



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**VICTOR EMMANUEL FARIAS GOMES**

**DO LIVRO AO CINEMA: MEMÓRIAS DA DITADURA EM BATISMO DE  
SANGUE E O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?**

**FORTALEZA**

**2014**

VICTOR EMMANUEL FARIAS GOMES

DO LIVRO AO CINEMA: MEMÓRIAS DA DITADURA EM BATISMO DE  
SANGUE E O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em História Social da  
Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial para obtenção  
do Título de Mestre em História.  
Área de concentração: História  
Social.

Orientação: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Rita  
Fonteles Duarte

Fortaleza  
2014

VICTOR EMMANUEL FARIAS GOMES

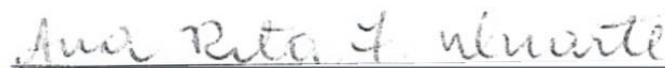
DO LIVRO AO CINEMA: MEMÓRIAS DA DITADURA EM BATISMO DE  
SANGUE E O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em História Social da  
Universidade Federal do Ceará,  
como requisito parcial para obtenção  
do Título de Mestre em História.  
Área de concentração: História  
Social.

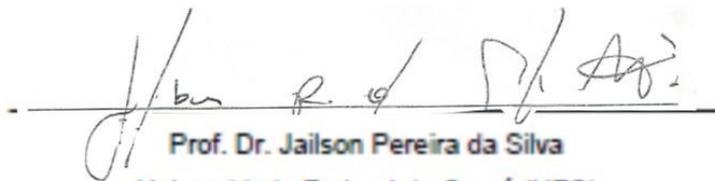
Orientação: Profª. Drª. Ana Rita  
Fonteles Duarte

Aprovada em: 08 / 08 / 2014

Banca Examinadora



Profª. Drª. Ana Rita Fonteles Duarte (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Profª. Drª. Lucileide Costa Cardoso  
Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

## **Agradecimentos**

Os dois anos de experiências compartilhadas renderam muitos agradecimentos. Portanto, espero aqui demonstrar gratidão às pessoas que foram fundamentais no processo de escrita da dissertação. Agradeço, de início, à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida, fundamental para a realização do trabalho.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Rita Fonteles, minha orientadora, pela competência e generosidade com que me acompanhou durante o curso de mestrado. É com sinceridade que considero esta dissertação um trabalho coletivo, que contou com o apoio necessário e firme nos momentos difíceis que atravessam o ofício da pesquisa. Destaco também a participação dos professores Régis Lopes, Jailson Pereira e Meize Lucas, pelas contribuições que apontaram caminhos para a dissertação. A minha formação enquanto historiador é devedora da prática destes, que se tornaram exemplos para mim.

Agradeço aos meus pais, Adna e Ronaldo, pelo apoio necessário. Aos amigos de longa data, Gabriel Soares, Cícero García e Alysson Alves, pelos momentos vividos e felicidade dos reencontros. À Ariane Brito, companheira de vida e pensamento, pela presença na distância e pelo carinho que permanece nos fios do tempo.

À Cleidilene Oliveira e aos camaradas de militância, pela generosidade e desprendimento em me acolher em Fortaleza. À Tamiris e Jéssica Rodrigues pela amizade que vem da infância e venceu a geografia. À Rosa Lillian, pela ternura e apoio.

Aos amigos e amigas espalhados pela UFC, Marcelo Lima, Lucas Pinheiro, Caio Ícaro, Saulo Monteiro, Volgan Timbó, Taynara e Talita Araújo, Priscila Oliveira, Raul Vitor e Ivan Barroso, que me tornaram uma pessoa mais feliz e me ensinaram bastante com a coragem e energia de quem nasceu na década de noventa. Fui politicamente formado por vocês.

Obrigado ainda à Mayara Queiroz, Jéssica Guedes, Mariana Martins e Bruna Farias, pela amizade sincera e pelos momentos divertidos. Por causa de vocês, eu nunca me senti sozinho.

Aos amigos Alysson Queiroz, Israel Carvalho, Paulo Giovanni, Nicolle Collares,

Samara Benício, Gustavo Magno, Rebecca Correia, Vicente Maia e Nívia Marques, deixo o mais forte abraço. A amizade construída em dois anos é do tamanho da tristeza que senti ao deixar Fortaleza.

Aos que dedicaram a vida à aposta  
na incerteza.

## RESUMO

O presente trabalho analisa dois filmes produzidos no Brasil que tem a ditadura militar (1964-1985) como tema de suas narrativas. *O que é isso, companheiro?* (1997), dirigido por Bruno Barreto, e *Batismo de Sangue* (2007), de Helvécio Ratton, são compreendidos como veículos de apropriação e construção de memórias. Para isso, a pesquisa percorre o caminho trilhado desde a publicação dos livros que deram origem aos filmes, até o lançamento das películas nos cinemas. Além das narrativas que constituem os livros e filmes, o estudo se debruça sobre alguns dos sujeitos que elaboraram versões sobre o passado de ditadura: cineastas, militantes da luta armada e escritores. Nas décadas seguintes à abertura política, as memórias sobre a ditadura vão se acumulando e se reconstruindo, em diálogo com o lugar em que os diversos sujeitos se situam e com as conjunturas políticas que se transformam. Através da análise dos usos, sentidos e circulação dos produtos da indústria cultural, é possível visualizarmos algumas das posturas existentes diante do passado de ditadura, assim como identificar os embates que se dão em torno da memória. As polêmicas e interpretações surgidas a partir das versões literárias e fílmicas de *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue* permitem a investigação do processo de autocrítica da luta armada, da construção das figuras emblemáticas da oposição ao regime, caso de Frei Tito de Alencar e Carlos Marighella, do silêncio acerca da colaboração e omissão diante do arbítrio, dentre outras questões suscitadas pelas elaborações acerca dos anos de chumbo.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro, Ditadura Militar, Memória.

## ABSTRACT

The present work analyses two films produced in Brazil which has the military dictatorship (1964-1985) as the subject of his narratives. *O que é isso, companheiro?* (1997), directed by Bruno Barreto, and *Batismo de Sangue* (2007), by Helvécio Ratton. They are understood as vehicles of construction and appropriation of memories. The research trails the way since the publication of the books that inspired the movies till the movie's release. Besides the books and movies narrative the essay deals with the personalities who wrote versions about the dictatorial past: moviemakers, armed force militants and writers. In the decades that followed the political freedom the memories about the period of dictatorship are built and reconstructed within the dialogue with the environment of the personalities and the transforming political structures. Through the analysis of the use, meanings and circulation of the cultural industrial products it is possible to have a view of the actual concepts of the dictatorship past and also identify the debates about these memories. The polemics and interpretations that rises from the literary and cinema versions of "*O que é isso, companheiro*" e "*Batismo de Sangue*" is used to investigate the process of auto critics of the armed fight, the construction of the emblematic figures of the opposition to the regime, such as Tito de Alencar e Carlos Marighella, the silence about the collaboration and omission before the arbitrary, among other questions that arises from the elaboration about the years of lead.

