto de combate ao capitalismo e de tentativa de realização de uma revolução socialista era comum a maior parte das organizações armadas de esquerda, embora houvesse divergências quanto ao *como* se alcançaria tais objetivos. Assim, se a luta armada tinha um lado de resposta ao bloqueio à participação institucional da oposição ao regime civil-militar, por outro lado, ela transcendia a defesa da legalidade constituída antes de 1964. Implicava mesmo um aspecto libertário e inconformista, de rebeldia, não enquadrável nas

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 61

instituições existentes antes ou depois de 1964. Daí a opção de Ridenti por analisar o contexto cultural do período - os expoentes artísticos mais representantes do florescimento cultural dos anos 1960, seja na música, na dramaturgia ou no cinema - para chegar ao sentido, à historicidade das lutas de homens e mulheres que empreenderam a luta armada no Brasil:

Cabe destacar a marca iconoclasta, questionadora, antiburguesa, antiburocrática e demolidora das instituições de que estavam imbuídos os movimentos do final dos anos 1960, dentre os quais os armados de esquerda. Os movimentos sociais do período, não só no Brasil, são incompreensíveis sem que se destaque seu aspecto de negação das instituições vigentes, inclusive as de esquerda, como os partidos comunistas tradicionais.<sup>16</sup>

Neste sentido, para Marcelo Ridenti como para Daniel Aarão Reis Filho, não é possível atribuir aos grupos guerrilheiros uma concepção democrática que eles não tinham. Se é possível falar numa **resistência armada**, esta resistência não implica necessariamente a idéia de redemocratização, mas, sobretudo, a de **revolução**.

É importante destacar que Marcelo Ridenti e Daniel Aarão Reis Filho são autores que construíram suas teses de forma inovadora no panorama da historiografia nacional sobre o tema da luta armada. Procuram reconhecer, em suas análises as relações de identidade, apoio e cumplicidade estabelecidas entre parcelas significativas da sociedade civil e o golpe político vitorioso em 1964. Neste sentido, um ponto comum em suas abordagens é o desejo de explicar o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada sem recorrer a versões conciliadoras ou que apontam para a premissa do “suicídio revolucionário”<sup>17</sup>. Por outro lado, as análises destes dois autores se distanciam em vários aspectos. Através de uma alusão aos mecanismos de coesão interna das organizações das esquerdas armadas (a “estratégia da tensão máxima”),

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>17</sup> “Por ‘suicídio revolucionário’, os autores que procuraram negar a experiência comunista, entenderam uma prática revolucionária que não tinha nenhuma chance de lograr êxito, haja vista terem mobilizado apenas uma parcela da classe média ou, ter iniciado a resistência armada numa conjuntura política nada favorável: refluxo das guerrilhas no continente com o fracasso de Che Guevara na Bolívia, em outubro de 1967, e o fortalecimento do regime com a ampliação de sua base de legitimação via ‘milagre econômico’, e, finalmente, do aumento da repressão política que provocou o desmantelamento da maioria daquelas organizações e a morte de seus principais mentores, como Carlos Marighela (1969) e Carlos Lamarca (1971).” Citado do artigo de Durbens Martins Nascimento. *Guerrilha no Brasil: uma crítica à tese do “suicídio revolucionário”* em voga nos anos 80 e 90. Revista Cantareira, 5ª edição, UFF.

levantados por Reis Filho em seu livro “A revolução faltou ao encontro”, Marcelo Ridenti demonstra tese oposta: *Em vez de permitir a sobrevivência das organizações comunistas, sem qualquer sintonia com o movimento da luta de classes, a lógica interna das organizações torna-se autodestrutiva, ao permanecer desenraizada socialmente.*<sup>18</sup>

Se para Daniel Aarão Reis Filho haveria uma lógica para os fracassos das esquerdas brasileiras dada pelos fatores de coesão das organizações comunistas – responsáveis tanto pela sua fraqueza como pela sua força -, para Ridenti, tais pressupostos podem servir apenas como ponto de referência, como tipo ideal relativamente aceitável:

Se considerássemos ao pé da letra, abstratamente, o modelo analítico dos fatores de coesão interna da organizações comunistas, como foi proposto por Daniel Reis, ficaria difícil explicar como tantos jovens da década de 60 – época de liberação dos costumes, de questionamentos e de uma grande agitação cultural, em todos os sentidos – teriam aderido às organizações comunistas, rigidamente estruturadas, com rigores espartanos, conforme o modelo esboçado por Reis. Este descreve o funcionamento centralizado, disciplinador, antidemocrático e fortemente hierarquizado de um partido comunista clássico. É de se perguntar como é que tanta gente, da chamada geração libertária de 1968, poderia aderir a organizações políticas estruturadas, mais ou menos, nos moldes descritos.<sup>19</sup>

Desta forma, podemos perceber que o centro da análise de Reis Filho, assim como o estudo de Jacob Gorender, está localizado na lógica interna das organizações armadas de esquerda. Se em Gorender as vanguardas são responsabilizadas pelas derrotas políticas através do não aproveitamento, por parte destas, do momento em que as condições históricas impeliam para o combate; em Reis Filho, as derrotas seriam atribuíveis às mesmas razões que levaram às vitórias em outras circunstâncias, noutros países: os fatores coesionadores internos das organizações comunistas. Neste sentido, se a análise de um é o reverso da análise do outro, isto não invalida de situá-las numa mesma perspectiva histórica que privilegia a lógica interna das organizações armadas pensada como algo exterior e diferente do movimento da luta de classes. Romper com esta perspectiva histórica foi, precisamente, uma preocupação latente no trabalho de Marcelo Ridenti. Este não descarta os fatores coesionadores das organizações

<sup>18</sup> RIDENTI, M. *OP. Cit.*, p. 258.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 262.

armadas levantados por Reis Filho, mas procura situá-los no processo real de luta de classes.

## 4.2 Tempo e Ressentimento

Nos últimos anos, o cinema feito no Brasil têm experimentado trilhar novos caminhos. As leis federais de incentivo à cultura, como a Lei do Audiovisual<sup>20</sup>, a criação de uma nova agência reguladora para o cinema, como a ANCINE<sup>21</sup>, vem injetando um novo ânimo para o cinema nacional. Uma maior produção de filmes, maiores incentivos e mais patrocinadores trazem para o público espectador uma oferta diversificada e revigorada do cinema. É interessante observar que tal fenômeno recente encontra enorme expressão através de filmes que trazem como tema os anos de ditadura e/ou a luta armada. Até o ano 2000, poucos filmes foram feitos no Brasil que enfocavam o tema da luta armada. De fato, se não fosse por filmes como *Pra frente Brasil*, *O bom burguês*, *Que bom te ver viva*, *Ação entre amigos*, *Lamarca* e *O que é isso, companheiro?*, os 21 anos de ditadura e a luta armada passariam quase em branco nas telas.

Recentemente, quatro novos filmes foram lançados, inclusive uma nova produção da cineasta Lucia Murat: *Quase dois irmãos*<sup>22</sup>. Os outros três são: *Vlado, 30 anos depois*<sup>23</sup>, *Cabra-cega*<sup>24</sup> e *Zuzu Angel*<sup>25</sup>. Além destes quatro filmes

<sup>20</sup> Lei de investimento na produção e co-produção de obras cinematográficas / audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. A Lei do Audiovisual é de outubro de 1993.

<sup>21</sup> A Agência Nacional do Cinema – ANCINE – é o órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização das indústrias cinematográfica e videofonográfica, dotada de autonomia administrativa e financeira. Criada em 6 de setembro de 2001, através da Medida Provisória 2228, a ANCINE é uma agência independente na forma de autarquia especial, vinculada ao Ministério da Cultura no dia 13 de outubro de 2003.

<sup>22</sup> Lançado no ano de 2005, o filme mais recente da cineasta Lúcia Murat traça um retrato da relação entre a classe média e a favela carioca, marcada pela música popular e pela história política recente. Dois amigos, de classes sociais diferentes se reencontram na prisão de Ilha Grande. Ali, as diferenças raciais eram mais evidentes: enquanto a maior parte dos prisioneiros brancos estava lá por motivos políticos, a maioria dos prisioneiros negros era de criminosos comuns.

<sup>23</sup> Filme de João Batista de Andrade, lançado em setembro de 2005. Trata-se de um documentário feito a partir de depoimentos de amigos do jornalista Vladimir Herzog, torturado até a morte nos porões do DOI-CODI.

<sup>24</sup> Filme de Tony Ventura, lançado em 2005. Narra o convívio de dois militantes políticos que ficam na casa de um amigo - simpatizante da causa por que lutam - após um deles ser ferido por um tiro.

<sup>25</sup> O filme de Sérgio Rezende, lançado em agosto de 2006, conta a história da luta da estilista Zuzu Angel, que teve o filho Stuart assassinado pelo aparelho repressor da ditadura.

já lançados, outros 10 entrarão no circuito cinematográfico nos próximos meses ou anos. Segundo o jornal *O Globo*<sup>26</sup>, as futuras produções serão as seguintes:

**Araguaya – a conspiração do silêncio:** De Ronaldo Duque. Lançamento em setembro de 2006. Ficção com argumento documental, com diálogos criados a partir de relatos reais de camponeses, militares e ex-militantes.

**O Balé da Utopia:** De Marcelo Santiago. Baseado no livro homônimo de Álvaro Caldas (autor ainda de “Tirando o capuz”).

**Batismo de Sangue:** De Helvécio Ratton. Baseado no livro de Frei Betto, fala da relação dos dominicanos – entre eles Frei Tito – com a ALN, liderada por Carlos Mariguella.

