



REBELDES NAS TELAS: UM OLHAR SOBRE FILMES DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA DOS ANOS 90

Miriam de Souza Rossini*

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

miriam29@terra.com.br

RESUMO: Este trabalho analisa discursos cinematográficos produzidos no Brasil durante os anos 1990, tendo por base a construção de personagens rebeldes nos filmes brasileiros — sejam eles guerrilheiros, bandoleiros, visionários — a fim de perceber o modo como o cinema se apropria, resgata e ressignifica fatos históricos a fim de construir o seu discurso em torno da identidade nacional. O interesse é ver como estes discursos se articulam com o debate em torno da identidade cultural que perpassa os produtos midiáticos, aqui tendo por base o cinema produzido nos anos 1990. Serão analisados três filmes: *Lamarca*, 1994, de Sérgio Rezende; *O que é isso, companheiro?*, 1996, de Bruno Barreto, e *Tiradentes*, 1999, de Oswaldo Caldeira.

ABSTRACT: The present work analyzes the cinematic speeches produced in Brazil over the 1990s, based on the construction of rebel characters in Brazilian films – either as guerrillas, outlaws, or visionaries – in order to notice how cinema takes, redeems and re-signifies historical facts as for constructing its speech around national identity. This work focuses on how such speeches articulate with the debate over cultural identity which is shown through media products, having for basis the cinema produced in the 1990s. Three films shall be analyzed: *Lamarca*, 1994, by Sérgio Rezende; *O que é isso, companheiro?*, by Bruno Barreto; and *Tiradentes*, 1999, by Oswaldo Caldeira.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade – Memória – Narrativa fílmica

KEYWORDS: Identity – Memory – Film narrative

No final dos anos 1990, o cinema brasileiro produziu, com rara insistência, filmes que se apoiavam em narrativas históricas. Tal fato poderia passar despercebido, não fosse o contexto dos anos 1990 marcado pela globalização e pela retomada dos debates em torno da identidade cultural, fatos esses que afetaram os discursos que perpassam os produtos midiáticos. A construção do presente texto procurará, primeiro, relacionar meios de comunicação, identidade cultural e história; em seguida, se deterá na análise dos três filmes baseados em eventos históricos anteriormente citados.

* Doutora em História pela UFRGS. Professora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Identidade, Identidades

A atual discussão em torno da identidade cultural se dá em meio a projetos globalizantes da economia, com sua conseqüente face mundializante da cultura, conforme definições de Renato Ortiz.¹ Nesse contexto, enquanto a cultura tende a se mundializar, o panorama das sociedades atuais é o da fragmentação em função da fragilização dos laços tradicionais que uniam os grupos sociais, conforme aponta Néstor Garcia Canclini.² E, num cenário como esse, a história apresenta-se como espaço de unificação do discurso em torno de um passado comum, no qual os atores sociais podem se reconhecer e restabelecer um diálogo diferenciado, específico, a partir de elementos de sua própria cultura.

A identidade é processo em constante mutação, coloca-nos Stuart Hall.³ No entanto, mesmo mutável é essa categoria discursiva que ajuda a amalgamar os laços entre os participantes de um dado grupo social. É a identidade, ou o processo de identificação, como prefere o autor, que sutura as diferenças, junta, agrega, organiza as partes distintas que compõem as sociedades, fornecendo aos grupos organizados a sensação de unidade. Os estados nacionais modernos, ao tentarem articular os diversos grupos internos às suas fronteiras nacionais, buscaram, justamente, criar símbolos (históricos, míticos, etc.) que agregassem esses grupos em torno de valores comuns, dando-lhes, assim, um sentido de pertencimento; um sentimento de passado, presente e futuro comuns.⁴ A história, enquanto área do conhecimento que trabalha com os discursos sobre o passado, torna-se também a responsável pela construção da memória do grupo, o que, por sua vez, irá influenciar no modo como esse grupo se vê e se representa, ou seja, no modo como ele constrói a sua identidade.

Essa preocupação com os aspectos representacionais e discursivos em torno da identidade de um grupo mostra-se vital a partir da afirmação de Cornélius Castoriades⁵, quando ele diz que são os fatores imaginários que ratificam os fatores reais, atribuindo a

¹ ORTIZ, Renato. **Mundialização da Cultura**. 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1998.

² CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

³ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

⁴ Como exemplo desse tipo de construção da memória, ver: HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984; e ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

⁵ CASTORIADES, Cornélius. **A instituição imaginária da sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

eles uma importância e um determinado lugar no universo de cada sociedade. Esse imaginário, para Castoriades, está perpassado pelo simbólico que, segundo ele, sanciona as instituições sociais, bem como as atitudes do dia-a-dia.