**Keywords:** Brazilian Cinema, Military Dictatorship, Memory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Charge na coluna do Millôr. <i>Veja</i> . 19 de dezembro de 1979, n. 589, p. 12. ....	61
Figura 2 – Cartaz do filme <i>O que é isso, companheiro?</i> . ....	93
Figura 3 – Propaganda de lançamento do filme, publicada no jornal <i>O Globo</i> , em 30 de abril de 1997, Segundo Caderno, p. 7. ....	106
Figura 4 – Propaganda na estreia de <i>O que é isso, companheiro?</i> nos cinemas. <i>O Globo</i> , 01 de maio de 1997. ....	108
Figura 5 – Propaganda de lançamento do livro <i>O sequestro dia a dia</i> , publicada no <i>Jornal do Brasil</i> .....	125
Figura 6 – Charge do cartunista Bruno Liberati, <i>Jornal do Brasil</i> , Caderno B, 18 de maio de 1997, p. 12. ....	130

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação de recursos captados e renda de <i>O Quatrilho</i> e <i>O que é isso, companheiro?</i> .....	86
Quadro 2 – Maiores públicos do cinema nacional em 1997 .....	86

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI	Ato Institucional
ALN	Ação Libertadora Nacional
CBA	Comitê Brasileiro pela Anistia
CIA	Central Intelligence Agency
COLINA	Comandos de Libertação Nacional
CNV	Comissão Nacional da Verdade
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DI-GB	Dissidência Comunista da Guanabara
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MFPA	Movimento Feminino pela Anistia
MR-8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
OBAN	Operação Bandeirantes
OLAS	Organização Latino-Americana de Solidariedade
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
SNI	Serviço Nacional de Informações
VAR-Palmares	Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares
VPR	Vanguarda Popular Revolucionária

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	12
<b>Capítulo 1 – Memórias da ditadura civil-militar brasileira</b> .....	24
1.1 A ditadura militar, a memória e o testemunho .....	29
1.1.1 O cinema e a memória .....	34
1.1.2 O testemunho no pós-guerra .....	37
1.2 A memorialística sobre a ditadura .....	41
1.2.1 Memórias da repressão .....	42
1.2.2 Memórias do poder .....	46
1.3 Literatura e testemunho .....	49
1.3.1 Memórias da guerrilha .....	50
1.3.2 O guerrilheiro arrependido .....	57
1.4 O Batismo de Sangue .....	66
1.4.1 A opção pela luta social .....	69
1.4.2 A polêmica com Gorender .....	73
1.4.3 Uma história não oficial .....	75
<b>Capítulo 2 – O que é isso, companheiro?: Memória, Mercado e Política..</b>	83
2.1 Mais uma vez, os companheiros .....	92
2.2 O operário, o torturador e a juventude .....	113
2.2.1 O Rio de Janeiro e a memória da luta armada .....	114
2.2.2 Em defesa do operário .....	147
<b>Capítulo 3 – Batismo de Sangue: O Martírio de Tito</b> .....	152
3.1 Afinal, como morreu Marighella? .....	152
3.2 Batismo de Sangue nos cinemas .....	160
3.2.1 O mecanismo da compaixão .....	169
3.3 As memórias sobre Frei Tito .....	177
3.3.1 Uma vida após 1974 .....	183
<b>Considerações Finais</b> .....	199
<b>Bibliografia</b> .....	204
<b>Fontes</b> .....	213

## INTRODUÇÃO

Em maio de 2012, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) era instituída após a Lei Nº12.528/2011 ter sido sancionada no fim do ano anterior pela presidente Dilma Rouseff. A CNV era um instrumento criado pelo Estado para apurar violações aos direitos humanos entre 1946 e 1988. As datas dizem muito do que está em jogo. Criar a comissão foi um enfrentamento político e alargar o seu período de investigação – que se inicia antes do golpe de 1964 – é uma das concessões feitas para diminuir a oposição ao projeto.

Os trabalhos da CNV reabrem discussões sobre a relação com os crimes da ditadura pós-1964, que se expressam sobretudo através das interpretações sobre o processo de anistia. Em 1979, o último militar presidente, o general João Figueiredo, sancionou a Lei de número 6.683, a famosa “Lei da Anistia”. Envoltas em polêmicas, os questionamentos aos limites da lei, que não permitia que os agentes da repressão respondessem judicialmente pelos crimes cometidos, percorreram o tempo. Denunciar os abusos cometidos, exigir punição e reparação, contestar versões oficiais, bandeiras de luta dos movimentos que disputaram os rumos da lei, continuam como demandas do presente. Afrontam as reações que apelam para um esquecimento amplo, geral e irrestrito, que se amparam na Lei para evitar a reflexão sobre o período de ditadura.

Tornou-se comum, portanto, encontrar a afirmação de que no campo das disputas pela memória, os vencidos pela ditadura pós-1964 inverteram o papel e se tornaram vencedores. O ex-ministro da educação da ditadura, Jarbas Passarinho, escreveria que “os vencidos pelas armas não aceitam o esquecimento”<sup>1</sup>. Jarbas voltaria ao tema várias vezes e em uma delas afirmaria que “os vitoriosos pelas armas perderam a batalha da comunicação”<sup>2</sup>. O militar questionava uma visão que atribuía ao autoritarismo das forças armadas a culpa pelos anos de violação dos direitos humanos. Para ele, a luta armada foi responsável pelo cerceamento das liberdades políticas, fazendo com que os

---

<sup>1</sup> PASSARINHO, Jarbas. A política e os latinos. *Jornal do Brasil*. Opinião, 08 de janeiro de 2002. p. 9.

<sup>2</sup> PASSARINHO, Jarbas. Do apoio à oposição. *Jornal do Brasil*. Outras opiniões, 14 de maio de 2002. p. 9

militares perdessem apoio na sociedade civil.

Ao defender a ditadura militar, que o ex-ministro nomeia de “contrarrevolução”, Jarbas Passarinho é voz isolada. A condenação aos militares é muito mais comum do que opiniões semelhantes a esta. No entanto, a memória dos vencidos só pode ser compreendida sob a chave de leitura da pluralidade de vozes que relataram a experiência da luta contra o regime. Denise Rollemberg<sup>3</sup>, ao tratar das autobiografias e romances publicados pelos sujeitos identificados com a luta armada no país, questiona até que ponto a ideia de vitória dos *vencidos* é correta.

No cenário em que livros memorialísticos e romances continuam a ser publicados, em número relevante, desde o período de abertura política, a produção de memórias convive com o esquecimento, direcionado sobretudo a omitir o apoio de setores da sociedade civil à derrubada do presidente João Goulart. Não obstante o debate acerca dos anos de ditadura (1964-1985), os traumas decorrentes ainda possuem fôlego na atualidade, ainda restam perguntas a serem feitas, sobretudo no que diz respeito à adesão e tolerância da sociedade com o regime. A memória entra na disputa pela hegemonia como elemento capaz de dar coesão ao modo como setores encarariam o passado de ditadura. Era confortável que as memórias isentassem de culpa aqueles que conviveram com as denúncias sobre torturas, desaparecimentos, censura e o crivo às liberdades sem que houvesse uma efetiva oposição aos responsáveis por tornar tais características a tônica da vida no Brasil pós-golpe de 1964. O esquecimento, portanto, não está presente apenas no discurso dos que pregam a reconciliação sem ressentimentos que a lei de anistia aprovada em 1979 seria capaz de proporcionar. Ele se encontra na seleção do que deve ser lembrado, ou nas formas como a memória se articula para responder ao que o tempo demanda.

Em 1977, Renato Tapajós, que militou na Ala Vermelha do PCdoB, foi um dos primeiros nomes da esquerda armada a publicar um livro sobre a

---

<sup>3</sup> ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. in MARTINS FILHO, João Roberto (org.) *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed. UFSCar, 2006, pp. 81-91.

experiência da luta armada, com o romance *Em câmera lenta*<sup>4</sup>. A literatura, pelo ato de elaborar sentidos sobre o que se passou no Brasil durante os anos 1960 e 1970, seria uma das formas de dizer não à conciliação enquanto esquecimento. As batalhas pela memória estariam abertas. A memorialística, que de modo geral condenava a ditadura, também gerou exemplares em defesa dos militares que apoiaram o golpe. Para João Roberto Martins Filho, o distanciamento temporal, que junto com “*a estabilidade democrática e o fim da guerra fria, (...) incentivaram a disposição de deixar uma versão própria da história, por parte de protagonistas que chegavam aos últimos anos de vida*”<sup>5</sup>.

A memória da ditadura enquanto “anos de chumbo”, período de tristes lembranças sobre a intensificação da repressão à oposição, divide espaço com a lembrança, sobretudo do início da década de 1970, como “anos de ouro”, período de expansão da economia, de comemorações cívicas e do tricampeonato mundial da seleção brasileira de futebol. Foi a primeira que acabou por ganhar maiores espaços na memória coletiva, segundo autores como Janaina Cordeiro<sup>6</sup>, que busca mostrar como um binarismo e os usos políticos da memória podem mascarar a reflexão social sobre a adesão da população aos valores autoritários.