**Clandestinos:** De Patrícia Moran. Traz narrativas de militantes fora da vida pública.

**Corte Seco:** De Renato Tapajós. Filme de ficção que tratará o tema da tortura.

**Os Desafinados:** De Walter Lima Jr. A ditadura é pano de fundo para a história de um grupo de músicos.

**Hércules 2456:** De Sílvio Da-Rin. Documentário que houve os militantes trocados pelo embaixador americano, em 1969.

**Operação Condor:** De Roberto Mader. Fala da cooperação entre regimes militares da América do Sul.

**Tempo de Resistência:** De André Ristum. Documentário que aborda desde o golpe até a anistia.

**Vôo Cego Rumo Sul:** De Hermano Penna. Baseado num capítulo do livro “Cara, coroa e coragem”, de Sinval Medina.

Há, portanto, uma nova safra de filmes brasileiros que procuram abordar o tema da luta armada. São filmes de ficção e documentários de novos cineastas, alguns são ex-militantes, outros são filhos de ex-militantes, cineastas que, a julgar pelas entrevistas dadas na reportagem do jornal *O Globo*, querem representar os militantes sem esteriótipos e, com isso, romper com uma produção cinematográfica mais antiga que encontra no filme de Bruno Barreto sua mais eficaz expressão. O entusiasmo dos diretores pode ser percebido através dos

---

<sup>26</sup> Os dados dos filmes a serem lançados foram retirados do artigo “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes” do Segundo Caderno do jornal *O Globo* de 21 de agosto de 2005.



depoimentos de Renato Tapajós, que vai filmar *Corte seco*, e Silvio Da-Rin, autor do documentário *Hércules 2456*:

O que dá vida a essa safra que começa a sair agora é que se está conseguindo falar sem caricatura ideológica. Após o fim da ditadura, houve um grande trabalho de desinformação que transformou os militantes em estudantes festivos e abobalhados ou em terroristas internacionais que fizeram curso na China ou em Cuba. Esta visão simplista contaminou o que se produziu a respeito, e o clímax disso é *O que é isso, companheiro?*<sup>27</sup>

Assim, os diretores chegam a apostar no aparecimento de um novo gênero cinematográfico: correlato aos filmes nacionais que abordam o tema do tráfico de drogas, percorrendo aspectos do universo da periferia urbana e das favelas nas metrópoles, filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *O invasor*, estaria ocorrendo o surgimento de um novo gênero cinematográfico caracterizado por abordar um fenômeno recente da história brasileira – as esquerdas em armas durante o período da ditadura. Desta forma, Sérgio Rezende, diretor de *Angel*, indagado pelo entrevistador se haveria público para os filmes e se haveria risco de saturação do tema, responde: “Os americanos fizeram 600 filmes sobre a Guerra do Vietnã e transformaram sua história, a conquista do Oeste, num gênero cinematográfico, o Western”<sup>28</sup>.

No entanto, para além da questão se haverá ou não público para estes filmes, cabe recorrer aqui a uma importante problemática presente em nossa pesquisa: há vontade de memória? Tal pergunta implica sempre a preocupação com duas frentes, a da produção e a da recepção de sentidos. Sabemos que o filme *O que é isso, companheiro?* teve uma enorme bilheteria nas salas de cinema por todo o Brasil, e mesmo assim, o filme aposta numa versão da memória da luta armada simplista e conciliadora com a ditadura. Veremos mais adiante, de que forma o filme aposta nesta versão da memória e, sobretudo, como o filme foi recebido por militantes históricos das esquerdas. Por ora, vale a pena percorrer alguns traços deste entusiasmo expresso pelos diretores da recente safra do cinema nacional.

<sup>27</sup> TAPAJÓS, R. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>28</sup> REZENDE, S. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

Os diretores procuram justificar seu entusiasmo através de dois motivos. Em primeiro lugar destacam positivamente a chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, o que permitiu criar condições financeiras para a realização de seus filmes, assim como autorizou que arquivos importantes da época começassem a ser abertos. Mas não é nisso que se fincam, apostam, sobretudo, na existência hoje, na sociedade brasileira, de um distanciamento necessário para tratar de temas que outrora despertavam sentimentos de revanchismo: “Hoje, não há mais o risco de ser considerado revanchismo falar no tema”<sup>29</sup>, conta João Batista de Andrade, diretor de *Vlado, 30 anos depois*. “O distanciamento histórico permite que hoje se fale com muito mais liberdade e clareza”<sup>30</sup>, concorda Helvécio Ratton, diretor de *Batismo de Sangue*. Da mesma forma, coloca Roberto Mader, diretor de *Operação Condor*: “As pessoas estão mais à vontade para falar no assunto, de todos os lados. O período está longe o suficiente para se ter uma visão mais reflexiva, mas perto o bastante para ter como lição importantíssima de ser apreendida”<sup>31</sup>.

É interessante observar que tal movimento de revalorização da luta armada como tema e cenário do cinema nacional parece se guiar como um contraponto, uma ruptura em relação às versões apresentadas em filmes como *O que é isso, companheiro?* A preocupação dos diretores parece ser romper com uma forma de representar os militantes das esquerdas de forma caricata, ou seja, sem o estereótipo dos militantes como inocentes úteis ou aventureiros tresloucados. Tal preocupação pode ser vislumbrada na própria forma como alguns diretores querem abordar o tema luta armada, dando voz aos militantes que sobreviveram, suas análises parecem querer dar conta de mostrar como as pessoas que fizeram a luta armada vivenciam internamente esta experiência. Daí a opção por recorrer as entrevistas com ex-militantes e parentes de ex-militantes, como no filme de Sílvio Da-Rin *Hércules 2456*, em que o diretor vai entrevistar os presos políticos – entre eles José Dirceu – trocados pelo embaixador americano. Dos quinze, nove estão vivos: *Eles vão falar sobre suas motivações, repensar a luta*

<sup>29</sup> ANDRADE, J. B. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>30</sup> RATTON, H. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>31</sup> MADER, R. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

*armada, lembrar o vôo*<sup>32</sup>, diz Da-Rin que ficou preso por oito meses durante a ditadura.

A mesma preocupação parece atravessar o documentário de Patrícia Morán *Clandestinos*, ela vai ouvir os que largaram a vida pública. A idéia surgiu quando, cursando a faculdade de história, Patrícia percebeu que havia um descompasso entre os relatos heróicos que ouvia da guerrilha e o mal-estar que percebia nos militantes: *Vi que há uma tristeza muito grande, uma falta de rumo.*<sup>33</sup>

Claro é que quanto mais revisitado for este período da história brasileira, mais debate será gerado, mais críticas virão e será cada vez maior o espaço de construção das narrativas dos envolvidos. Não cabe aqui analisar os filmes da nova safra do cinema nacional sobre a luta armada, até porque a maior parte deles nem foi lançado no circuito cinematográfico ainda. Por outro lado, para critério de avaliação do filme que propomos analisar, a safra atual do cinema nacional coloca um aspecto intrigante que servirá para entendermos algumas escolhas feitas por Bruno Barreto na construção de seu filme: o tempo como um elemento facilitador e motivador da memória. Os diretores parecem apostar no maior distanciamento do tempo como um aspecto que veio a cicatrizar as feridas provocadas pela repressão. O distanciamento histórico permitiria que as pessoas pudessem tocar no assunto da luta armada com maior liberdade e sem sentimentos de revanchismo.

Quando associado ao ressentimento, o tempo nem sempre é um fator positivo e afirmativo da potência vital dos indivíduos. Como escreveu Nietzsche, o ressentimento pode ser um veículo de vingança contra o tempo, contra o “foi assim”. O ressentimento não é contra o puro e simples passar do tempo, mas contra o passar na medida em que ele só deixa o passado existir como passado, deixa-o petrificar-se na rigidez do definitivo. É por isso que a vingança do ressentido é sempre imaginária, ela não se concretiza nunca, porque ela está fundamentada na esperança de uma redenção que se fará fora do tempo, fora do jogo vivo das relações de poder. A vingança do ressentimento é a sua substância, seu motivo e sua aposta. Tal vingança será uma aversão contra o sofrimento da

---

<sup>32</sup> DA-RIN, S. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>33</sup> MORÁN, P. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

vida, contra a dor da existência e, sobretudo, contra o fato do tempo aprisionar tudo isso (a dor, o sofrimento, a existência) num passado, num “foi assim”:

O resultado é que, justamente pela vingança contra o tempo, a vontade tem pretendido libertar-se da angústia que a aprisiona, criando valores niilistas que procuram dar sentido ao sofrimento pelas idéias de prêmio e castigo. Por não ser capaz de enfrentar corajosamente o desafio que o tempo coloca à vontade, a vontade de vingança, o espírito de vingança, denigre o passado. Portanto, é por ser o grande obstáculo à vontade que o passado é a causa, o motivo da vingança contra o tempo, que tem marcado as diversas formas de redenção: não só as que criaram a eternidade como refúgio para a experiência do passar do tempo, mas, inclusive, as que investiram na esperança do futuro como forma de ultrapassar as imperfeições do passado e do presente.<sup>34</sup>

No ressentimento, lembrar e esquecer ganham significados outros: a lembrança será sempre usada para justificar uma acusação, uma vingança, será sempre uma forma de se instalar na repetição, um desobrigar-se, um desresponsabilizar-se por um agravo passado, a passividade da posição ressentida estará justificada por esta lembrança. A fraqueza revestida em bondade, o ressentimento acaba por se tornar um mecanismo gerador de valores. O esquecimento, segundo Nietzsche, é um mecanismo gerador de felicidade. Para o filósofo, é preciso saber esquecer para superar o espírito de vingança, libertar a *vontade de potência* que se encontra aprisionada pelo ressentimento. O esquecimento, assim, será para Nietzsche uma força criadora, libertadora da vida. Por outro lado, no ressentimento, esquecer será sempre esquecer o agravo, o sofrimento passado, uma injustiça. É por isso que a vingança no ressentimento nunca se concretiza, ela é imaginária, pois caso ocorresse ela deixaria de existir, e isso o ressentido não quer.

Seguindo os escritos de Nietzsche, parece não ser pela ação do tempo, ou seja, através do distanciamento histórico de que nos fala os diretores da nova safra do cinema nacional, que o ressentimento será superado ou desinvestido. Tal distanciamento talvez dependa menos da ação de um tempo cronológico, do relógio, do passar dos dias, dos meses e dos anos. Tal distanciamento histórico parece estar condicionado à concepção de tempo que atravessa a filosofia nietzschiana: um tempo denso, diacrônico, um tempo que tem na expansão da

---

<sup>34</sup> MACHADO, R. *Zaratustra – tragédia nietzschiana*, p. 107-108.