Lembra Ortiz, porém, que para que essa identidade assim construída se internalize em cada um dos membros do grupo, ela precisa ser constantemente reatualizada e ritualizada. Ou seja, ela precisa ser mantida na memória, pois “esquecer fragiliza a solidariedade sedimentada entre as pessoas, contribuindo para o desaparecimento do grupo. Comunidade e memória se entrelaçam”.⁶ Dentro desse processo de rememoração constante, necessário para a manutenção da identificação do grupo, a atuação dos meios de comunicação social desempenha papel importante, pois são eles que levam, de um lado a outro do espaço social, mensagens verbais e imagéticas que contribuirão para que o grupo se reconheça enquanto tal, mantendo-se, portanto, unido em torno de um projeto comum.

Afirmamos, assim, que as mídias participam ativamente na produção de discursos que afetam a forma como os grupos se vêem e se representam. Dentre esses meios, em especial aqueles que trabalham com imagens, cinema e televisão, vêm servindo como divulgadores e socializadores dos valores nacionais, na medida em que atingem um público amplo e diversificado. Os meios audiovisuais são, hoje, os mais comumente consumidos pela maioria do público, dado o seu fácil acesso e a sua ampla difusão. Nesse contexto, pode-se dizer que o cinema é um produtor de imagens carregadas de sentido, utilizado para emitir mensagens formadoras, conformadoras ou transformadoras do imaginário social – tanto no âmbito individual, como no coletivo –, como aponta Castoriades.

Daí, numa época em que a reflexão teórica em torno das identidades culturais volta a ter proeminência, não é de estranhar que o mesmo assunto perpassasse várias das produções culturais, cabendo aos meios de comunicação social o papel de socializador de tais debates por meio de seus produtos midiáticos. Igualmente, não é de estranhar que esses produtos midiáticos busquem, no passado histórico do grupo, material necessário para construir seus discursos, afinal a história serve de referência na construção de um referencial identitário localizado. E foi essa prática que percebemos nos anos 1990, no cinema nacional. Por outro lado, percebe-se também que o conjunto dos fatores

⁶ ORTIZ, Renato. **Mundialização da Cultura**. 3. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 137.

políticos, sociais, culturais e econômicos dos anos 1990 marcou tal retomada do passado de uma forma muito peculiar, como se verá na análise dos filmes anteriormente citados.

Discursos cinematográficos, discursos identitários

O diálogo entre o cinema brasileiro e a história não é algo recente; o que se modifica é a natureza do contato ao longo dos anos. Até os anos 1960, o contato se fez em especial tendo por base a história oficial, personalista e heróica. Segundo Alcides Freire Ramos e Jean-Claudet Bernardet, o filme histórico era uma tarefa marginal, tanto que no início do séc. XX usava-se como tema a história de Portugal, pois “os cineastas brasileiros não consideravam a do Brasil digna para se tornar assunto de filmes”.⁷ Um exemplo é *Inês de Castro*, produzido pela Photo-Cinematographia Brasileira, em 1909. Até os anos 20, a necessidade de se construir uma nação branca e desenvolvida, pelo menos no discurso, rejeitava as representações que iam contra as propostas da elite da época. Ou seja, um Brasil que queria se representar como branco e europeu não desejava mostrar seu passado colonial forjado com sangue negro e índio. Preferia, antes, resgatar os elos com a ex-metrópole, mais próxima da civilização branca européia.

Foram os imigrantes italianos que introduziram no cinema os temas referentes à nossa história nacional, talvez numa tentativa de se mostrarem reconhecidos pelo país que os acolhia. Trabalharam, porém, dentro dos limites propostos pelo Estado, resgatando personagens nacionalmente aceitos e glorificados, pois estavam nas raízes da formação do estado nacional brasileiro. “Assim, em 1917 encontramos títulos como O grito do Ipiranga, ou Heróis brasileiros na guerra do Paraguai ou Tiradentes, ou O mártir da liberdade”.⁸

Como os próprios títulos deixam entrever, os filmes estavam embasados numa visão de história heróica, na qual há a glorificação de um personagem que é o responsável pelo desenrolar dos fatos dentro daquela sociedade. Essa linha manteve-se, até que os cineastas cinemanovistas começaram a retratar a história de negros (*Ganga Zumba*, 1963, de Carlos Diegues); de índios (*Como era gostoso o meu francês*, 1972, de Nelson Pereira dos Santos); de mulheres negras (*Xica da Silva*, 1976, de Carlos

⁷ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988, p. 11.