Se hoje há uma vontade de não lembrar que esteve ligado ao regime ditatorial ou realizar a sua defesa, tal qual aponta Daniel Aarão Reis<sup>7</sup>, a vitória dos vencidos não é um concreto observável. Algumas vozes, alguns sujeitos, trajetórias e momentos foram eleitos e autorizados para ganhar projeção na esfera pública.

A literatura sobre o tema mesclava memória, romance e denúncia documental se desenvolve até hoje, com novas obras sendo lançadas ano a

---

<sup>4</sup> TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.

<sup>5</sup> FILHO, João Roberto Martins. *A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares*. 2003. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/FilhoJoaoRobertoMartins.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

<sup>6</sup> CORDEIRO, Janaína Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Anos\\_de\\_chumbo\\_ou\\_anos\\_de\\_ouro\\_0.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Anos_de_chumbo_ou_anos_de_ouro_0.pdf).

<sup>7</sup> REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ano<sup>8</sup>. O interesse pela luta armada e pela história das vítimas do regime<sup>9</sup> contrasta com o pequeno engajamento da população no enfrentamento direto à ditadura e na consequente apuração dos crimes por ela perpetrados. Um dos veículos em que esse interesse se observa é o cinema, um dos meios pelos quais se constroem sentidos acerca do passado recente.

Na América Latina, o cinema tem dedicado uma longa produção para a discussão das ditaduras que se instalaram no continente na segunda metade do século XX. Na Argentina, onde alguns grupos reivindicam o dado de trinta mil pessoas desaparecidas em decorrência das ações repressivas do regime<sup>10</sup>, a produção é absolutamente ampla, basta fazer uma busca temática para se deparar com uma larga opção de títulos. *A História Oficial*<sup>11</sup>, filme de Luis Puenzo premiado com o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1986, é acompanhado de uma série de filmes que abordam as histórias de filhos de militantes políticos de esquerda roubados quando crianças, pelos agentes da repressão, por exemplo. O site *Memoria Abierta*<sup>12</sup> cita aproximadamente trinta filmes que dialogam com as histórias de sequestros de crianças. A iniciativa do site em catalogar os filmes que discutem a ditadura na Argentina e o terrorismo de Estado parece responder a uma demanda de sistematizar um amplo cenário de criação.

---

<sup>8</sup> Exemplo disso é o lançamento de *Memórias de uma Guerra Suja*, construído a partir de 7 depoimentos do ex-delegado do DOPS, Cláudio Guerra e a biografia de Carlos Marighella escrita pelo jornalista Mário Magalhães. Ver: NETTO, Marcelo; MEDEIROS, Rogério. (orgs.) *Memórias de uma Guerra Suja*. São Paulo: Topbooks, 2012. Ver: MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>9</sup> Em 2013, a biografia de Carlos Marighella, escrita por Mário Magalhães e um livro sobre a vida de Vladimir Herzog venceram o prêmio Jabuti, um dos mais importantes da literatura brasileira, em suas categorias. O livro sobre Herzog: DANTAS, Audálio. *As duas guerras de Vlado Herzog*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2012.

<sup>10</sup> O número de trinta mil desaparecidos é reivindicado pela Asociación de las Madres, divergindo do relatório da Comissão Nacional pelo Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), que apresenta o número de 8.961 mortos e desaparecidos. Ver em: DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Jogos da memória: o Movimento Feminino Pela Anistia no Ceará (1976-1979)*. Fortaleza: Inesp, UFC, 2012. p. 46.

<sup>11</sup> *A história oficial* (La historia oficial). Direção: Luis Puenzo. Loca de produção: Argentina, 1985.

<sup>12</sup> O Memoria Abierta é uma iniciativa que visa organizar documentos, fontes e testemunhos das violações de direitos humanos pela ditadura argentina. O Memoria Abierta é construído por diversas entidades de direitos humanos, dentre elas, as Mães da Praça de Maio. O catálogo da produção cinematográfica pode ser acessado em <<http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine/index.html>>.

No Chile, além de filmes ficcionais, como *Machuca*<sup>13</sup>, de 2004, há uma importante produção de caráter documental, marcada sobretudo pelo trabalho do cineasta Patricio Guzmán, responsável pela trilogia *La Batalla de Chile*<sup>14</sup>, relato dos últimos meses do governo de Salvador Allende, acompanhando a crise e o golpe consolidado no dia 11 de setembro de 1973. Guzmán, que foi detido e levado para o Estádio Nacional de Santiago naquele dia, conseguiu salvar os rolos com as filmagens do processo que culminou com a derrubada do presidente socialista e acabou finalizando a produção do documentário com o apoio dos cubanos. Do golpe em diante, o cineasta, que nunca voltou a morar definitivamente no Chile, retornou à história da ditadura militar outras vezes, com o filme *Chile, la Memoria Obstinada*<sup>15</sup> e *Salvador Allende*<sup>16</sup>.

Retornando ao Brasil, a arte também plantou questões novas no debate acerca do passado recente. Ainda no fim da ditadura, o cinema passa a trabalhar narrativas ligadas às violações de direitos humanos e às perseguições políticas. *Pra Frente, Brasil*<sup>17</sup>, dirigido por Roberto Farias, enfrentaria o tema da tortura – e encararia na prática a censura – através da história de um homem apanhado por engano pela repressão.

A presente dissertação utiliza um recorte que privilegia filmes que resultam de adaptações de textos literários, buscando investigar o caminho que constitui um filme enquanto produto capaz de transmitir uma memória e realizar uma escrita fílmica da história, catalisando embates e disputas pela memória. Portanto, tomá-los como objeto da pesquisa significa se debruçar sobre o processo que leva a literatura de caráter testemunhal a ser apropriada pelo cinema na criação de um novo produto. Essa adaptação se caracteriza como

---

<sup>13</sup> *Machuca*. Direção: Andrés Wood. Local de Produção: Chile, Espanha e Inglaterra. 2004. O filme trata da vida do garoto pobre Pedro Machuca, que durante o governo do socialista Salvador Allende, passa a estudar em um colégio tradicional da elite econômica chilena, onde desenvolve uma amizade com um garoto de outra classe social.

<sup>14</sup> *La Batalla de Chile*. Direção: Patricio Guzmán. Local de Produção: Venezuela, França e Cuba. 1975.

<sup>15</sup> *Chile, la Memoria Obstinada*. Direção: Patricio Guzmán. Local de produção: Canadá, França. 1997.

<sup>16</sup> *Salvador Allende*. Direção: Patricio Guzmán. Local de produção: Chile, França. 2004.

<sup>17</sup> *Pra Frente, Brasil*. Direção: Roberto Farias. Local de produção: Brasil, 1982. Sobre o filme, ver: BATALHA, Claudio. *Pra Frente Brasil: o retorno do cinema político*. In SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

uma reescrita e responde a demandas sociais e políticas de outro tempo, caracterizando-se como reapropriações de memórias publicadas na conjuntura da abertura política. A memória da ditadura é sobretudo, um campo de disputas, um processo de trabalho, como expõe Elizabeth Jelin<sup>18</sup>. A manifestação desse passado é delimitada pela ação dos sujeitos, transformando e elaborando sentidos sobre ele.

Busca-se aqui, compreender como o cinema, no Brasil, se constitui em um veículo de construção de memórias sobre a ditadura militar pós-1964. Para isso, dois filmes foram escolhidos para a pesquisa, com a compreensão de que estes não podem ser vistos isolados de uma produção mais ampla. Tratam-se dos filmes *O que é isso, companheiro?*<sup>19</sup> e *Batismo de Sangue*<sup>20</sup>.

*O que é isso, companheiro?* (1997) é a adaptação do livro homônimo publicado por Fernando Gabeira em 1979<sup>21</sup>, mais precisamente do trecho em que ele trata da sua participação no sequestro do embaixador americano Charles Elbrick<sup>22</sup>. Dirigida por Bruno Barreto, famoso por seu trabalho em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*<sup>23</sup>, a película era uma produção de alto custo e reacendeu polêmicas surgidas com a publicação do livro de Gabeira.