*vontade de potência* o seu maior motivo, um tempo de cada instante, eterno em cada instante.

Um bom exemplo de como o distanciamento necessário para abordar um evento passado pode ser um fator preponderante nas escolhas de um cineasta ao fazer um filme, e de como este distanciamento depende menos do correr do relógio, e mais da sensibilidade artística daqueles que estão envolvidos na produção da obra, pode ser encontrado no último filme do cineasta americano Gus Van Sant: *Elephant*. Lançado em 2003 e ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes, a produção narra a matança, ocorrida em um colégio de Columbine, Estados Unidos, cometida por alunos da própria escola. Ao receber a premiação em Cannes, o diretor afirmou que seu filme não é uma crítica aos Estados Unidos, mas *à pressão para que tudo se adapte a um modelo, o esquecimento da diversidade*.<sup>35</sup> Gus Van Sant dá duas explicações para o título de seu filme “Elefante”. Um é o da evidência: impossível disfarçar um elefante. O outro foi a fábula dos cegos. Tateando, eles tentam reconhecer o animal, mas descobrem apenas uma parte: o rabo, as orelhas, a barriga ou a tromba. O elefante é tão incompreensível quanto o massacre por dois adolescentes, no próprio colégio, de seus colegas. O diretor mostra, faz ver, mas assim como seu público, é cego, pois não compreende. Mais do que retratar o massacre, a preocupação que atravessa o filme como um todo parece ser penetrar no mundo dos jovens. A câmera fluente, discreta, os persegue. Nucas avançam pelos corredores, trajetos são capturados em pátios e gramados. Vistos de fora, como peixes em aquário, seus atores dizem frases curtas e raras. São menos que personagens, são presenças.

Se não há distanciamento possível para tratar do tema, o que fazer? O filme mostra que a inexistência deste distanciamento deve-se muito menos a curta passagem do tempo que separa o episódio do filme, e mais a forma com que nos relacionamos com o universo dos jovens e adolescentes. Mais que o massacre, é o mundo adolescente que recusa a compreensão dos adultos. Trata-se de um filme que reconhece a inexistência de um distanciamento necessário para compreensão do episódio, e que qualifica esta inexistência. Talvez seja mesmo por conhecer suas impossibilidades, que o filme de Gus Van Sant se ofereça como visualidade impossível.

---

<sup>35</sup> Depoimento disponível no site <http://cinema.terra.com.br/interna/0,7110,OI108820-EI1176,00.html>.

Aqui se encontra uma importante chave de leitura do filme de Bruno Barreto. Como *O que é isso, companheiro?* aborda esta questão do distanciamento requerido para tratar a luta armada? O ressentimento aqui exerce uma função importante. Sua incorporação ao tema da memória da luta armada demanda, assim como foi feito no filme de Gus Van Sant, uma atenção e um questionamento das causas da inexistência de um distanciamento histórico para tratar do tema. Passados quatro décadas do golpe de 1964, por que apresentamos dificuldades em compreender estes anos, por que insistimos em apostar numa versão simplista e maniqueísta da memória? A hipótese defendida nesta dissertação é a de que o ressentimento exerce aí um papel relevante. Faz parte de sua economia explicativa. Os ressentimentos na memória da luta armada favorecem um não investimento no *trabalho da memória*. São causa e efeito de uma memória que vem sendo construída nas últimas décadas sob versões conciliadoras com a ditadura; uma memória que não reconhece as relações de identidade e apoio de setores significativos da sociedade civil com o projeto político autoritário vitorioso em 1964; uma memória que apresenta dificuldade em reconhecer o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada; enfim, uma memória pautada na negação do agravo passado como forma de não parecer ressentida, sem conflitos em sua história, sem divergências, sem violências.

O que vemos, portanto, é que não basta a passagem do tempo cronológico para criar o distanciamento necessário para construir a memória da luta armada livre de revanchismos e ressentimentos. É justamente aqui, enquanto vingança contra o passar do tempo, que o ressentimento se instala. Desta forma, falar de um distanciamento histórico será sempre falar da emergência de um outro tempo, não na forma, mas no conteúdo, não na cronologia, mas na diacronia, não do espírito de vingança, mas da sua superação.

O livro de Albert Camus *O mito de sísifo*<sup>36</sup> traz algumas considerações importantes para pensarmos na emergência deste tempo denso, diacrônico, de que nos fala Nietzsche. No fundo, este tema diz respeito não só a superação do ressentimento, do espírito de vingança, trata-se da forma como o homem se relaciona com o sofrimento, a dor, ou seja, a própria vida. É assim que Camus inicia seu livro dizendo que a problemática fundamental da filosofia é responder

---

<sup>36</sup> CAMUS, A. *O mito de sísifo*.

se a vida vale ou não vale a pena ser vivida. Sabendo que a vida é uma *pena* (sofrimento), e, no entanto, continuar vivendo e lutando contra tudo o que nega a vida. Sem esperança, sem a autoilusão de uma vingança imaginária que se faça no plano da moral, ou mesmo, da religião. Para Camus, este é o *absurdo*, o único elo que nos liga à vida, ao mundo. Trata-se então de viver sem precisar negar este elo, mas, pelo contrário, afirmá-lo.

Para Camus, viver será sempre se defrontar com este jogo desumano em que o absurdo, a esperança e a morte trocam suas réplicas. É assim que vai caracterizar o ressentimento como uma *esquiva mortal*: impregnado de esperança, o homem do ressentimento espera a justiça que virá, mesmo que isso só ocorra imaginariamente no plano da moral, ou como na crítica nietzschiana à tradição judaico-cristã, na religião. Para Camus, há duas formas de escapar do absurdo da existência: pela esperança ou pelo suicídio. Sua questão será, então, perguntar: é possível viver o absurdo da existência sem esperança (esquiva mortal), ou seja, sem negá-lo? O livro de Camus, como toda sua obra, será para responder afirmativamente a esta questão.

#### NAVEGAR É PRECISO

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:  
 “Navegar é preciso; viver não é preciso”.  
 Quero para mim o espírito (d)esta frase,  
 transformada a forma para a casar como eu sou:  
 Viver não é necessário, o que é necessário é criar.  
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.  
 Só quero torná-la grande,  
 ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.  
 Só quero torná-la de toda a humanidade,  
 Ainda que para isso tenha de a perder como minha.  
 Cada vez mais assim penso.  
 Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue  
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir  
 para a evolução da humanidade.  
 É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.  
**Fernando Pessoa**, in *Obra Poética*.

O lema dos argonautas que Fernando Pessoa (re)significou no prólogo de sua *Obra Poética* faz coro com o pensamento de filósofos como Camus e Nietzsche. O apego ao mistério da vida no poeta de Fernando Pessoa traduz-se no

imperativo de se implicar na própria vida, uma vida que tenha um querer. É através de sua criação que o poeta pode articular a sua ação, o seu querer, numa história, num destino. O poetar é o seu navegar, é o seu modo de fazer com que toda a gratuidade da vida (sua dor, seu sofrimento) se torne necessária. Não há espaço aqui para o ressentimento, para uma atitude de espírito pautada na promoção da vida de forma alheia à dinâmica interna da própria vida. Lendo o poema de Fernando Pessoa através da filosofia de Albert Camus, percebemos a convergência de seus pensamentos: o misticismo da raça de Pessoa, e o sentimento de absurdo em Camus serão um ponto de partida para uma atitude de espírito livre do ressentimento. Criar é uma forma de viver, de conhecer o mundo sem precisar abandonar o deserto do absurdo, ou o mistério da vida. Tal conhecimento terá o selo do humano, é a educação pela pedra de João Cabral de Melo Neto, feito sem esperança, sem consolo, de dentro para fora.

Para Camus, o sentimento absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. A nostalgia de absoluto do homem, seu desejo de clareza, seu desejo de felicidade e compreensão do mundo e de si mesmo, seu desejo de racionalizar as coisas entram em choque com o não dito, o que não pode ser compreendido. Assim, o absurdo surge quando o homem se encontra diante do irracional. Um ponto importante de seu percurso, quando sente em si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce deste confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama camusiano.

Nestes termos, o absurdo é o contrário da esperança, e todo poder do absurdo, ou seja, toda capacidade que ele carrega de levar o homem à superação do ressentimento reside em como ele fere nossas esperanças elementares. Assim, para Camus, afirmar o absurdo é uma forma de iluminar a existência, afirmando a vida. A questão então é saber se o homem pode viver com o que sabe, sua única verdade, o único elo verdadeiro que o liga ao mundo – o absurdo. Segundo Camus: *Aquilo que eu tenho como verdade não é necessariamente aquilo que eu desejei ter como verdade.*<sup>37</sup>

O exemplo usado por Albert Camus é o mito grego de Sísifo. O mito narra a pena cumprida por um personagem da mitologia grega que os deuses

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 52.



condenaram a rolar sem cessar um rochedo até o cume de uma montanha, de onde a pedra tornava a cair por seu próprio peso. Sísifo é o herói absurdo. Camus diz que quando Sísifo desce para apanhar a pedra, para recolocá-la no cimo da montanha de onde voltará a rolar, nesta hora ele tem consciência do seu destino. Nesta hora ele é mais do que seu rochedo. A felicidade silenciosa de Sísifo é a prova, segundo Camus, de que só o absurdo nos leva a viver integralmente a vida. A partir do momento em que a vida aparece para Sísifo não sob a forma de seu rochedo (seu castigo, seu sofrimento e sua irracionalidade), mas como tudo aquilo que faz o homem superior ao mundo que o cerca, então tudo estará bem. A experiência do absurdo bordejia a felicidade. A lição de Sísifo é a de que ele no seu trabalho inútil nega os deuses e o seu rochedo. A consciência que ele tem do seu próprio castigo torna-o superior à sua pena.