⁸ Ibid.

Diegues). Pouco a pouco, a história daqueles “excluídos da história” passou a fazer parte também da representação cinematográfica.

Com isso, os cineastas cinemanovistas tencionaram o discurso em torno da identidade cultural brasileira, pois passaram a assumir na tela o Brasil negro, índio e pobre que havia sido negado anteriormente. A proposta da maioria desses filmes era anárquica, denunciadora e estava em consonância com os ares rebeldes e contestadores dos anos que antecedem e sucedem à ditadura militar brasileira. Com o fim da ditadura, nos anos 1980, esse tipo de filme some um pouco das telas e só retorna na década seguinte.

Os anos 1990 foram marcados por uma larga produção de *filmes de reconstituição histórica*, ou seja, baseados em eventos verídicos, e por *filmes de época*, quer dizer, localizados no passado, mas cuja história narrada não ocorreu de fato.⁹ Um exemplo do primeiro caso é *Mauá, o Imperador e o Rei*, 1999, de Sérgio Rezende, que procura retratar a trajetória do Barão de Mauá, desde sua ascensão até seu declínio durante o império de D. Pedro II. Para o segundo caso, podemos citar *O quatrilho*, 1995, de Fábio Barreto, que usa o ambiente do início da colonização italiana no início do séc. XX, no Sul, para contar uma história de amor fictícia.

No entanto, mais do que histórias de amor ou de sucesso, os anos 1990 focaram personagens obstinados com suas lutas contra algum sistema constituído, ou imbuídos de sonhos de construção de uma sociedade utópica, e que por isso mesmo foram vencidos, atropelados pelas sociedades em que surgiram. Personagens retirados da Inconfidência Mineira do séc. XVIII, do cangaço dos anos de 1930, do movimento guerrilheiro dos anos de 1960 e 1970 preencheram parte dos espaços cinematográficos no final do século que passou.

A escolha por personagens rebeldes já remete a um olhar sobre a questão identitária, ou seja, há uma tomada de posição desde dentro desse uso do passado e esse olhar não é conciliador, nem condescendente com um passado heróico, tal qual se deu nos primeiras décadas do século XX. Também não é o Brasil dos excluídos, mas daqueles que tiveram sonhos e planos e empenharam suas existências em nome de suas idéias. Por outro lado, o modo como estes personagens e suas lutas vencidas foram

⁹ Sobre essa classificação, ver: ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: PPG em História, UFRGS, 1999 (Biblioteca Setorial do IFCH).

retratados nos anos 1990 é muito diferente daquilo que se fazia nos anos 1960 e 1970. O tratamento dado a esses personagens rebeldes vindos da história, recente ou não, e como eles dialogaram com seus referentes reais deixa transparecer a marca do individualismo e da fragmentação próprios dos 1990, tal qual apontando antes.

As condições materiais em que foram produzidos esses discursos fílmicos remetem a um momento em que o fracasso das ações coletivas já era perceptível. A desmobilização social em torno do político é apontada como a marca das sociedades atuais, e os anos 1990 se colocam como momento de maior percepção desse fenômeno. Autores como Canclini¹⁰, Castels¹¹ e Soares¹² enfatizam essa despolitização dos grupos sociais.

A crescente falência dos organismos tradicionais de representação política (partidos, sindicatos, etc.) reforça as tendências individualistas exacerbadas desde o fim do século que passou. Descrença e indiferença tornaram-se a ordem do dia. Daí a ambigüidade do olhar sobre o passado, e sobre os personagens rebeldes resgatados. Ao mesmo tempo em que se quer levantar a bandeira da mobilização social, a constatação de que a sociedade está desmobilizada, indiferente já produz a descrença sobre o próprio discurso que se constrói. Assim, é entre o possível e do impossível que vemos serem construídos discursos sobre um passado que, por mais recente, já é muito distante. E essas marcas estão visíveis nos textos fílmicos.

O passado no presente

Dentre os fatos da história do Brasil, a Inconfidência Mineira é o mais cinematografado. Pelo menos duas podem ser a motivação para tal escolha. A primeira, porque as lacunas históricas sobre o evento permitem que ele seja constantemente ressignificado, dependendo do interesse em pauta. A segunda motivação talvez seja porque Tiradentes e sua luta malfadada permaneçam como um símbolo da opressão governamental contra o povo; símbolo esse que em vários momentos serviu como mediador do diálogo entre passado e presente, atualizando o debate sobre a liberdade individual dos membros de uma sociedade em contraposição aos interesses do estado.