*Batismo de Sangue* (2007) foi realizado a partir do relato de Frei Betto, mistura de romance autobiográfico e pesquisa documental que tratava da relação de religiosos dominicanos com a esquerda armada, sobretudo com o líder da Ação Libertadora Nacional (ALN), Carlos Marighella<sup>24</sup>. Publicado originalmente em 1982, o livro de Betto também se detinha particularmente

<sup>18</sup> JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2001.

<sup>19</sup> *O que é isso, companheiro?* Direção: Bruno Barreto. Local de Produção: Brasil, 1997.

<sup>20</sup> *Batismo de Sangue*. Direção: Helvécio Ratton. Local de Produção: Brasil, 2007.

<sup>21</sup> GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

<sup>22</sup> Charles Burke Elbrick, foi embaixador dos Estados Unidos no Brasil entre 1969 e 1970. Sequestrado em setembro de 1969 pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro e pela Ação Libertadora Nacional, foi solto em troca de quinze presos políticos. Pressionado pelos militares, que se incomodavam com a postura elogiosa do diplomata acerca da relação com os militantes de esquerda durante os dias de sequestro, Elbrick voltou aos EUA em 1970.

<sup>23</sup> Baseado em livro homônimo do escritor Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* foi durante trinta e quatro anos, o recordista de público do cinema brasileiro. Lançado em 1976, Bruno Barreto tinha vinte e um anos quando dirigiu o filme.

<sup>24</sup> Dirigente nacional do Partido Comunista Brasileiro até 1966, foi expulso no ano seguinte por conta das suas posições políticas contrárias à cúpula do partido. Em 1968 funda a Ação Libertadora Nacional, uma das principais organizações da esquerda armada que atuaram entre o fim da década de 1960 e início dos anos 70. Marighella foi morto em São Paulo em 1969.

sobre a figura de Frei Tito de Alencar Lima, frade dominicano torturado e que acabaria se suicidando em 1974, na França.

Não obstante a arbitrariedade que compõe as escolhas que fazemos no exercício de pesquisa, a opção pelos filmes se dá sobretudo por três motivos. O primeiro é a constituição da narrativa fílmica a partir de obras literárias em que o autor “assume uma posição reflexiva em relação à sua história e ao mundo no qual se movimenta”<sup>25</sup>. O segundo motivo se dá pela possibilidade de investigação das camadas de temporalidades, a articulação entre passado, presente e futuro, a “ordem do tempo”, como exposto por Hartog<sup>26</sup>, presentes no caminho que leva da escrita dos livros à produção das películas, visto que os discursos que buscam legitimar tais produtos se alteram de acordo com as necessidades impostas pelo tempo, pelas construções da memória em relação aos episódios narrados, assim como os usos e as formas de recepção de livros e filmes. O terceiro discute a escolha por sujeitos e acontecimentos que se tornaram emblemáticos na luta contra a ditadura. O sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, história contada em *O que é isso, companheiro?*, foi talvez a ação de maior impacto da esquerda contra o poder militar, mesmo que para isso, posteriormente a repressão tenha destruído os responsáveis pela ação. Já Frei Tito de Alencar, dominicano cearense que fez parte do apoio à luta armada narrado em *Batismo de Sangue*, virou ícone da crueldade do regime.

Se há uma distância cronológica entre os livros e filmes abordados na pesquisa, no campo das construções de memórias sobre a ditadura militar os tempos também são diversos.

As questões postas diante de *O que é isso, companheiro?*, o filme, em 1997, certamente não são as mesmas que cercavam Fernando Gabeira em 1979, data da primeira edição do seu livro. O relato desenvolvido pelo ex-guerrilheiro, marcado por uma autocrítica profunda ao movimento de luta

---

<sup>25</sup> MALATIAN, Teresa Maria. A biografia e a história. *Cadernos Cedem*. Ano 1, n. 1, Jan. de 2008, p. 22. Disponível em <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/article/view/518>. Acesso em 13/08/2013.

<sup>26</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

armada no Brasil, dá sustentação ao filme de Bruno Barreto, que também gerou intensos debates. Dessa vez, além da questão da caracterização da luta armada e da representação dos grupos e militantes de esquerda, o filme gera na esfera pública um intenso debate sobre a relação entre a história e a ficção. As divergências sobre os limites da criação ficcional do cinema e o “real”, assim como o balanço da luta contra a ditadura, foram expressas sobretudo através do livro *Versões e Ficções*<sup>27</sup>, publicação que reunia artigos que respondiam diretamente ao filme de Bruno Barreto, assim como o documentário *Hércules 56*<sup>28</sup>, lançado em 2006 e que dava voz à outros sujeitos participantes do sequestro de Elbrick.

O filme *Batismo de Sangue*, apresenta claramente objetivos distintos para a produção do livro, escrito por Frei Betto em 1982. A película é dirigida por Helvécio Ratton – primo de um frade dominicano também preso em 1969 – em 2007. Quando o frade lança o seu livro, no ocaso da ditadura, há a pretensão de negar uma história oficial, que atribuía aos dominicanos toda a responsabilidade pela queda do guerrilheiro Carlos Marighella.

A prisão de vários dominicanos, dias antes da queda de Marighella, deu aos órgãos da repressão a isca para a emboscada ao guerrilheiro. Forçados a marcar um encontro com Marighella, os dominicanos foram tachados de traidores, a partir da versão dada pela polícia. Contrapor uma história ao que foi divulgado pelos órgãos de repressão recolocaria os dominicanos no lugar de opositores da ditadura, afastaria a pecha de traição e servia para a legitimação de alguns religiosos – Frei Betto, por exemplo – continuarem envolvidos em processos de luta social. Embora a história contada por *Batismo de Sangue* continue a ser citada como a versão que desmontou o cenário armado da morte de Marighella, mais de duas décadas depois, com o lançamento do filme de Ratton, o foco já não é mais provar que os dominicanos não haviam traído o líder da ALN. O trabalho presente no livro de Frei Betto, de documentar as sevícias sofridas pelo também dominicano Tito de Alencar, constituindo um dossiê sobre o martírio do frade, vai ganhar corpo junto a um

---

<sup>27</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão et. al. (org.). *Versões e Ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

<sup>28</sup> *Hércules 56*. Direção: Sílvio Da-Rin. Local de produção: Brasil. 2006.

processo de construção da memória do religioso. O filme de Ratton se debruça sobretudo em representar a tortura e o sofrimento que leva Frei Tito ao suicídio.

O cinema, para tornar presente o ausente, se apropria e ressignifica memórias oriundas de outros meios. Dos livros para os filmes há uma distância temporal que altera as demandas postas no campo das disputas de memórias, busca-se portanto responder a outras perguntas. A importância de ir à produção cinematográfica reside na compreensão de que o cinema também procura transmitir uma “História com H maiúsculo”. Me refiro, portanto, às contribuições do historiador canadense Robert Rosenstone, que utiliza o termo “filme histórico” para nomear as produções que buscam “*conscientemente recriar o passado*”<sup>29</sup>. O cinema é visto como capaz de criar uma versão da história e construir uma forma de vermos o passado, de modo que é relevante investigar como essas produções, capazes de angariar um público numeroso, se inserem no campo de batalhas pela memória do período ditatorial no Brasil.

Buscou-se aqui seguir um caminho proposto por Roger Chartier para a história do livro e da leitura. O autor francês foi um dos responsáveis por demonstrar que não se pode separar a “*materialidade dos textos e a textualidade dos objetos escritos*”<sup>30</sup>. A investigação, portanto, seguiu não apenas as narrativas presentes nos livros e filmes, mas considerou-os como produtos, dotados de usos e de modos de circulação. Nesse sentido, a imprensa escrita acabou ganhando dimensão fundamental para a pesquisa. Os jornais foram veículos de expressão de divergências e se tornaram terreno para a discussão das questões relacionadas à ditadura. Os livros e filmes abordados na dissertação foram obras de larga repercussão, e portanto, artigos, críticas e matérias tornaram-se importantes para ter um recorte dos sentidos construídos a partir das obras. É uma escolha também metodológica, o universo que cerca a literatura e o cinema é construído a partir das vozes que legitimam as produções (autores, diretores, roteiristas), dos críticos

---

<sup>29</sup> ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 15.