Desde o momento em que Sísifo constata o absurdo da vida pode começar a ser feliz. Aqui, Camus mostra a influência nietzschiana no seu pensamento. Foi Nietzsche que diante do absurdo da vida e do mundo escreveu: *O absurdo de uma coisa não é uma razão contra a sua existência. É mais uma condição.*<sup>38</sup> Ao contrário do ressentimento, em que o sofrimento é uma condição ciumenta, para Sísifo o sofrimento é o mote gerador de solidariedade. O sofrimento deixa de ser vivido como algo individual se tornando coletivo, é a aventura de todos. Deixa de ser solitário e passa a ser um território comum, a base comum da experiência humana. Assim, o *bem supremo* de Sísifo se torna resistir a este sofrimento até o fim da vida. Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. Seu destino lhe pertence. Viver é navegar, lutar e resistir, aí está o valor da vida. Assim, Sísifo é superior a seu destino. Ele é mais forte que seu rochedo.

Se há um destino pessoal, não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias. No instante sutil em que o homem se volta para sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa seqüência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola. Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por

---

<sup>38</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral – uma polêmica*, p. 103.

si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.<sup>39</sup>

Em contrapartida, no ressentimento, o sofrimento é individual e solitário. O ressentido não recusa o sofrimento, mas o abraça. É no sofrimento que está depositado toda a sua esperança de ser aquilo que não é. O sofrimento é o seu instrumento, seu único recurso para efetivar sua vingança, que será sempre imaginária.

O que vemos, portanto, é que não basta a passagem do tempo cronológico para criar o distanciamento necessário para construir a memória da luta armada livre de revanchismos e ressentimentos. É justamente aqui, enquanto vingança contra o passar do tempo, que o ressentimento se instala. Desta forma, falar de um distanciamento histórico será sempre falar da emergência de um outro tempo, não na forma, mas no conteúdo, não na cronologia, mas na diacronia, não do espírito de vingança, mas da sua superação.

### **4.3** **A luta pela apropriação da memória**

A luta armada se tornou objeto de pesquisa de historiadores, jornalistas e cientistas sociais por volta do final da década de setenta. Este foi um período em que surgiram inúmeras publicações acerca do tema. São memórias, biografias, autobiografias, ou mesmo, pesquisas acadêmicas (monografias, teses e dissertações) que trazem como ponto nodal uma reflexão sobre a experiência recente da militância armada por parte de indivíduos e organizações de esquerda durante a vigência do período de ditadura civil-militar no Brasil, nos anos 1960 e 1970.

O ponto importante a destacar neste processo recente de construção da memória da luta armada é o de que esta memória vem sendo feita ao mesmo tempo em que o país vive o desafio de construir e aprimorar sua democracia. Este desafio ganha complexidade se fizermos alusão para como ocorreu o processo de abertura política no Brasil nos idos da década de oitenta. De um lado, a proposta de anistia política nem ampla, nem geral, nem irrestrita e recíproca; de outro, o

---

<sup>39</sup> CAMUS, A. *Op. Cit.*, p. 141.

término, depois de vinte anos, de um regime político de exceção ocorrer a partir de um processo sem grandes conflitos, processo *lento, seguro e gradual*. Estes dois aspectos são importantes na medida em que informam não só como se deu o processo de abertura política no Brasil, mas acerca das culturas políticas que permearam o processo como um todo. Qualquer pesquisador que queira qualificar a evolução da democracia no Brasil ao longo do processo de abertura política irá se defrontar com o seguinte aspecto: em pouquíssimos momentos militares e civis comprometidos com o golpe de 64 e com a vigência da ditadura perderam o controle sobre o processo de abertura política.

O trabalho foi todo embasado na seguinte problemática: que destinos procuramos dar à memória da luta armada? Os dois filmes propostos foram selecionados porque possibilitam atender a esta questão. São filmes que fazem parte de um processo em que a memória da luta armada vai sendo apresentada, construída, disputada. Tal processo está ligado ao período de transição democrática, iniciado em 1979, quando deixou de existir o Estado de exceção, com a revogação dos Atos Institucionais e aprovação da Lei da Anistia, aprovada em agosto daquele mesmo ano. Da mesma forma, deve-se destacar a importância que teve a volta do exílio dos principais líderes das esquerdas brasileiras na constituição deste processo. Se no palco da História as esquerdas foram derrotadas, na arena da disputa mnemônica a versão hegemônica foi apresentada por parte dos militantes destas mesmas esquerdas.

Em meio à pluralidade de filmes de ficção, documentários, livros de memórias, biografias e autobiografias que surgiram no Brasil ao longo dos anos de abertura política, um livro em particular foi capaz de criar uma espécie de senso comum sobre o assunto, tamanha a receptividade que conquistou ao longo destes anos: o livro de Fernando Gabeira intitulado *O que é isso, companheiro?*, publicado pela primeira vez no ano de 1979. Daniel Aarão Reis Filho sustenta a hipótese de que as razões que explicariam o fato de a versão de Gabeira ter alcançado tamanha receptividade na sociedade estão ligadas à conciliação que traz em si. Segundo Reis Filho, o filme de Bruno Barreto inspirado nas memórias de Gabeira teria ratificado uma determinada versão da luta armada, iniciada no ano de 1979 com a publicação do livro de Gabeira, que não reconhece as relações de identidade, apoio, omissão ou colaboração de parte expressiva de setores da sociedade civil com o projeto político iniciado em 1964.

Na linha do livro de Fernando Gabeira, outras obras foram realizadas (livros e filmes) que de forma semelhante adquiriram prestígio na opinião pública nacional. Se alcançaram maior ou menor receptividade, isto não inviabiliza de situá-las na esteira da versão de Gabeira: versões conciliadoras que acabaram prevalecendo não somente em relação as outras versões das esquerdas, mas também em relação as versões dos militares sobre o combate à guerrilha.

Assim, o ano de 1979 importa como marco importante na produção da memória da luta armada, ano de publicação do livro de Gabeira, ano de aposta numa determinada versão da luta armada, da ditadura e das relações da sociedade com a ditadura que aponta para a conciliação. Mas uma espécie particular de conciliação, uma conciliação que não passa por um *trabalho da memória*, uma conciliação fruto do esquecimento de outras formas de *reatualizar*<sup>40</sup> este passado, uma conciliação que evidencia as possibilidades de comunicação na sociedade brasileira sobre o tema e denuncia os limites deste *trabalho da memória* quando o ressentimento passa a ser o elemento catalisador das emoções daqueles que estão envolvidos no embate mnemônico. Escreve Reis Filho:

Nós estávamos isolados. Senão, a ditadura teria sido escorraçada. O que eu condeno é a conciliação com a ditadura. É preciso refletir de maneira crítica sobre ela, pensar o porquê de a sociedade ter dado apoio a ela. Se não for assim, virá um dia outra ditadura, porque temos uma longa tradição autoritária.<sup>41</sup>

De forma estranha, no que se refere à disputa mnemônica acerca da luta armada nas últimas décadas, a memória vencedora, ou seja, a memória mais difundida tanto nos manuais escolares quanto nos meios acadêmicos, é precisamente a memória da esquerda. Em outras palavras, a memória vencedora na disputa mnemônica é a memória dos vencidos na história. Fato estranho, mas que por isso mesmo deve ser enfrentado.

É importante destacar, que a versão de Gabeira encontra enorme ressonância numa determinada parcela das esquerdas (ex-militantes inclusive). E o que percebemos, é que esta versão dos acontecimentos têm sido erigida sob a

<sup>40</sup> Marcel Proust caracteriza a materialidade da memória como algo que “irrompe”, como uma irrupção. E é este trazer à tona que caracteriza o fundamento da memória para Proust, pois o passado que “retorna” de alguma forma não passou, continua vivo e atual e, portanto, muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*.

<sup>41</sup> REIS, FILHO, D. A. Depoimento em *Memória de Chumbo*. O Globo – Segundo Caderno, 27/04/97. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/news/97042701.htm>.

égide da idéia de “resistência” à ditadura. Dentro desta perspectiva, a luta armada seria um movimento de resistência à ditadura, movimento que procurava restabelecer a democracia violada em 64 e não um projeto político alternativo (socialista) para o Brasil. Assim houve resistência por parte de todos e o isolamento da luta armada em relação à sociedade ocorreu não porque esta não se identificava com o projeto daquela, mas porque à sociedade, submetida à força da repressão, coube resistir dentro do possível, dentro de um certo limite que não atingia as vias da luta armada.

O que ocorre, assim, é a transferência da memória propagada por um determinado grupo (parte da esquerda que aposta na versão conciliadora) para toda uma geração e, de uma geração para toda uma sociedade. A enorme receptividade que a versão conciliadora teve oculta, ou, joga para a clandestinidade, uma pluralidade de memórias outras, representações do passado recente do país que estão desprovidas do elemento de suma importância que caracteriza todo *trabalho da memória*: o testemunho, a dimensão da escuta.

Com orçamento de US\$ 4,5 milhões, o filme de Bruno Barreto *O que é isso, companheiro?* chegou às bilheterias brasileiras no ano de 1997. Primeiro filme selecionado para ser beneficiado pelo artigo 30 da Lei do Audiovisual (8685/93), que permite que as distribuidoras estrangeiras no país façam investimento de até 70% do imposto de renda sobre a remessa de lucros em produções nacionais, *O que é isso, companheiro?* foi co-produzido pela Sony Corporation of América / Columbia Pictures Television Trading Corporation. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* conta a história do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick por um grupo de militantes da organização armada de esquerda MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) no ano de 1969. O filme, dirigido por Bruno Barreto e com roteiro de Leopoldo Serran, rapidamente se tornou recordista de público no cinema brasileiro, com mais de 12 milhões de espectadores. O elenco traz o ator americano Alan Arkin no papel do embaixador, Pedro Cardoso, como Fernando Gabeira, além de Fernanda Torres, Luiz Fernando Guimarães, Claudia Abreu, Nelson Dantas e as participações especiais de Fernanda Montenegro, Milton Gonçalves e Othon Bastos.