¹⁰ CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

¹¹ CASTELLS, Manuel. **A sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

¹² SOARES, Ismar de Oliveira. **Sociedade informação ou da comunicação?** São Paulo: Cidade Nova, 1996.

Esse foi o caso, explicitamente, do seu uso nos anos 1970 por Joaquim Pedro de Andrade, em *Os Inconfidentes*, de 1972, ou por Fernando Cony Campos, em *Ladrões de Cinema*, de 1977.¹³ De certa forma, é o que também fica implícito no filme de Carmem Santos, feito entre os anos 1930 e 1940, intitulado *Inconfidência Mineira*, e do qual são conhecidos apenas alguns trechos restaurados por Jurandir Passos Noronha. No final dos anos 1950, uma Inconfidência moderna e juvenil era levada às telas pelos irmãos mineiros Geraldo e Renato Santos Pereira: *Rebelião em Vila Rica*. Nesse filme, o embate se dava entre estudantes e governantes, literalmente em confronto naquela década, o que iria gerar os movimentos estudantis dos anos 1960.

No entanto, não é enfatizando o confronto entre projetos políticos diferentes, ou de busca pela liberdade, que o assunto foi resgatado nos anos 1990. O novo



Tiradentes, de Oswaldo Caldeira, busca um olhar diferenciado sobre o fato. Aliado às recentes linhas de análise da história, que desvendam o cotidiano e as biografias das pessoas, o filme prefere vasculhar o dia-a-dia daquele mito nacional. A questão da individualidade já vem marcada desde o título, que usa o apelido de Joaquim

José da Silva Xavier, Tiradentes, contrapondo-se, com isso, aos demais filmes anteriores que preferiram marcar o movimento no coletivo. *Os Inconfidentes* e *Ladrões de Cinema* fazem uso do plural; *Inconfidência Mineira* ou *Rebelião em Vila Rica*, mesmo no singular, deixam implícito que há mais pessoas envolvidas no ato de inconfidência. Já *Tiradentes* apela diretamente para o indivíduo.

E é nesse sentido que a biografia de Joaquim José é traçada na obra de Caldeira. São apresentadas a esposa e a filha de Tiradentes, bem como seu primo, que é padre e biólogo; são mostradas suas relações pessoais e afetivas seja com outros militares e pessoas da comunidade, seja com as jovens de um bordel. Sua vida privada é devassada, esmiuçada, e tomamos contato até com seu inconsciente, numa seqüência em que Tiradentes sonha com uma divindade nua e aterrorizante.

¹³ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: PPG em História, UFRGS, 1999 (Biblioteca Setorial do IFCH).

Dos demais personagens, vemos também apenas as suas agruras e alegrias particulares: o poeta apaixonado e que não pode se envolver com a amada, pois a família proíbe o relacionamento entre os dois; o outro poeta perdulário, que deve muito e vive fugindo dos credores; um terceiro poeta medroso, que é discriminado socialmente por viver com uma negra. Além disso, há uma infinidade de mulheres apaixonadas, sonhadoras, devassas, atrevidas, que desfilam pelo filme. Mulheres que enchem a tela com suas belezas nuas e tão modernas, e que em outros filmes mal apareciam, ou se ali estivessem era apenas para compor personagens extremamente castos, embora nem sempre tão alienados da luta que se travava nas Minas, como por exemplo a Bárbara Heliodora de *Ladrões de Cinema*.



Nessa nova versão da Inconfidência Mineira, o debate político é apenas um pano de fundo para o desenrolar das pequenas tragédias da vida íntima de cada um. A agitação social, os descontentamentos com as cobranças de impostos, o ar de rebeldia que emana dos **Autos de Devassa da Inconfidência Mineira**, e que é uma das bases para a construção do roteiro, segundo o diretor Oswaldo Caldeira¹⁴, pouco aparecem na tela. Dentro da onda de esvaziamento dos projetos e dos discursos políticos, culturais e sociais que tomou corpo nos anos 1990, a sensualidade/sexualidade ganhou o primeiro plano nessa representação cinematográfica da história. O privado ocupou o espaço do público.