<sup>30</sup> CHARTIER, Roger. A força das representações: história e ficção. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Roger Chartier – A força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011. p. 25.

especializados e dos sujeitos que expõem opiniões a partir de artigos.

A dissertação é composta por três capítulos. O primeiro deles explora a relação entre testemunho, memória e a literatura de cunho autobiográfico produzida no Brasil acerca da ditadura militar. Em dois grande eixos, tentei situar os livros que são objetos de estudo da pesquisa com outras publicações, livros que denunciaram o regime autoritário ou outros relatos memorialísticos, de opositores e integrantes da ditadura. Além disso, há a discussão das narrativas memorialísticas de *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*, acompanhadas do debate gerando em torno das suas publicações.

O segundo capítulo tem como objetivo a discussão do filme *O que é isso, companheiro?*, levando em consideração as suas condições de produção, a sua relação com o mercado, e discutindo a forma como a película representa o passado, com que discurso ela tenta se legitimar e como grupos e sujeitos se mobilizam para elogiá-lo, criticá-lo e oferecer uma outra visão do passado.

A terceira e última parte se dedica ao filme *Batismo de Sangue*. Investigando como a obra tem seu espaço no desenrolar das versões sobre a morte de Marighella e de que modo a centralização na figura de Frei Tito de Alencar faz parte de um processo mais amplo, que envolve a literatura, a mídia e o poder público, na recuperação da memória do dominicano.

Além dos livros e filmes que são fonte e objeto de estudo da pesquisa, o corpo documental constitui-se em grande medida de material publicado na imprensa escrita. Os veículos escolhidos foram os jornais *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*<sup>31</sup>, sobretudo por terem sido espaços de debates, com a publicação de textos que repercutiam posições acerca dos livros e filmes aqui estudados. Também é nas páginas dessas publicações, que se encontra a publicidade, sobretudo do filme de Bruno Barreto. Além das três publicações, também são utilizadas matérias da revista *Veja* e do jornal *O Povo*, publicação com sede em Fortaleza, terra natal de Frei Tito de Alencar. O espaço dado pela imprensa escrita aos filmes e livros que tem a ditadura como tema, segue um interesse do jornalismo em tratar dos anos de arbítrio. Carlos Fico, em *Além do*

---

<sup>31</sup> Veículos de grande circulação, os três jornais tiveram uma história de identificação com a ditadura militar. Nos períodos analisados, os periódicos abrigam posições divergentes.

*Golpe*<sup>32</sup>, fala sobre o papel da imprensa na construção narrativa acerca do passado recente. Nessa tarefa, a imprensa dividiria espaço com a historiografia, a arte e as ciências sociais.

Além dos jornais citados, o segundo capítulo possui referências às críticas feitas nos Estados Unidos ao filme de Barreto, publicadas na revista *Variety* e no jornal *The New York Times*.

*Batismo de Sangue* e *O que é isso, companheiro?*, livros e filmes, se cruzam com outras fontes que tratam dos fatos e sujeitos que fazem parte das narrativas literárias e cinematográficas. Os já citados *Versões e Ficções*, livro que compilou os questionamentos ao filme de Bruno Barreto e *Hércules 56*, documentário que conta o sequestro a partir de outros sujeitos, se juntam a outros livros de memórias que retornam à captura de Elbrick, o assassinato de Carlos Marighela e a vida e morte de Frei Tito. São registros produzidos em tempos distintos, do ocaso da ditadura, aos anos 1990, exemplo do livro de Carlos Eugênio Paz<sup>33</sup>, que viveu intensamente a luta armada através da ALN, ou das memórias de Cid Benjamin<sup>34</sup>, um dos idealizadores do sequestro de Elbrick, publicadas em livro em 2013 e que se tornaram fontes importantes para esse trabalho.

Arlette Farge<sup>35</sup> ao refletir sobre o ofício do historiador, fala do sofrimento enquanto elemento presente nos documentos da história. As palavras e imagens que o exprimem, são objetos de estudo dessa pesquisa. Concluída durante um período fértil para a observação – o “aniversário” de cinquenta anos do golpe de 1964 – a memória da dor e do sofrimento são campos de disputa. Nas ruas, em 2014, as tentativas esvaziadas de novas Marchas da Família com Deus pela Liberdade dividiram espaço com atos em memória dos mortos pelo regime.

Os “trabalhos da memória”, a intervenção humana em dar visibilidade

---

<sup>32</sup> FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

<sup>33</sup> PAZ, Carlos Eugênio. *Viagem à luta armada: memórias da guerrilha*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Cid. *Gracias a la vida*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2013.

<sup>35</sup> FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ao passado<sup>36</sup> são também ações na conjuntura política do presente. A história, problematizando a memória e suas transformações pelos caminhos do tempo, pode dar a sua contribuição sobre como e por quais meios, as sociedades se relacionam com o seu passado.

---

<sup>36</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. "Vendo o passado: representação e escrita da história". Anais do Museu Paulista. São Paulo. Nova Série v.15 n.2, p.11-30, jul-dez.2007.

## Capítulo 1. Memórias da ditadura militar brasileira

O regime político instaurado a partir da derrubada do presidente João Goulart em 1964, além de atravessar trajetórias políticas, reprimir movimentos sociais e o ímpeto transformador presente em vários setores da sociedade no início dos anos 1960, interferiu na produção cultural, na escrita literária, no campo das artes e no cinema. A literatura e o cinema tiveram durante vinte e um anos a sua produção permeada pelos tempos de autoritarismo. Tais produções eram construídas na vigência de um regime ditatorial, ao mesmo tempo em que faziam dele um de seus objetos de debate, ainda que contando com os limites da censura imposta pelo regime.

O fim da década de 1970, com os romances de autocrítica ou de balanço da experiência de confronto à ditadura, ou a tematização da tortura feita por filmes como *Pra frente, Brasil*<sup>37</sup>, no início da década seguinte, acabaram por se tornar lugares comuns nas falas que se debruçam acerca de um “retorno do político” ou de um início da apropriação dos anos de ditadura como conteúdo para as produções literárias e cinematográficas<sup>38</sup>. Nasceria ali a contribuição desses campos para a construção da memória da ditadura militar. No entanto, se a militância engajada nas ações armadas vai realizar a sua produção memorialística na segunda metade dos anos 1970, o campo das artes não deixou em nenhum momento de tratar do político, e a memória da ditadura passou a ser constituída enquanto campo de disputas a partir do próprio golpe que depôs João Goulart.

A forma como foram expressas as críticas e os balanços ao regime ditatorial estão intimamente relacionadas com as particularidades de seu tempo. De acordo com suas demandas e possibilidades, a ditadura foi

---

<sup>37</sup> Dirigido por Roberto Farias e lançado em 1982, o filme é ambientado em 1970, ano em que os slogans otimistas propagados pelo governo se misturavam à euforia pela conquista do tricampeonato mundial de futebol pela seleção brasileira. O personagem Jofre (Reginaldo Faria) é pego por agentes da repressão após aceitar uma carona de um homem envolvido com a oposição à ditadura.

<sup>38</sup> Contra a ideia que envolve *Pra frente, Brasil*, como o pioneiro em tratar questões relacionadas à repressão política e à tortura, Caroline Gomes apresenta um filme da Boca do Lixo: *E agora, José? Tortura do Sexo*. A aura que envolvia o cinema marginal e o caráter erotizado da película teriam contribuído para o “esquecimento” do filme enquanto um libelo. Ver: LEMES, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

tematizada pelo campo das artes. Silviano Santiago em artigo publicado em 1982, aponta uma lição importante acerca da relação entre a produção artística e a repressão. O escritor e o cineasta teriam o processo de criação alimentado pelo possível, “*flores, pregos, cobras e espinhos*”<sup>39</sup>. As obras, documentos da cultura, são expressões da dureza da experiência que atravessou – ou atravessa – a vida dos autores.