A direção do MR-8 – nova sigla assumida pela até então Dissidência Estudantil do PCB na Guanabara (DI-GB), que liderara os concorridos protestos e

passeatas de 1968 no Rio de Janeiro – resolveu seqüestrar o embaixador norte-americano, para denunciar publicamente a ditadura e libertar presos políticos. Para conseguir empreender o seqüestro, o MR-8 pediu e recebeu ajuda da ALN paulista, grupo com mais experiência militar. Em 4 de setembro, data escolhida a dedo, em plena Semana da Pátria, o embaixador foi seqüestrado por um comando composto por Virgílio Gomes da Silva (o Jonas, comandante da operação), Manoel Cyrillo de Oliveira, Paulo de Tarso Venceslau – todos da ALN -, além dos membros do MR-8: Franklin Martins (idealizador do seqüestro e autor da carta-manifesto divulgada pelos guerrilheiros), Cláudio Torres, Cid Benjamin, João Lopes Salgado, Sérgio Torres, Sebastião Rios e Vera Sílvia Magalhães.

Durante todo o seqüestro, o grupo ficou escondido com o embaixador numa casa da rua Barão de Petrópolis, no bairro do Rio Comprido, onde também estavam Fernando Gabeira - na época jornalista ligado ao segundo escalão do MR-8 – que alugara a casa, e Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, principal dirigente da ALN, depois de Carlos Mariguella. No desfecho do seqüestro, a junta militar, pressionada pelo governo norte-americano, liberou quinze prisioneiros políticos, que receberiam a pena de banimento do território nacional. Em troca, o embaixador foi solto, em 7 de setembro de 1969. A maioria dos integrantes do seqüestro foi presa em seguida.

O filme de Bruno Barreto é uma ficção a partir de fatos reais. Segundo seus produtores não pretende ser uma reconstituição histórica fiel, sequer ao conteúdo do livro em que se inspira. Este, aliás, é um argumento levantado pelo diretor em várias entrevistas concedidas à época do lançamento do filme. Apesar do *trailer* anunciar *O que é isso, companheiro?* como “uma história verdadeira”, Bruno Barreto usou de inúmeras “licenças poéticas”, como assim justificou o diretor, ao longo de todo o filme. Grande parte das críticas que o filme recebeu basearam-se nesta atitude de Barreto em, de um lado apresentar o filme como “uma história real”, de outro, usar e abusar de recursos cinematográficos com o objetivo conferir maior dramaticidade à história e tornar seu filme atrativo para um maior número de espectadores, mesmo que para isso tivesse que desvirtuar aspectos importantes da história recente brasileira, negando sua complexidade, abandonando grande parte da dinâmica social do período.

De fato, é inegável o alto investimento e o forte apelo comercial do filme. Tal aspecto por si só não teria nenhum problema, se não fosse por uma

outra característica marcante da produção: o filme é *cosmopolita*. Se propõe como uma obra universal, internacional. Todo o foco do filme é voltado para os olhos do estrangeiro. Este ponto de vista voltado para fora funciona como um pressuposto condicionante de inúmeras escolhas feitas pelos produtores. Boa parte das críticas recebidas pelo filme por militantes históricos das esquerdas, inclusive ex-militantes que participaram direta ou indiretamente do seqüestro do embaixador, como Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho, são desdobramentos desta característica estruturante do filme de Bruno Barreto. Vale a pena analisar as múltiplas facetas que essa característica *cosmopolita* do filme assume, para, em seguida, relatar de que forma um afeto como o ressentimento encontra nela uma significativa forma de expressão.

A primeira vista, pode parecer equivocado criticar uma obra baseado em sua característica de querer ser universal, compreensível internacionalmente e que atinja as sensibilidades de homens e mulheres de diferentes culturas. Mas, no caso de *O que é isso, companheiro?* o equívoco não ocorre. Isso porque Barreto submete todas as suas escolhas a este desejo de querer apresentar um filme que fosse bem recebido internacionalmente, o que acaba por gerar um filme em que as situações são artificiais, superficiais e inverossímeis. Esta, aliás, não é de forma alguma uma escolha declarada do diretor, pelo contrário, ela é ocultada nas entrevistas concedidas, mas expressa, sobretudo, em aspectos fundamentais do filme.

Em entrevista concedida ao jornal *Extra Classe*,<sup>42</sup> Bruno Barreto – qualificado pelo entrevistador como “o mais internacional entre os diretores do cinema brasileiro” – justifica algumas escolhas feitas:

Não fiz um filme sobre política, mas sobre as pessoas, sobre seres humanos. Não fiz um filme sobre idéias, mas sobre medos, vontades e as tensões envolvidas em um episódio específico. Até porque ninguém agüentaria um filme que reproduzisse as falas das pessoas como eram na época - seria insuportável. Acho que esta humanização dos personagens é a maior vitória do Leopoldo Serran e dos atores que existem como pessoas. É provável que muita gente esteja esperando um thriller político, como filme de Costa Gavras, a que tendem a um confronto de good guys e bad guys. Não fiz um filme de mocinho e bandido. Até o torturador é um personagem conflituado, e embora seja um personagem terrível, o discurso dele faz sentido, ele é de carne e osso - não é um arquétipo.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Site do jornal *Extra Classe*: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mar98/entrevis.htm>.

<sup>43</sup> BARRETO, B. Depoimento para o jornal *Extra Classe*. Disponível no site: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mar98/entrevis.htm>.

A fala de Barreto sugere algumas características importantes de seu filme. A intenção era fazer um filme livre de qualquer característica maniqueísta. Mas que caminho tomou Barreto para cumprir esta meta? Será preciso analisar, sobretudo, como foi feita a construção dos personagens que polarizam a narrativa do filme: o torturador / Henrique (interpretado pelo ator Marco Ricca), o embaixador / Charles Elbrick (Alan Arkin, ator americano), o militante reflexivo / Fernando (Pedro Cardoso) e o militante truculento / Jonas (Matheus Nachtergaele). O diretor faz questão de dizer que *O que é isso, companheiro?* não é um filme de “mocinho e bandido”. O objetivo era lançar uma visão distanciada, apolítica e pretensamente não-maniqueísta de uma época que era exatamente o contrário de tudo isso. Assim, opção de Barreto em fugir do maniqueísmo deveria tomar a forma de um filme que não pretendesse ser uma revisão crítica do período, mas, nas palavras do próprio diretor, “uma dramatização de dilemas humanos e particulares”,<sup>44</sup> que, por acaso, estão submersos em determinado contexto: o Brasil do fim da década de 1960.

Segundo Barreto, um filme com todo aquele linguajar seria insuportável de se ver nos anos 1990. Mas essa pretendida humanização dos personagens se mostra, concretamente, bastante relativa. Se o torturador (Marco Ricca) surge cheio de conflitos, e o embaixador (Alan Arkin) aparece sentado na privada, humilhado, protagonizando uma cena de grande impacto, existe no roteiro uma forma de maniqueísmo bem mais sutil. O personagem interpretado por Pedro Cardoso, inspirado em Gabeira, é visivelmente melhorado, de forma a se tornar objeto de identificação do público. No núcleo dramático dos seqüestradores, sobra um tanto mais de vilania para o personagem stalinista da história, Jonas (Matheus Nachtergaele), que personifica as mazelas da turma e sabota a participação do herói Fernando, codinome Paulo (Pedro Cardoso).

É dessa forma que *O que é isso, companheiro?* cai numa armadilha muito freqüente na dramaturgia contemporânea: a suposição de que um filme não pode ser político sem ser maniqueísta, de que os personagens não podem discutir idéias sem serem chatos. Ao querer retratar a luta armada ocorrida no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 como um drama humano compreensível

---

<sup>44</sup> *Ibid.*



mundialmente, o filme acaba fundando-se num argumento conciliador com a ditadura. Não quer ser político, sob o argumento de atender aos dois lados da história, de não tomar partido, *O que é isso, companheiro?* torna-se um filme esquivo por não enfrentar de frente o Brasil do período. Tudo o que ganha em comunicação, *O que é isso, companheiro?* corre o risco de perder em peso histórico. A ditadura está demasiado ausente da trama. Não há motivação política na ação dos personagens. A própria opção pela luta armada é esvaziada de sentido, perde em historicidade. A decisão de pegar em armas pelo país torna-se apolítica, sem ideologia, quase como um ato irresponsável de garotos mimados – que não sabiam sequer cozinhar e, no cativo do seqüestro, colocavam a operação em risco indo comprar a comida-pronta em alguma padaria do bairro.

As intenções de Bruno Barreto de fugir de estereótipos e de evitar o maniqueísmo de apresentar uma história de mocinhos (guerrilheiros) contra bandidos (a ditadura) não se concretizaram. O filme representa a luta armada como uma grande aventura, no limite da irresponsabilidade: não há projetos revolucionários, há meninos rebeldes. Ao transformar o personagem Fernando (inspirado em Gabeira e interpretado por Pedro Cardoso) no herói do filme, lhe é atribuído um espírito crítico em relação aos demais que ele, como os outros militantes que atuavam nos vários grupos das esquerdas e da luta armada, estava longe de ter nos anos 1960. No filme, ele é o intelectual do grupo, o único que faz uma reflexão mais livre, que teve a idéia do seqüestro (o que não é verdade, ele só soube da ação poucos dias antes), que escreveu o célebre manifesto pedindo a libertação dos quinze prisioneiros políticos lido em rede nacional no horário nobre da televisão (na realidade quem o escreveu foi o hoje jornalista Franklin Martins), e que, por todas estas razões é tratado com um certo desdém sobretudo pelo comandante da ação, o sectário Jonas (Matheus Nachtergaele).