Desvinculado do seu ato de potência (revolução inacabada), o mito Tiradentes fica ainda mais esvaziado, pois pouco se vê do movimento que se articulava. Tiradentes anda por tavernas, bordéis, lugares pobres pregando suas idéias libertárias, para pessoas totalmente apáticas, desinteressadas do seu discurso. Tiradentes exalta a Constituição Americana, a Declaração dos Direitos do Homem, estabelecida pela Revolução Francesa, mas de concreto não há nada. Não resta nada, por exemplo, daquele articulador insinuante desenhado por Joaquim Pedro de Andrade nos anos 1970; nos olhos do novo Tiradentes transparece apenas uma ingenuidade desprovida de sentido,

¹⁴ Ver: CALDEIRA, Oswaldo. **Tiradentes. Roteiro cinematográfico, comentários e fontes de pesquisa**. Rio de Janeiro: RioFilmes: NUCINE/UFRJ, 1999.

muito típica dos novos tempos. Desvinculado de projetos maiores, o rebelde só existe enquanto criatura tentando promover seus próprios interesses pessoais.

Talvez, por isso, o personagem de Tiradentes, tão esvaziado dos significados sociais e históricos que lhe foram atribuídos, termine o filme gritando para o público: “Meu nome é Joaquim José”, tentando resgatar pelo menos sua identidade pessoal e intransferível. Um personagem sozinho, abandonado e traído por todos, mas também sem projetos, sem condições de lutar ou de amar. Um mito sem propósito e que de seu tem apenas o nome.

Esse esvaziamento das lutas do personagem não é característica apenas desse filme. Se olharmos *Lamarca*, de Sérgio Rezende, que foi salgado em 1994 como o renascimento do cinema brasileiro após a era Collor, veremos que a construção do personagem central que dá nome ao filme é em muitos aspectos semelhante àquela de Tiradentes.

Carlos Lamarca, ex-capitão do Exército Brasileiro, era líder de um agrupamento guerrilheiro contra a ditadura militar, VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), e que é morto em 1971, após ser perseguido pelos sertões da Bahia. Um pouco de sua história foi contada no livro *Lamarca, o capitão da Guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda.¹⁵ Nele, os autores misturaram relatos sobre o movimento de guerrilha dos anos 1960 e 1970, com dados sobre a vida do biografado. Intercalado a isso, iam trechos do diário de Carlos Lamarca. Pela leitura do livro, chega-se a um militar que possuía um plano estratégico, mesmo que discutível, para destituir a ditadura militar brasileira, instalada no poder desde 1964.

O filme de Rezende, no entanto, subtrai do livro esses dados, dando preferência para os lances da vida pessoal do guerrilheiro e do seu grupo. Assim, entramos em contato com um militar acuado, preso dentro de um “aparelho”, sem condições de agir (como, em verdade, era o ambiente da época), mas também sem planos concretos de ação. Novamente, sublinha-se a impossibilidade de concretização da idéia revolucionária, pois ela carece de qualquer base sólida para constituir-se. A pequenez de Lamarca, diante da imensidão dos sertões baianos, não deixam dúvidas quanto à impossibilidade de sua luta. Lamarca discursa, literalmente, para o vazio.

¹⁵ JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. **Lamarca, o Capitão da Guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global Editora, 1980.

Além disso, a construção estética do filme revela um personagem sem saídas, incoerente, derrotado antes mesmo de começar a guerrilha. No aparelho, os enquadramentos são fechados, não há profundidade de campo; a fumaça do cigarro e a iluminação precária aumentam a sensação de sufocamento. No sertão, a mata o envolve sem que se vejam caminhos, saídas. Um pouco antes de chegar ao seu novo destino, Lamarca fica olhando um peixe fora d'água, debatendo-se no chão. A imagem é a síntese de sua própria situação e destino.



As contradições do personagem refletem-se também no seu caráter; ele é alguém que se apresenta como democrata, libertário, mas que na prática é manipulador e autoritário. Sua luta também não está definida na narrativa fílmica e, assim, como a de Tiradentes, possui um caráter muito mais pessoal do que social. Diz que luta por muitos, mas tudo o que se vê é sua luta consigo próprio.

Durante o filme, a grande preocupação de Lamarca é com a amante, Clara, mulher sensível, chorosa, sempre preocupada com a estética (aparece fazendo as unhas, indo ao cabeleireiro), alimentando sonhos pequeno-burgueses (tudo o que quer é uma casa e filhos), enquanto seus colegas são metralhados. No entanto, assim como o personagem de Lamarca, o personagem interpretado por Carla Camurati também foi esvaziado. Iara Walberg, codinome Clara, era uma mulher à frente de seu tempo: separada, independente, sexualmente ativa, desafiava os padrões comportamentais da época, inclusive os da esquerda, que era bastante conservadora e patriarcal. Basta dizer que vários de seus companheiros da guerrilha criticavam-na por ser muito “transeira”. Além de independente, Iara também era inteligente (foi professora universitária), conhecedora das teorias marxistas (ela era o suporte teórico de Lamarca), e justamente devido a essa sua capacidade intelectual foi designada para manter contatos entre dois grupos guerrilheiros, a VPR e a Colina.