Antes da literatura sobre a experiência da luta armada, haviam outros modos de contrapor uma memória oficial e de denunciar a ditadura através das letras. Ainda segundo Silviano Santiago,

Tomando como exemplo apenas a literatura, pode-se perceber que houve dois tipos de livros que tiveram êxito durante o período: textos que se filiam e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura, e os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real.<sup>40</sup>

A literatura de tipo jornalístico tem em *Assim marcha a família*, livro de 1965 publicado pela editora Civilização Brasileira, um de seus exemplos. Coletânea de textos frutos de trabalho de investigação jornalística, o livro busca mostrar outro Rio de Janeiro, que completava 400 anos de fundação naquele ano. O Rio mostrado nas páginas do livro é a cidade do assassinato de mendigos pela polícia, do jogo do bicho que corrompia autoridades, da prostituição infantil e da extrema miséria vivida por parte da população. A crítica vai diretamente às Marchas da Família com Deus pela Liberdade<sup>41</sup> e ao discurso reacionário que embasou o apoio de parcela da sociedade à queda de Jango.

As “orelhas” do livro, escritas por Ênio Silveira, diretor da Civilização Brasileira enunciam um pouco o caráter do livro:

---

<sup>39</sup> SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 49

<sup>40</sup> Idem, p. 52.

<sup>41</sup> Em 1964, setores da oposição ao governo de João Goulart, organizaram manifestações que pediam a sua deposição. As marchas foram organizadas por parte do clero e organizações como a União Cívica Feminina e a Campanha da Mulher pela Democracia. Em nome da luta contra um suposto “perigo comunista”, as marchas chegaram a reunir centenas de milhares de pessoas. Políticos como Carlos Lacerda e Ademar de Barros, governadores da Guanabara e São Paulo, respectivamente, deram apoio e participaram das manifestações.

As senhoras marcharam, o golpe de 1º Abril foi vitorioso sem derramamento de sangue, as liberdades públicas foram estupidadas pelos donos da situação, o Brasil entregue às *experiências dadas* do governo “cristão, democrático e ocidental” do honrado Marechal Castelo Branco. (...) aqui estamos para estragar-lhes um pouco o doce devaneio, com êste livro que é duro como a verdade, terrível como a miséria, candente como o desespero: ASSIM MARCHA A FAMÍLIA são reportagens diretas, documentadas, dos dramas e das mazelas sociais, que marcam e aviltam o Brasil de hoje, que constituem verdadeiro libelo contra êsses “Salvadores da Pátria”.<sup>42</sup>

Outros títulos, na década seguinte, mantiveram a forma que aproximava relato literário e reportagem. Os trabalhos destinados à imprensa, muitas vezes transbordavam as margens das publicações de jornais e revistas, fossem pelas suas densidades ou por conta de sua relevância política. Sob os ares da abertura política, casos como a morte do jornalista Vladimir Herzog<sup>43</sup> levaram a publicação de alguns livros. Uma amostra disso são as obras de Hamilton Almeida Filho e Fernando Jordão, que escreveram *A Sangue-quente*<sup>44</sup> e *Dossiê Herzog*<sup>45</sup>.

*A Sangue-quente* foi lançado em 1978 e era a publicação em livro da reportagem que Hamilton fizera para o jornal *Ex*, veículo da imprensa alternativa que circulou em São Paulo entre 1973 e 1975. Hamilton Almeida era um dos editores do jornal, que acabou sendo tirado de circulação por conta da reportagem sobre a morte de Herzog.

Já *Dossiê Herzog* é o resultado de três anos de pesquisa do jornalista Fernando Jordão, membro da direção do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo em 1975, ano em que Herzog foi morto. Tendo lançado seu livro em 1979, Fernando teve a chance de acompanhar os desdobramentos do processo movido pela viúva Clarice Herzog e seus filhos, para que a União

---

<sup>42</sup> LOUZEIRO, José. (org.) *Assim marcha a família*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

<sup>43</sup> Vladimir Herzog era diretor de Telejornalismo da TV Cultura em 1975. Naquele ano, após se apresentar voluntariamente para prestar depoimento no DOI-CODI de São Paulo para responder sobre supostas ligações com organizações comunistas, foi torturado até a morte durante o “interrogatório”. Para esconder o assassinato do jornalista, foi forjado um suposto suicídio do jornalista, fato que seria desmascarado.

<sup>44</sup> ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A Sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Editora Alfa-ômega, 1978.

<sup>45</sup> JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 1979.

fosse responsabilizada pela morte do jornalista.

Se a denúncia política através de obras de cunho jornalístico teve seu espaço, os romances e a ficção literária também tematizaram a ditadura. A ficção literária, que nos deu *Quarup*<sup>46</sup>, de Antônio Callado, teve publicado pelo mesmo autor o livro *Reflexos do Baile*<sup>47</sup>. Publicado em 1977, a narrativa se dá em torno do sequestro de um embaixador durante um baile. A trama é apresentada de forma não convencional, a partir da correspondência entre diplomatas e entre integrantes de grupos opositores. Tais livros e publicações são exemplos de como o campo das artes não foi silenciado – embora censurado – durante os anos de chumbo.

O período de abertura política abre espaço para um outro tipo de elaboração, dessa vez ligada aos ex-militantes da esquerda armada, que em giro autocrítico após o desmanche provocado pela repressão, passaram a publicizar memórias, a fazer balanços da atuação de resistência e dos projetos da esquerda nos anos sessenta e setenta.

O fim dos anos 1970 insere as vozes vindas da experiência da luta armada no debate sobre os direitos humanos, mas também reconstrói trajetórias pessoais, opera lado a lado com a subjetividade, revisando projetos políticos, realizando acertos de contas e se imbricando com expectativas, ideias de futuro. Derrotada a estratégia revolucionária de tomada do poder pelas armas, as esquerdas se reposicionavam no cenário de legalidade democrática e valorização dos espaços institucionais. Muitos dos que vinham da oposição armada se apropriaram das bandeiras ligados aos direitos humanos, questões anteriormente secundárias diante da concepção que privilegiava as lutas imediatas da classe trabalhadora.

As vozes da luta armada, que se expressaram pelos livros, também tiveram íntima relação com o cinema. Se diversos documentários deram espaço à voz das vítimas e narraram histórias de perseguição e enfrentamento

---

<sup>46</sup> Publicado em 1967, *Quarup* vai relatar a história do Padre Nando, que da utopia em criar uma nova comunidade paradisíaca na Amazônia acaba aderindo à luta revolucionária contra o regime autoritário iniciado em 1964.

<sup>47</sup> CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

à ditadura, como *Que bom te ver viva*<sup>48</sup>, *Barra 68*<sup>49</sup> ou *Vlado: 30 anos depois*<sup>50</sup>, as produções ficcionais, “*que dão a ver e pensar o real*”<sup>51</sup>, a imagem que faz presente o ausente, trabalham na apropriação de memórias publicadas por outros meios, sobretudo relatos expressos na literatura. A lista de filmes que abordam de algum modo a ditadura em suas histórias é relativamente longa<sup>52</sup>, no entanto, algumas delas nascem de relatos fundadores, de ou sobre sujeitos que ganharam notoriedade no enfrentamento ao regime. Obras que alcançaram ampla divulgação, como *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue* efetivam, a partir de um discurso sobre o passado, uma visão sobre a história. Considerando que “*la esfera del arte juega un papel importante en la emergencia de un más amplio discurso de la memoria colectiva*”<sup>53</sup>, o cinema também tomou parte na construção de sentidos sobre o passado, e fez isso com extrema ligação com o relato testemunhal e autobiográfico.

Duas noções se apresentam como fundamentais na construção da pesquisa. A primeira delas é a de representação, categoria defendida por Chartier como central da abordagem da história cultural.

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (...) As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.<sup>54</sup>

Os livros, filmes e discursos são percepções e construções do social.