O maniqueísmo sutil que atravessa o filme de Bruno Barreto pode ser vislumbrado justamente quando confrontado o personagem Jonas com todos os outros, inclusive com o torturador. No filme, Jonas é um homem frio, disposto a matar qualquer companheiro que o desobedecer sem vacilação, por outro lado, a composição do personagem do torturador ganha um tratamento bem diferente. O torturador Henrique (Marco Ricca) sofre angústias, não consegue dormir direito, tem problemas com a mulher quando ela descobre sua real atividade etc. Grande parte das críticas recebidas por *O que é isso, companheiro?* – críticas reunidas no

livro *Versões e Ficções: o seqüestro da história* – são baseadas nesta composição do personagem torturador em contraposição aos personagens dos militantes. Barreto traça um cuidadoso e simpático “perfil psicológico” do torturador, apresentado como pessoa sensível, com contradições, cumprindo sua função devido a ordens superiores e amor patriótico. Não é impensável que algum militar, por ordem superior e fraqueza de caráter, tenha participado de sessões de tortura, involuntariamente. O certo é que, no Brasil da ditadura, os torturadores eram voluntários, atraídos pelos benefícios financeiros e funcionais e pela oportunidade de realizarem impulsos mórbidos.

Estuprados e estupradores, agressores e agredidos, torturados e torturadores não são irmãos gêmeos de infortúnio. A tortura, ato político institucionalizado durante a ditadura, buscava reduzir o torturado à submissão, vergando-o através da dor. Em geral, os grandes torturados arrastam até a morte as seqüelas do martírio. Quanto aos torturadores, segundo parece, continuam vivendo a vida e gozando as benesses e privilégios resultantes dos serviços prestados. Como escreve a socióloga Helena Salem em sua crítica do filme de Barreto:

Pode ser que muitos torturadores tenham tido crises existenciais como Henrique (o que é de duvidar, assim como todos os Eichmans da vida), mas os guerrilheiros dos anos 60 não eram tão ingênuos, tolos, caricatos, como são apresentados (à exceção de Fernando) no filme. Eram jovens que podem ter escolhido caminhos equivocados (como a realidade mais tarde, iria revelar), mas eram generosos, indignados, sufocados pela ditadura nos seus anseios de liberdade, e alguns deles forma as cabeças mais brilhantes de sua geração. É essa generosidade, essa outra verdade que *O que é isso, companheiro?* não consegue revelar.<sup>45</sup>

Desta forma, percebemos que *O que é isso, companheiro?*, sob o pretexto de fugir do maniqueísmo, sob o pretexto de não tomar partido nem da luta armada nem da ditadura, acaba por nivelar torturadores e torturados. O desejo de Barreto de fazer um filme sobre pessoas, humanizando os personagens não se verifica. O máximo que mostra são traços de personalidade, como arrogância, autoritarismo, ingenuidade.

---

<sup>45</sup> SALEM, H. “Filme fica em débito com a verdade histórica” In *Versões e Ficções: o seqüestro da história*, p. 49-50.

Analisando a composição dos personagens, as escolhas tomadas pelo diretor, o fato de *O que é isso, companheiro?* ter sido indicado para competir ao Oscar de melhor filme estrangeiro não é um fato cultural isolado. Pelo contrario, refere-se aquela vocação cosmopolita do filme. Nesta lógica, apresentar um filme político (com sujeitos históricos, projetos e idéias políticas para o Brasil e que, por isso mesmo, entraram em conflito, em disputa violenta ao ponto de a tortura ser tomada como política de Estado para controle e supressão dos interesses políticos contrários) seria parecer ressentido, seria reavivar revanchismos, ódios que deveriam ficar enterrados no passado. Como bem colocou a psicanalista Maria Rita Kehl, o ressentimento é um afeto que “não ousa dizer o seu nome”. Os esquecimentos do filme, as lacunas, as faltas, as composições desiguais dos personagens, todo seu silêncio conciliador com a ditadura referem-se a sua vocação cosmopolita. Como uma pressa em esquecer o agravo passado, em silenciar diante de uma história reveladora de escolhas e de aspectos não-democráticos de uma sociedade. *O que é isso, companheiro?*, neste sentido, ratifica uma versão conciliadora com a ditadura, encontra-se na esteira da construção de uma memória que tem medo de parecer ressentida. Mas o ressentimento esconde-se justamente nas formações reativas do esquecimento apressado, tão característico da sociedade brasileira.

Sabe-se que o filme foi co-financiado pela Columbia, produzido com ambição de ser um produto cultural atrativo no mercado internacional. Para além de toda questão acerca da memória, ou mesmo, de reencontro com um passado recente da história brasileira, o filme evocaria uma imagem do país, uma identidade. Tal imagem deveria atender a preocupação de atrair o mercado externo, sobretudo, norte-americano, país de moradia do diretor Bruno Barreto. Como seria colocado no filme as relações de apoio do governo norte-americano com a ditadura brasileira? A opção de Barreto foi de novo marcada pela conciliação e pelo esquecimento. A construção da personagem do embaixador norte-americano é sintomática. Interpretado pelo ator Alan Arkin, o filme tem no embaixador seu maior personagem. Nas palavras do jornalista Paulo Moreira Leite:

Elbrick tem um discurso que tenta colocar ordem no filme, seu olhar examina e julga o que se passa. Brillhante estudioso do cinema brasileiro, o professor

Ismael Xavier, da Universidade de São Paulo, observa que, no final ‘só o personagem do embaixador parece ter história, não se esfumaça, merece referência’. O professor ficou incomodado com esse tratamento diferenciado. ‘E as outras figuras desse episódio? Como lhes dar cidadania para além do ocorrido?’<sup>46</sup>

Assim, ajudado pelo bom desempenho de Alan Arkin na condução da personagem, Bruno Barreto transforma o embaixador na grande figura de seu filme. O que não seria um problema, se a ausência de contextualização dos acontecimentos não ensejasse inevitável empatia superficial com o seqüestrado. No mínimo, fica difícil saber por que os militantes armados seqüestraram aquele bom senhor, digno, amante de uma adorável esposa, democrata convicto, absolutamente inocente e desinformado sobre tudo o que ocorria no seu país e no Brasil.

Pela mão de Bruno Barreto, o embaixador escreve, em carta destinada à esposa, que seus raptos seriam jovens idealistas manobrados por comunistas empedernidos. A mesma idéia é defendida através da animação dos personagens. De um lado, jovens estudantes, humanos, quase inconseqüentes, vivendo o seqüestro como uma espécie de festa. Do outro, Jonas, o duro, maduro, insensível e manipulador dirigente comunista. Definitivamente, Jonas, o comandante guerrilheiro é a única personagem despida de qualquer atributo humano e absolutamente antipática.

Poucos momentos de *O que é isso companheiro?* expressam a tensão vivida durante a luta armada ou a complexidade dos problemas políticos, sociais e humanos colocados pela escolha de pegar em armas. Comumente, as personagens e as situações são artificiais, superficiais e inverossímeis. Daí, as críticas recebidas pelo filme por parte dos ex-militantes destacarem o viés banal e superficial com que foi apresentado o militante guerrilheiro. Os que viveram a época ou a conheceram, não se aproximam dos personagens e situações apresentados no filme.

Como na construção dos personagens e das situações vividas e, apesar do esforço de recriar os cenários da época — as prateleiras de tábuas e tijolos; os *posters* pregados nas paredes —, a reconstituição apresentada no filme jamais ultrapassa os detalhes. É artificial e inverossímil a perfeita ordem que reina nos

<sup>46</sup> LEITE, P. M. “O que foi aquilo, companheiro?” In *Versões e Ficções: o seqüestro da história*, p. 58-59.

"aparelhos" de Bruno Barreto, como se uma faxineira arrumasse tudo, após cada reunião.

Há em *O que é isso, companheiro?* uma preocupação em utilizar ferramentas da dramaturgia contemporânea, sobretudo dos filmes de ação norte-americanos – daí o uso freqüente de clichês cinematográficos - com o intuito de se equivaler em qualidade técnica e narrativa a uma cinematografia dita “desenvolvida”. Na composição dos personagens, nas escolhas do diretor: uma vocação cosmopolita, um desejo de atingir a universalidade do discurso cinematográfico. O resultado é a realização de um filme capaz de competir no mercado mundial, e a indicação de *O que é isso, companheiro?* ao Oscar é só um exemplo de sua vinculação aos ditames da indústria cultural. No fundo, o que se vê é a resignificação da arte cinematográfica como um vetor da indústria de entretenimento – um dos setores econômicos que mais crescem na atualidade. O problema é quando esta aproximação da arte com a indústria vincula-se a construção da memória coletiva e quer apresentar a identidade brasileira, sua cultura, sua história, no cenário internacional. A própria conquista de patamares industriais de produção é comemorada como um movimento de reafirmação da cultura brasileira, como um investimento no *trabalho da memória*. O silêncio de uma *incômoda memória* transmuda-se em memória conciliada; o reconhecimento da memória em memória da recusa do desagravo; a negação do ressentimento da memória em memória ressentimento.

Falando dos expoentes artísticos mais representativos do florescimento cultural dos anos 1960, o sociólogo Marcelo Ridenti evoca como a expansão da indústria cultural no Brasil, sobretudo a partir dos anos de abertura política, foi capaz de influenciar na construção das versões que se tornaram hegemônicas sobre a memória da luta armada. Ridenti destaca que a grande maioria dos artistas, com graus diferentes de protesto ou resistência, acabaram inexoravelmente envolvidos com a indústria cultural, que encampou quase por completo as artes no Brasil. Escreve o autor de *O fantasma da revolução brasileira*:

Talvez alguns tenham chegado mesmo a aderir com prazer a essa indústria (parece ter sido o caso individual de artistas e estetas que, apesar de tudo, continuam encantados com a ‘modernidade’ dos meios de comunicação de massa e do mercado, como se eles fossem em si mesmos libertadores das

expressões artísticas humanas). Aqueles que não aderiram à indústria cultural, por não poder ou por não querer, ficaram marginalizados.<sup>47</sup>

*O que é isso, companheiro?* revela-se como um produto bem acabado da indústria cultural, analisada por Marcelo Ridenti. A expansão da indústria cultural no Brasil iniciou-se já nas décadas de 1970 e 1980. Um movimento que deve ser associado ao desenvolvimento proporcionado pela modernização conservadora da economia e da sociedade brasileira. O filme de Barreto, em sua vocação cosmopolita, é mais um produto desta indústria que abriu espaço para que tudo se torna-se objeto a ser produzido e vendido em larga escala, inclusive obras com uma forma ou conteúdo supostamente revolucionário. O que ocorre é a criação do que Marcelo Ridenti qualificou como um *jogo ambíguo*: as idéias e a cultura de esquerda circulam como objeto da indústria cultural capitalista.