Não era, portanto, apenas o tipo açucarado e inconseqüente que o filme apresenta e faz questão de realçar. Ao insistir no lado sonhador e romântico da mulher, o filme esvazia o papel da guerrilheira atuante, e os cortes no roteiro, que retiraram algumas (poucas) cenas que reequilibravam esse perfil de Iara, deixam claro que o interesse era marcar o romance entre ela e Lamarca, mais do que a luta de ambos contra a ditadura; a vida pessoal mais do que a vida política. Novamente o privado e não o público.

Além disso, a narrativa está bastante descolada do contexto histórico (a ditadura), que justificaria aquelas mortes absurdas, aquela abdicação de si mesmo em nome de uma luta que não se vê claramente e que por isso não se entende. Tudo fica meio gratuito, inclusive a morte heróica de Jonas durante uma sessão de tortura. O guerrilheiro, que nada revela, morre dependurado em uns ferros, como se estivesse numa cruz. A idéia cristã do sacrifício é constantemente retomada, mas a causa do sacrifício fica sempre subentendida, mal explicada.

Sem o contexto, o que se ressalta é a luta dos bons contra os maus; a ação dos perseguidos e a dos perseguidores. Colocamo-nos ao lado de uns contra os outros, pois essa é a lógica desse tipo de gênero narrativo. A cena final, de Lamarca morto, porém de olhos abertos para o público, embaixo de uma árvore frondosa, é uma interrogação, uma interpelação do passado ao presente. Podemos, porém, perguntar: mas que passado é esse que interpela? Novamente, o contexto está apenas nas entrelinhas, dificultando a resposta.

O terceiro filme que busca recriar personagens rebeldes nas telas é *O que é isso, companheiro?*, 1996, de Bruno Barreto. Ele igualmente foi baseado num livro homônimo, que são as memórias de um ex-guerrilheiro, Fernando Gabeira.¹⁶ Editado pela primeira vez em 1979, em seguida os direitos do livro foram comprados pela produtora Lucy Barreto. Durante mais de quinze anos, a família Barreto tentou levar a idéia do filme adiante, mas via-se impossibilitada pelas próprias dificuldades que um tema tão próximo (no tempo e na experiência pessoal dos envolvidos no projeto) apresentava.

¹⁶ GABEIRA, Fernando. **O que é isso, Companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Por isso, foi só nos anos 1990 que Bruno Barreto conseguiu concretizar o antigo projeto da família. O roteiro centrou-se num fato específico do livro: o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrinck em 3 de setembro de 1969, arquitetado por dois grupos guerrilheiros: o MR-8 e a ALN. No entanto, para dar mais emoção e movimento à trama, o roteirista e o diretor usaram de várias liberdades históricas, criando situações e personagens fictícios em torno do seqüestro. Em seguida ao lançamento do filme, uma saraivada de críticas abateu-se sobre ele, como já esperavam os produtores e o diretor. Várias dessas críticas foram publicadas no livro **Versões e Ficções**, organizado pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho.¹⁷



As principais críticas ao filme foram a superficialidade com que foram tratados os guerrilheiros, enquanto os torturadores tiveram maior voz para expressar suas angústias. Criticou-se em especial o tratamento dado ao guerrilheiro Jonas, líder da ALN, que liderou o seqüestro do embaixador americano, transformado no verdadeiro vilão da história.

No entanto, se olharmos o que foi dito dos filmes anteriores, veremos que aqui se repete um processo semelhante no tratamento do conteúdo histórico. Ou seja, em nome de uma fácil comunicação com o público e de uma rápida identificação entre o público e os personagens da trama, há uma simplificação própria dos gêneros cinematográficos de ação: bons de um lado e maus de outro; definir quem é bom e quem é mau dentro do passado histórico depende do posicionamento ideológico daquele que assina a narrativa.

Para facilitar a identificação do público, as moças são chorosas, românticas e demandam proteção masculina, mesmo que empunhem uma arma (vide a Clara, em *Lamarca*); já os rapazes são muito inseguros, sonhadores, utópicos, sem qualquer iniciativa prática (igual aos personagens de *Lamarca* ou *Tiradentes*).

¹⁷ REIS FILHO, Daniel Aarão. et al. **Versões e Ficções: O seqüestro da História**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.