---

<sup>48</sup> Lançado em 1989, o filme alterna a participação da atriz Irene Ravache com depoimentos de mulheres que participaram de organizações de resistência à ditadura. O roteiro e a direção foram de Lúcia Murat. Lúcia era estudante de Economia em 1968 e vivia na clandestinidade quando foi presa e torturada em 1971.

<sup>49</sup> Documentário de 2001, dirigido por Vladimir Carvalho, trata da criação da Universidade de Brasília e o processo que leva à invasão pelo exército em 1968.

<sup>50</sup> Filme de João Batista de Andrade, lançado em 2005, fala da vida familiar e do engajamento do jornalista Vladimir Herzog, morto nas dependências do DOI-CODI em 1975.

<sup>51</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002. p. 24.

<sup>52</sup> O trabalho de Caroline Gomes Leme oferece um panorama sobre a produção nacional. Ver: LEMES, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

<sup>53</sup> GIANERA, Pablo. Arte y memoria. Entrevista a Andreas Huyssen. *Los puentes de la memoria*. Cento de Estudios por la Memoria, La Plata, ano 3, n. 8, p. 29.

<sup>54</sup> CHARTIER, Roger. Op. cit. p. 16-17.

Ainda segundo Chartier, ao contrário de se afastar do social, os estudos sobre as representações e o simbólico, aproximam a história de um campo de disputas, em que grupos lutam para “*impor, a sua concepção do mundo social*”<sup>55</sup>.

Outra ideia fundante da investigação presente é o entendimento de que as produções do cinema se aproximam da ideia do “palimpsesto”, expressa nos créditos que iniciam o filme *O nome da rosa*<sup>56</sup>. É correto pensar os filmes produzidos no Brasil que abordam os anos de ditadura sob a chave de “*manuscrito que conserva marcas de uma escritura anterior borrada para escribir de nuevo*”<sup>57</sup>. O cinema sobre a ditadura trabalha com a ressignificação das marcas de um passado traumático, portanto, cabe investigar o caminho que essas memórias percorrem, chegando ao discurso do cinema em um processo de apropriação e reconstrução de sentidos.

### 1.1 A ditadura militar, a memória e o testemunho

No Brasil, ainda não é possível falar em uma memória oficial ou pensar em blocos homogêneos no que diz respeito à elaboração sobre a ditadura militar. Se não é possível falarmos em memória oficial, como nos diz Verena Alberti<sup>58</sup>, há uma variedade de grupos e recordações que constroem sentidos sobre o passado recente. Carlos Fico<sup>59</sup>, destaca a importância da memorialística, sobretudo os relatos literários, na descrição do golpe de 1964 e da ditadura. Sobretudo a partir de 1974, as produções literárias se intensificam durante a política da distensão, que trazia “*um programa de medidas de liberalização cuidadosamente controladas*”<sup>60</sup>, que se por um lado buscava garantir legitimidade social à ditadura, acabou abrindo canais para a

---

<sup>55</sup> Idem. p. 17.

<sup>56</sup> Filme de 1986, dirigido pelo francês Jean-Jacques Annaud, é a adaptação do livro de Umberto Eco, em que um frade investiga crimes no interior de uma abadia durante a Idade Média.

<sup>57</sup> FERRARI, Marta B. “Recordar olvidando”: cine y narrativa en la España posfranquista. In: FERRARI, Marta B. (et. al.) *De la letra a la imagen: Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*. Mar del Plata: EUDEM, 2007. p. 16.

<sup>58</sup> ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

<sup>59</sup> FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

<sup>60</sup> ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil: 1964-1984*. Bauru: Edusc, 2005. p. 224.

participação política da sociedade, que pressionou os limites ditados pelo Estado. O processo de abertura política põe em cena memórias de colaboradores ou membros do regime e relatos de sujeitos envolvidos com o enfrentamento à ditadura. Um número considerável desses livros de memórias foi lançado nos anos de abertura política, dentre os quais alguns foram escritos por figuras importantes dos governos militares, como o chefe do gabinete civil do governo Castelo Branco, Luís Viana Filho; Daniel Krieger, que foi senador pelo ARENA e Jayme Portella de Mello, general que tinha ocupado um ministério durante o governo Costa e Silva<sup>61</sup>.

Segundo Carlos Fico:

Do ponto de vista oficial, livros como os de Luis Viana Filho (...) e de Daniel Krieger, (...) serviram para construir o perfil do primeiro general-presidente como “moderado” e “legalista”. Pouco tempo depois saíram os de Jayme Portella de Mello e Hugo Abreu, destacando diferenças que desmentiam a unidade militar.<sup>62</sup>

Ainda durante a distensão política, foram publicados relatos de ex-militantes de organizações de enfrentamento armado ao regime. Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis alcançaram elevados números de vendas com textos críticos da experiência do engajamento militante do período<sup>63</sup>. As esquerdas, que já no início dos anos 1970 tiveram as suas organizações praticamente desmanteladas pelo Estado repressor, entravam no momento de autocrítica da opção pelo isolamento guerrilheiro.

Há um esforço por registrar a experiência de vida dos que compuseram a resistência à ditadura, documentando a vida no exílio, a organização da luta armada e buscando reconstruir a trajetória dos que foram assassinados pela estrutura estatal de repressão<sup>64</sup>. São iniciativas como o projeto *Memórias do*

---

<sup>61</sup> VIANA FILHO, Luís. *O governo Castelo Branco*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

KRIEGER, Daniel. *Desde as Missões... saudades, lutas, esperanças*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

MELLO, Jayme Portella. *A revolução e o governo Costa e Silva*. Rio de Janeiro: Guavira, 1979.

<sup>62</sup> FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol 24, N. 47, 2004. p. 31-32.

<sup>63</sup> GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global, 1980.

<sup>64</sup> O cenário da repressão política é abordado pelo projeto Brasil Nunca Mais, que se utilizou da documentação processual da justiça militar – afastando-se do relato testemunhal – para

*Exílio Brasil 1964-1974*<sup>65</sup>, que busca dar voz aos exilados, “excluídos que foram da vida pública de seu país. (...) o projeto é outrossim uma ponte para o futuro, um documento da presença ativa de gente atualmente marginalizada”<sup>66</sup> ou as publicações decorrentes do trabalho da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos, que tinha como função, “analisar, as mortes de causas não naturais, ocorridas em dependências policiais e assemelhadas”<sup>67</sup>.

A Comissão, criada em 1995, no âmbito das alterações jurídicas trazidas com a lei 9.140/95, que fez com que o Estado considerasse mortos os desaparecidos por conta de ligações com atividades políticas entre 1961 e 1979, foi a base para a publicação de duas obras: a primeira diz respeito ao livro *Dos filhos deste solo*<sup>68</sup>, de Nilmário Miranda e Carlos Tibúrcio e o livro-relatório *Direito à memória e à verdade*<sup>69</sup>. A primeira publicação foi produzida a partir do trabalho de Nilmário na Comissão Especial e na presidência da Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados, enquanto a segunda é fruto do trabalho de onze anos da Comissão Especial, que investigou e julgou 339 casos de mortos e desaparecidos. A Comissão Especial é importante para demonstrar como a reparação financeira e a conquista de direitos pelos atingidos pela ditadura está atrelado a um trabalho de memória, entendido aqui como a ação de sujeitos “en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que ‘trabajan’ sobre y con las memorias del pasado”<sup>70</sup>.

Se outros projetos tentaram documentar a experiência do exílio,

descortinar a estrutura da repressão.

<sup>65</sup> Fazem parte do projeto editorial, duas publicações. CAVALCANTE, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (orgs). *Memórias do exílio. 1964/19???. De muitos caminhos*. Vol. 1. Lisboa: Arcádia, 1976. COSTA, Albertina de Oliveira; MORAES, Maria Teresa Porciúncula de; MARZOLA, Norma e LIMA, Valentina da Rocha (orgs.). *Memórias das mulheres do exílio*. Vol. 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

<sup>66</sup> CAVALCANTE, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (orgs). *Memórias do exílio. 1964/19???. De muitos caminhos*. Vol. 1. Lisboa: Arcádia, 1976. p. 9.