De fato, é sobretudo à luz da questão da disputa pela apropriação da memória coletiva que o filme de Bruno Barreto deve ser analisado e debatido. Se o filme lança um “olhar caricatural” sobre os militantes armados e um “olhar generoso” sobre o torturador, o que se percebe é a aposta na construção de uma memória da luta armada conciliada com a ditadura. Não há investimento no trabalho desta memória, o filme desumaniza a escolha pela luta armada, os valores da época, o contexto histórico, tudo é esvaziado de sentido, tornando-se um despropósito e uma irresponsabilidade, frutos de jovens mimados e superficiais, a decisão de pegar em armas. A intenção de Barreto de fazer um filme apolítico revela a existência de um desconforto com esta memória. Para ser bem recebido nacional e internacionalmente, *O que é isso, companheiro?* revestiu-se de um aspecto conciliador com a ditadura. Tal característica do filme sugere uma importante faceta do ressentimento: ele é o avesso da política. Ele é o fruto da combinação entre promessas não-cumpridas e a passividade que elas promovem. Os ressentidos, na política, são aqueles que abriram mão de sua condição de agentes da transformação social (agentes do *trabalho da memória*) para esperar por direitos e benesses garantidos por antecipação. A promoção de uma memória conciliadora com a ditadura expressa, sobretudo, esta passividade da posição ressentida que não permite que os sujeitos políticos se percebam como agentes do jogo de forças que determina suas vidas.

---

<sup>47</sup> RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 81.

O mundo da política é revestido de valores negativos, as relações de poder, de confronto, de disputa entre diferentes projetos para a nação – como no caso da luta armada – se perdem na construção de uma versão dos acontecimentos incapaz de reconhecer na política um canal de expressão e debate de idéias e programas. Dentro desta perspectiva, o *poder* é carregado negativamente, não cria valores. A passividade desta compreensão da política e das relações de poder encontram no ressentimento uma poderosa forma de expressão. O ressentido abre mão de entrar no “jogo político”, para logo em seguida acusar aquele que o fez. É passivo, submisso diante do poder. É por isso que, para não alimentar o ressentimento, o *trabalho da memória* deve ser capaz de construir a história como lugar de transformação da memória, capaz de evocar a memória / reconhecimento em detrimento da memória / ressentimento.

Assim, o filme de Bruno Barreto representa o torturador com conflitos morais, dúvidas e autocríticas, no entanto, os guerrilheiros são apresentados de uma forma extremamente simplória, isentos de dúvidas, receios ou dilemas. O filme, na medida em que propõe reviver aquele período de forma “isenta” e “desideologizada”, acaba por despolitizar a questão. Desta forma, incorre-se no erro de representar as esquerdas dos anos 1960 de forma desvinculada da época que as produziu. O contexto político e ideológico é esvaziado de significados, o que acaba por gerar uma representação da luta armada em que a opção de armar-se para iniciar a guerrilha parece um despropósito.

#### **4.4 A estética do ressentimento**

A propósito do cinema, Deleuze diz tratar-se de “um espaço por excelência para a análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento”. A câmera, segundo Deleuze funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelas relações mentais e psicológicas nas quais é capaz de entrar.

A alusão de Deleuze ao recurso dos clichês no cinema, elemento retórico amplamente utilizado em filmes de forte apelo comercial, é sintomático de sua preocupação em captar nos filmes aspectos que ultrapassam as intenções de seus

produtores, revelando zonas ideológicas e sociais das quais eles não tinham necessariamente consciência, ou que acreditavam ter rejeitado. O clichê, para Deleuze, é uma imagem sensório-motora. Um filme recheado de clichês é um filme atravessado por esquemas sensório-motores que nos ditam o que temos interesse de perceber.

Este, aliás, é um importante aspecto do filme de Bruno Barreto: a superabundância de clichês, aos moldes do mais comercial cinema norte-americano. É interessante observar que, pelo menos à luz das entrevistas dadas pelo seu diretor à época de seu lançamento, a intenção dos produtores do filme era evitar construções simplificadas e/ou maniqueístas da história da luta armada. Nestas entrevistas, Bruno Barreto expressava sua intenção de fazer um filme que fugisse de esteriótipos e de evitar o maniqueísmo de apresentar uma história de mocinhos (guerrilheiros) contra bandidos (a ditadura). No entanto, o que se viu na tela foi algo totalmente diferente. Fazendo alusão ao uso e abuso dos clichês ao longo de todo o filme, escreve Marcelo Ridenti:

Ora, a questão é que o filme – mesmo enquanto ficção, independentemente de sua correspondência com os fatos históricos – contém vários clichês usuais no cinema norte-americano: um velho sábio que conhece as mazelas do mundo, mas não deixa de sofrer suas consequências (o embaixador sequestrado); um supermocinho idealista e ingênuo, o jornalista revolucionário inspirado em Gabeira; um supervilão baseado no militante Jonas, que tem todos os defeitos dos bandidos russos dos filmes da época da Guerra Fria: calculista, insensível, traiçoeiro, ressentido com o mocinho, para quem arma sórdidas arapucas; cenas complementares de sexo e corridas de automóvel.<sup>48</sup>

A intenção inicial de Bruno Barreto de evitar maniqueísmos não resiste à análise dos clichês. Na esteira do uso de clichês está a construção de personagens esteriótipados. Da mesma forma, podemos dizer que é justamente pela aposta de um viés maniqueísta, simplista e repleto de clichês, que nos ditam o que temos interesse de perceber, que o filme de Bruno Barreto pode ser atribuído ao que Maria Rita Kehl definiu como sendo a *estética do ressentimento*. Aqui, o filme de Bruno Barreto integra certa filmografia maniqueísta que tem no ressentimento o ponto crucial, explicativo para os atos dos personagens.

É importante destacar que o ressentimento, em função de sua atualidade na sociedade brasileira e das soluções de compromisso que ele possibilita, serve

<sup>48</sup> RIDENTI, M. “Que história é essa?” In *Versões e ficções: o seqüestro da história*, p. 28.



muito bem como elemento dramático no cinema nacional. O personagem ressentido atrai simpatias, pois parece revestido de uma superioridade moral inquestionável. É o personagem sensível, passivo, acusador silencioso de um outro mais forte diante do qual ele se apresenta “coberto de razões”. A ele se atribui uma sensibilidade especial que o torna incapaz de se adequar à dureza da vida em sociedade. O personagem ressentido é eficiente para mobilizar a identificação do espectador do filme. Ele parece como alguém que permaneceu “fiel a si mesmo”, não duvida de si mesmo, não coloca em questão a justeza de seus atos e suas motivações.

Maria Rita Kehl, pensando o ressentimento como uma estética de subjetivação usual no cinema, de forte potencial de sedução, esclarece:

O ressentimento é um afeto de forte apelo dramático. Funciona bastante bem como elemento polarizador da ação, no cinema ou no teatro, e também para promover a identificação do espectador com alguns personagens, vistos como vitimados pelas circunstâncias ou, principalmente, pelos outros. O personagem ressentido costuma angariar simpatias; suas queixas são repetitivas e fundamentadas, e se ele se coloca como “perdedor”, ou como alguém que ficou para trás na dinâmica das relações sociais, isto se dá em razão de sua pureza moral, em sua inabilidade para jogar o jogo das conveniências e das aparências. O ressentido é, por um lado, um que vê a si mesmo como moralmente melhor do que os outros – por outro lado, e por isto mesmo, é um vingativo justificado, coberto de razões.<sup>49</sup>

Assim, o filme de Bruno Barreto constrói o personagem Fernando de forma a produzir a identificação do público. Tal personagem ocupa o lugar do sensível, do frágil, do que fracassa não por ser o pior, mas por ser melhor do que os outros. Como nos mostra Maria Rita Kehl, o personagem ressentido promove dois tipos de adesão por parte do público: ou a identificação no ressentimento, ou a simpatia movida pela “má consciência” (conceito nietzscheano para expressar o sentimento de culpa que nasce da acusação ressentida) – alguém sempre há de se sentir culpado pelo seu sofrimento, pelo seu silêncio magoado.

Por outro lado, o personagem ressentido não exige grande consistência psicológica para ter credibilidade. Ele não aparece como os grandes personagens trágicos, como sujeito de uma consciência dividida, atormentado por suas

---

<sup>49</sup> KEHL, M. R. Desejo e liberdade: a estética do ressentimento In BARTUCCI, G. (org.) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, p. 215.

escolhas. Ideal para a composição de melodramas, o ressentido não duvida de si mesmo, nem da justeza de suas queixas e atos.

A partir da construção do personagem Fernando e dos outros guerrilheiros de forma superficial, rasa e simplista é que podemos avaliar o teor de grande parte das críticas recebidas pelo filme. A acusação de que o filme ratifica uma versão conciliadora da ditadura encontra sentido, sobretudo, quando avaliamos como se deu esta construção dos personagens, os guerrilheiros e os torturadores. Neste sentido, *O que é isso, companheiro?* ameniza, absolve, banaliza a memória da luta armada não por apresentar um torturador com conflitos, mas por mostrar guerrilheiros sem conflitos, simplórios e ressentidos.