O autor do livro, o hoje deputado Fernando Gabeira, também não foi poupado nos ataques contra o filme, pois permitira que uma leitura simplista fosse feita do seu livro. Em um programa da Tevê Cultura, exibido em 1997, Gabeira foi fortemente questionado pelos entrevistadores que não se conformavam com o tratamento maniqueísta, estereotipado com que o conteúdo do filme foi tratado.

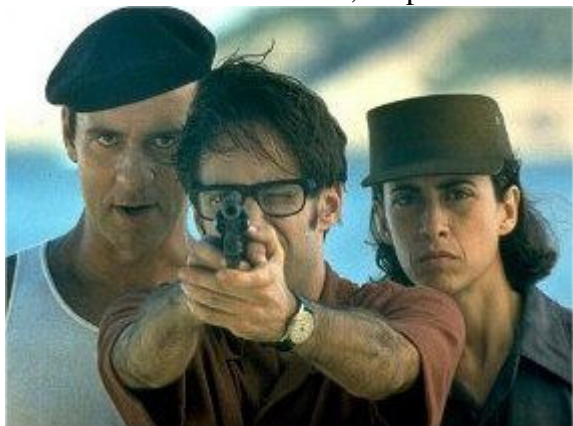
Não que o livro de Gabeira ofereça uma leitura aprofundada sobre os movimentos de resistência à ditadura militar dos anos 1960 e 1970, porém ele era uma espécie de marco do processo de restituição de voz aos oprimidos (aqueles que foram perseguidos e mortos). Por isso, o filme aparecia como uma violação daquele passado de lutas. Pior, o mocinho da história era o embaixador americano, interpretado por Alan Arkin. O personagem é um dos que melhor foi trabalhado no roteiro: aparece com a esposa, com os amigos, dançando numa gafieira, e em todas as situações ele é agradável, interessado pelos outros, levemente irônico. Mesmo durante o seqüestro, não perde sua postura elegante e amigável, cativando vários dos seqüestradores. A ele também é permitido apresentar o grupo que o mantém cativo: em suas cartas para a esposa, ele descreve cada um dos ocupantes da casa, imaginando os motivos que os teriam levado àquela ação radical.

Das palavras do embaixador, vai surgindo um cenário triste, mas não revolucionário: garotos perdidos, deslocados em suas vidas pessoais, são seduzidos por um velho sanguessuga (o guerrilheiro Toledo), que os manipula, enquanto se esconde da própria vida. O mesmo quadro é apresentado por um dos torturadores, ao explicar à esposa por que está envolvido em tarefas de repressão e tortura: “a maioria não passa de crianças, liderados por uma canalha. Se matamos, eles vencem; se não matamos, eles vencem também”.

Outra vez estamos no âmbito das impressões pessoais e, porque não dizer, também no âmbito do cotidiano: o embaixador no seu dia-a-dia privado e profissional; o torturador em casa, com a esposa, enfrentando uma crise pessoal e conjugal. Pessoas envolvidas em seus problemas, e que apenas realizam as tarefas que lhes competem, sem maiores responsabilidades sobre as conseqüências daquilo que venham a fazer. Por isso, os torturadores podem planejar suas distrações para o final da noite, enquanto afogam um rapaz num tonel d’água.

O olhar sobre o cotidiano também se estende até os guerrilheiros. Após o recrutamento, os novatos são levados para uma praia deserta onde aprendem a atirar. A

monotonia do treinamento, as primeiras divergências internas dão conta da fragilidade



do grupo, que permanece unido apenas por uma utopia juvenil. O romance igualmente tem destaque, ao abordar o envolvimento entre o companheiro Paulo (que viveria Gabeira) e a companheira Maria (líder do MR-8, na narrativa). A preocupação do torturador com a jovem esposa, e a do embaixador com a

embaixatriz fecha o trio romântico do filme.

Se no plano das simplificações históricas, recheada de vida cotidiana, a construção de *O que é isso, companheiro?* segue a linha de *Lamarca* e de *Tiradentes*, no plano da ação narrativa o grupo de seqüestradores, embora heterogêneo e mal preparado, tem um tratamento diferenciado. Ao contrário de *Lamarca*, no qual o personagem passa o filme encarcerado, seja em aparelhos, seja no meio da mata, sem possibilidade de ação; e ao contrário de *Tiradentes*, cujo personagem central igualmente não tem nenhum plano de ação concreta, os guerrilheiros de *O que é isso, companheiro?* conseguem realizar duas ações armadas. A primeira é um assalto a Banco, onde um dos personagens faz um discurso sobre a situação política brasileira. A segunda é o próprio seqüestro do embaixador. Eles não são, portanto, impotentes, embora sejam imaturos. Também não agem sozinhos, e é enquanto grupo que eles se organizam para realizar suas ações.