Assim, é sugestivo o depoimento do jornalista Álvaro Caldas, ex-militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, autor de “Balé da Utopia” e “Tirando o capuz”:

A discussão não pode ser despolitizada, não podem nos transformar em garotos porra-louca que não fomos. Era um momento histórico específico. Erramos muito, mas toda paixão é cheia de erros. E, pelo menos, tínhamos uma esperança de transformação do mundo, enquanto hoje faltam utopias aos jovens.<sup>50</sup>

O filme de Bruno Barreto, portanto, aposta numa estética do ressentimento, mas como se dá a recepção pelo público espectador, ou melhor, que elos de identificação são criados entre o espectador e o personagem ressentido? O poder identificatório do ressentimento reside na esperança que ele oferece ao espectador, de que o outro possa ser responsabilizado pelas consequências dos atos e decisões do sujeito. A adesão ao ressentimento também pode ser movida pela “má consciência” do neurótico – “se ele se queixa, eu devo ter feito alguma coisa errada...” – mas baseia-se principalmente na aposta de que haja algo a ser cobrado dos outros pelas consequências de nossas escolhas.

O poder de fazer funcionar o filme de Bruno Barreto através da estética do ressentimento reside, sobretudo, na construção de personagens condenados a não se esquecer do que o outro lhe fez.

---

<sup>50</sup> CALDAS, A. Depoimento em Memória de Chumbo. O Globo – Segundo Caderno, 27/04/97. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/news/97042701.htm>

## 4.5 Reconhecimento e Verdade

### Tecendo a Manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(João Cabral de Melo Neto)

A construção da memória da luta armada tem sido feita menos à luz dos valores que norteavam as lutas de então e mais em função do ressentimento na atualidade brasileira que desencoraja a memória quando esta implica em reconhecimento, responsabilidade e transformação. Tal memória apresenta, portanto, uma dificuldade de enfrentar a luta armada como uma opção de parte das esquerdas, assim como explicar o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada. A explicação mais comum para este isolamento tem sido a interpretação segundo a qual o isolamento ocorreu porque a sociedade estava submetida à força da repressão, e não porque não se identificava com o projeto político dos militantes armados para o Brasil. Neste sentido, esta memória tem deixado de lado pontos importantes da trajetória das esquerdas e dos embates travados pelos movimentos sociais, o que se verifica através disso é um verdadeiro abandono da dinâmica social.

A construção da memória atende a demandas não só políticas, de disputa, controle e legitimação do poder, mas também afetivas, sensíveis e, muitas vezes, inomináveis. Como no caso do ressentimento, afeto que, como bem colocou a psicanalista Maria Rita Kehl, “não ousa dizer o seu nome”. A promoção

de uma memória conciliadora com a ditadura expressa, sobretudo, esta passividade da posição ressentida que não permite que os sujeitos políticos se percebam como agentes do jogo de forças que determina suas vidas.

O filme de Bruno Barreto ratifica a versão vitoriosa da luta armada. Uma versão que procura recuperar os anos da ditadura e da luta armada “de maneira suave, bem humorada e conciliadora com a ditadura”. Por outro lado, esta característica conciliadora da memória é alimentada pelos ressentimentos daqueles que produzem e que recebem, com aprovação, esta versão dos fatos. Assim, por um lado, a promoção da memória conciliadora da luta armada por parcela da esquerda e, por outro, a enorme receptividade que esta versão adquiriu ao longo dos anos de abertura política, são expressões / sintomas do ressentimento. A recusa desta versão em reconhecer as relações de identidade de parcela significativa da sociedade brasileira com o projeto político vitorioso em 64 esconde a dificuldade, típica das soluções de compromisso do ressentimento, de se situar como co-autor de seu próprio destino.

Através do conceito de *trabalho de memória* é possível mostrar a importância da dimensão da escuta para a memória da luta armada. Tal conceito faz entender que não existe experiência fora da transmissão. É a transmissão que transforma o vivido em experiência, ao dotá-lo de um sentido compartilhado. Apostar no *trabalho da memória* demanda, portanto, investimento daquele que narra e daquele que escuta. O resultado é a simbolização do vivido, permitindo que ele se agregue ao presente. Não se trata de esquecimento, mas da transformação da memória, inscrição no campo simbólico - no campo das representações coletivas - as marcas do vivido. É o *trabalho da memória* que permite o verdadeiro esquecimento, por isso, não deve ser confundido com políticas do ressentimento – seriam políticas de reparação / reconhecimento.

Como no pesadelo recorrente entre os sobreviventes dos campos de concentração, narrado por Primo Levi<sup>51</sup> em *É isto um homem?* Ele volta para contar o horror que viveu e todos lhe voltam às costas sem dar crédito ao que ele diz. O que está em jogo na disputa pela apropriação da memória são sentimentos e (res)sentimentos, posicionar-se ativamente nesta disputa demanda uma busca pelo reconhecimento – o tornar público- e pela verdade. Como na poesia de João

---

<sup>51</sup> LEVI, P. *É isto um homem?*

Cabral de Melo Neto – Tecendo a Manhã – o que importa no *trabalho da memória* é a entrega do bastão geracional, nesta tarefa *um galo sozinho não tece uma manhã, ele precisará sempre de outros galos*. No plano da memória, o que se reivindica é a dimensão da escuta, o conceito de testemunho. Tal conceito faz entender que não existe experiência fora da transmissão. É a transmissão que transforma o vivido em experiência, ao dotá-lo de um sentido compartilhado. Apostar no *trabalho da memória* demanda, portanto, investimento daquele que narra e daquele que escuta. O resultado é a simbolização do vivido, permitindo que ele se agregue ao presente. Não se trata de esquecimento, mas da transformação da memória, inscrição no campo simbólico - no campo das representações coletivas - as marcas do vivido.

Numa memória de ressentimentos, a possibilidade da *reconciliação*, da superação do desagravo passado se faz a partir de reconhecimento, o que só pode ser feito com o estabelecimento da verdade. Mas o que quer dizer aqui *verdade*? De qual gênero de verdade se trata? O propósito não é estabelecer um saber, o de uma verdade científica, de uma verdade supostamente objetiva, adequada a seu objeto ou reveladora de seu objeto, tal como um historiador poderia pretender determiná-la e fixá-la. A verdade de que se fala aqui deve ser associada ao que a filósofa Hanna Arendt escreveu, em seu livro *A condição humana*, acerca da importância do *perdão* nas sociedades modernas como um trajeto, um trabalho libertador e reconciliador. Associado à *verdade* e ao *perdão*, a memória da luta armada não vincula-se à versão conciliadora com a ditadura, ratificada no filme de Bruno Barreto. Trata-se aqui de uma outra forma de (re)conciliação, na qual a superação do ressentimento é um elemento fundamental. Nas palavras de Arendt:

Em contraste com a vingança, que é a reação natural e a automática para a transgressão, e que, por causa da irreversibilidade do processo pode ser esperada e mesmo calculada, o ato de perdoar nunca pode ser predito; é a única reação que atua de um modo inesperado, e portanto retém, mesmo sendo uma reação, algo do caráter original de uma ação. Perdoar, em outras palavras, é a única reação que não apenas reage, mas age nova e inesperadamente, sem estar condicionada pelo ato que a provocou, e desta forma, libertando de suas conseqüências tanto aquele que perdoa quanto quem é perdoado.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> ARENDT, H. *A condição Humana*, p. 241.

Para a filósofa, “a alternativa ao perdão, mas de modo algum o seu oposto, é a punição, e ambos tem em comum o fato de tentarem por um fim a algo que sem interferência poderia continuar infinitamente.”<sup>53</sup> Apesar de Arendt ser favorável ao primeiro em vez da segunda, fez questão de deixar claro que é “muito significativo, um elemento estrutural no campo dos assuntos humanos, que os homens sejam incapazes de perdoar, o que não conseguem punir”.<sup>54</sup> Hanna Arendt poderia ter sido contra a Anistia brasileira, precisamente porque ela impedia a possibilidade do perdão.

Se o modelo da Anistia brasileira, geral, ampla, irrestrita e recíproca trazia no seu bojo a ameaça de paralisar e confirmar a vítima em seu destino de vítima, o vínculo da reconciliação com o perdão continua tão problemático, quanto o do perdão com a verdade, ou com o saber da verdade. Vincular o perdão à revelação da verdade (eles serão perdoados se testemunharem, se arreponderem-se, se reconhecerem, se derem a conhecer e se conhecerem a verdade de seus malfeitos) implica, necessariamente, um investimento no *trabalho da memória*, em outras palavras, a reconciliação custa muitos esforços e será sempre causa de confrontação.

Se apostamos numa memória em que a ditadura é constantemente encarada como objeto de desprezo, de escárnio e repulsa, o que se verifica é uma ruptura entre o passado e o presente. Qualquer forma de maniqueísmo, por mais sutil que apareça – como no caso da versão conciliadora da memória da luta armada – funcionará muito bem para esvaziar a complexidade de um fenômeno político. No caso de *O que é isso, companheiro?* não há investimento no reconhecimento da memória. Nele, a memória da luta armada perde sentido, perde sua dinâmica social, política e cultural. O reconhecimento visual existe, mas não o emocional. O reconhecimento realizador do verdadeiro *trabalho da memória* deve estar inseparavelmente ligado à emoção. No filme de Bruno Barreto, há apenas a memória visual, porque esta memória está desconectada da emoção que lhe corresponde. O filme abdica de desvendar o significado, os valores éticos, simbólicos e, sobretudo, afetivos da geração que realizou a luta armada. Suas lutas, no filme de Barreto, parecem estar fora de foco, não emocionam, não conferem sentido.

---

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 240.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 240.

O físico e matemático Hermam Minkowky afirmou certa vez que “não há quem tenha visto um lugar, a não ser em um certo tempo, nem um tempo a não ser em um certo lugar”. Os homens e mulheres que empreenderam a luta armada no Brasil durante a ditadura são personagens de um lugar e tempo específicos, que estende seus *fiões* até hoje. Quando o verbo insiste no pretérito, a memória da luta armada é tempo e lugar de sofrimento, mas quando nos deparamos com um poema como o “Tecendo a Manhã”, de João Cabral de Melo Neto, já podemos visualizar um aceno esperançoso. Talvez seja preciso através do poema enxergar a passagem do bastão geracional: Ele (o galo) ter feito importa, mesmo que não mais ecoe o canto, o canto das novas gerações que agora ouvem e tecem outras manhãs.