Mais do que isso, eles rompem o cerco do silêncio a que os outros dois personagens estão submetidos. *Tiradentes* e *Lamarca* falam para o vazio, falam para seus próprios ouvidos, enquanto o jovem grupo de seqüestradores consegue transmitir uma mensagem através dos meios de comunicação: rádio, tevê, jornal. Portanto, mesmo que o público esteja desinteressado, ele ouvirá o conteúdo do texto. Essa possibilidade de ação está retratada também em escolhas estéticas do filme. O personagem de *Lamarca*, já enfatizamos, está quase sempre confinado a espaços fechados e escuros, sensação reforçada pelos enquadramentos igualmente fechados, sem perspectiva, ou então ele é mostrado em planos muito amplos que sublinham sua pequenez diante da situação. Já o grupo de seqüestradores anda pela cidade, se movimenta, e a casa que usa como aparelho é espaçosa e clara. Não há, portanto, aquela sensação de “beco sem

saída” que percorre todo o filme de Sérgio Rezende. O filme de Caldeira também usa uma construção estética próxima a de Lamarca. À medida que o personagem de Tiradentes vai ficando sozinho em sua luta, cenas mais escuras, enquadramentos mais fechados passam a ocupar o espaço das cenas em planos abertos, ensolarados da primeira metade do filme.

Essas atitudes contraditórias na construção de uma narrativa baseada na história revelam, na verdade, a própria contradição dos realizadores em relação a um passado vivido por eles de maneira diferenciada. Sérgio Rezende admira o desprendimento de Lamarca, mas sabe que aquela ação não vai dar em nada; a morte do capitão da guerrilha será mais uma entre tantas que ocorreram durante a ditadura. A vida de Lamarca foi uma tragédia, como Rezende mesmo afirmou certa vez¹⁸, e foi como tragédia que ele orquestrou seu filme. Já Bruno Barreto deplorou a morte de amigos, muito jovens, por causa de uma guerra que ele não entendia, mas a audácia daqueles garotos provavelmente o seduzia, e foi enquanto aventura que ele pintou aquele passado. Caldeira, por sua vez, foi atrás do mito libertário, traçado por alguns historiadores contestados¹⁹, mas não conseguiu fugir da versão oficial da história, que se debate entre o louco e o santo. Talvez, por isso, Tiradentes tenha ficado sem uma identidade definida. Os três diretores, de qualquer forma, estavam também atravessados pelos debates e indefinições do presente, e estas marcas estão visíveis no discurso fílmico construído por eles.

Conforme a perspectiva do olhar, os fatos que se resgatam no passado são diferenciados, pois são eles que irão dar sentido ao discurso fílmico que se quer construir. De qualquer forma, o que se ressalta como elemento identificador nos três filmes é o modo como esses personagens rebeldes e suas lutas vencidas foram tratados; eles sofreram um esvaziamento de suas causas e um aniquilamento de suas ações.

Ao mesmo tempo em que a década de 1990 debateu-se em busca de um caminho, de uma marca identitária própria, buscando apoio na história para construir sua identidade, ela olhou para os percursos já trilhados no passado sem muita convicção. As épocas rebeldes parecem totalmente sem sentido, pelo filtro dos 1990,

¹⁸ Entrevista com Sérgio Rezende. **O olho da história. Revista de História Contemporânea**, Bahia, 2(3), nov./1996, p. 166.

¹⁹ Um exemplo é Isolde Venturelli Brans. **Tiradentes face a face**. Rio de Janeiro: Xerox do Brasil, 1993. Biblioteca Reprográfica da Xerox, v. 30.

que buscava a própria satisfação narcisística.²⁰ O individual primando sobre o coletivo. Assim, seja qual tenha sido a motivação da morte do mártir ou do mito, ela perdeu-se há muito tempo e tudo o que restou foi o gesto vazio de quem encara o nada, de quem grita sozinho de sua cela, tais quais os personagens de Tiradentes e de Lamarca. Talvez, o que melhor descreva esse deslocamento de sentidos seja o olhar irônico do personagem Paulo, de *O que é isso, companheiro?*, que luta menos por convicção do que por não ter nada melhor para fazer, atitude típica dessa nossa era descrente, ou talvez crente em muitas coisas díspares, ao mesmo tempo. É a atitude própria de um tempo que vem sendo intitulado de pós-moderno ou hipermoderno.



www.revistafenix.pro.br

²⁰ Ver, por exemplo, as obras de Gilles Lipovetsky ou de Jean Baudrillard.