<sup>67</sup> GONÇALVES, Danyelle Nilin. *O preço do passado: Anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

<sup>68</sup> MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. *Dos filhos deste solo. Mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo / Boitempo Editorial, 1999.

<sup>69</sup> BRASIL; SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS; COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à memória e direito à verdade*. Brasília: SEDH, 2007.

<sup>70</sup> JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002. p. 14.

denunciar a tortura e apontar responsabilidades do Estado, o caso de maior amplitude e que ganhou notoriedade foi o projeto *Brasil Nunca Mais*. Resultado de cinco anos de trabalho, o projeto *Brasil Nunca Mais* utilizou a documentação processual oriunda da Justiça Militar para traçar um largo panorama da repressão no Brasil. Deslocando o olhar do relato das vítimas para a documentação produzida pelo Estado, a apresentação do relatório final acreditava que mostrar a repressão política a partir do material produzido pelo próprio regime, afastaria a desconfiança que ronda os relatos testemunhais, que teriam como obstáculo a “*desconfiança daqueles que levantam sua suspeição como relatos não-isentos*”<sup>71</sup>. A escolha dos caminhos para a pesquisa do *BNM*, no entanto, não excluía a questão do testemunho do centro da proposta, ao contrário, a reforçava e tornava-a latente. Diante dos tribunais militares, as vítimas de tortura e perseguição política interpelavam o Estado sobre as sevícias sofridas em suas dependências, “*corroborada por testemunhas, e até mesmo documentada através de perícias, sem que daí resultasse qualquer providência tendente a coibir a ilegalidade*”<sup>72</sup>. Não por acaso, durante os anos que antecederam a publicação do relatório final, o projeto era chamado de TPP – Testemunhos Pró-Paz.

Para que o *Brasil Nunca Mais* chegasse às livrarias, foi preciso que a pesquisa que se empenhava em verificar mais de um milhão de páginas dos 707 processos estudados, ficasse na “clandestinidade” durante os cinco anos de sua duração. Com a coordenação de Dom Paulo Evaristo Arns, o presbiteriano Jaime Wright e outros sujeitos ligados à defesa dos direitos humanos, como o advogado Luiz Eduardo Greenhalgh, o resultado do projeto que documentou a repressão de 1964 a 1979 foi um sucesso, editorial e político. O relatório final da pesquisa foi organizado e sintetizado de modo a virar um livro, publicado pela Editora Vozes<sup>73</sup>, em 1985. A primeira tiragem, de cinco mil exemplares, esgotou em 24 horas e ainda no mesmo ano de seu lançamento, já havia vendido mais de 100 mil exemplares, segundo matéria do

---

<sup>71</sup> PROJETO BRASIL NUNCA MAIS, Tomo I – O Regime Militar, Arquidiocese de São Paulo, 1985, p. xiii.

<sup>72</sup> Idem. p. xiv.

<sup>73</sup> Editora ligada à Igreja Católica.

*Jornal do Brasil*<sup>74</sup>. Politicamente, o trabalho financiado pela Arquidiocese de São Paulo passou a ser a referência acerca do cenário da repressão no Brasil durante a ditadura. A publicação dos nomes<sup>75</sup> dos que haviam sido denunciados como torturadores ou como médicos que expediam laudos falsos, expôs para a sociedade quem eram esses sujeitos e mostrava que muitos continuavam na ativa, inclusive na estrutura do Estado.

Se o projeto reforçou posições que caminhavam na direção contrária ao entendimento da anistia como esquecimento, a publicação também causou reações de setores militares, que responderam com o livro *Brasil Sempre*<sup>76</sup>, escrito pelo tenente Marco Pollo Giordani, que abria seu livro justificando a sua escrita:

Minha decisão em escrever este livro – dentre outros motivos – decorreu essencialmente da edição do Brasil: nunca mais – faccioso relato de um pretense grupo de especialistas, tendo à testa o arcebispo metropolitano de São Paulo – Dom Paulo Evaristo Arns, e 'outros'...<sup>77</sup>

As reações ao *Brasil Nunca Mais* se utilizavam da compreensão da anistia como esquecimento, dirigindo a pecha de revanchismo aos que encaravam o direito à memória como bandeira de luta. O projeto, no entanto, consolidou-se como um marco na realização de um mapa da repressão ditatorial no Brasil.

Lado a lado com a literatura ligada à denúncia das violações dos direitos humanos, o fim dos anos setenta assistiu a constituição do “*que se poderia chamar 'geração da repressão', formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe*”<sup>78</sup>, que produziram uma literatura de testemunho<sup>79</sup>. Tal escrita é marcada pela catástrofe, pelo trauma, tendo uma

---

<sup>74</sup> *Jornal do Brasil*. Lista de 44 torturadores inclui o general Medeiros. 22 de novembro de 1985, 1º Caderno, p. 4.

<sup>75</sup> A lista completa com os nomes dos torturadores não foi publicada em livro, sendo cedida no dia 21 de novembro de 1985 para os órgãos de imprensa que requisitaram a relação completa. No total, são 444 nomes envolvidos com torturas. O *Jornal do Brasil* publicou a lista completa na edição do dia seguinte à divulgação.

<sup>76</sup> GIORDANI, Marco Pollo. *Brasil Sempre*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

<sup>77</sup> Idem. p. 7

<sup>78</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>79</sup> FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. in. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 360.

relação diferenciada com o vivido. “*Testemunha-se, via de regra, algo de excepcional e que exige um relato*”<sup>80</sup>.

### 1.1.1 - O cinema e a memória

Na abertura de um de seus últimos trabalhos, *A memória, a história, o esquecimento*<sup>81</sup>, o filósofo francês Paul Ricoeur indicava como motivos para se lançar ao tema, uma preocupação profissional e uma preocupação pública. Profissionalmente, pensar sobre os temas ligados à relação história e memória era contribuir com um campo de discussão que havia se formado entre os historiadores. Já o espaço público era afetado pelos abusos da memória, a memória como dever ou o excesso de esquecimento, se impunham como desafios a serem encarados.

A preocupação de Ricoeur se dá pelo crescimento do debate acerca da memória no campo de estudos da história e na sociedade. A história, como representação do passado, assiste ao deslocamento da ênfase em conceitos “*como o de progresso e o de ascensão linear da história*”<sup>82</sup> para o trabalho da memória, o que altera significativamente o trabalho do historiador. A oposição definitiva entre história e memória, descrita em Halbwachs, responsável por trazer a memória para o campo de estudos das ciências sociais, para quem “*a história começa somente no ponto em que acaba a tradição*”<sup>83</sup>, perde força para a ideia de tornar os rastros materiais da memória em terreno de investigação da historiografia. Os estudos ligados a uma história social da memória apontariam “*o quanto essa oposição canônica entre história e memória não é pertinente. A própria aproximação dessas duas noções lembra a dimensão humana da disciplina histórica*”<sup>84</sup>. Os caminhos das transformações das memórias no tempo, os acontecimentos ressignificados, são agora objetos

<sup>80</sup>SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 47.

<sup>81</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

<sup>82</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. in: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 65.

<sup>83</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. p. 80.

<sup>84</sup> DOSSE, François. *A história*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 287.

para a história.

As querelas alemã e francesa fazem parte desta reconfiguração do campo historiográfico, sintetizando uma série de temas que tem pautado a agenda dos historiadores há três décadas: o direito e o dever de memória; o testemunho como instrumento heurístico e o sujeito moral do discurso histórico; os limites da representação da história e as decorrências epistemológicas para sua escrita em geral e, especificamente, para a questão da narrativa histórica.<sup>85</sup>

A memória, na discussão do passado recente, imbrica-se com a história em um mútuo questionamento. Dominick LaCapra, trabalha com a ideia de que a memória pode indicar perguntas a serem feitas pela história, visto a capacidade daquela de apontar *“problemas que siguen vigentes o que están investidos de valores o de emociones”*<sup>86</sup>. À história, caberia submeter a memória à investigação, em um esforço por elaborar o passado de modo mais abrangente.

O giro à memória, tem, ainda segundo LaCapra, dois caminhos a serem observados. O primeiro está atrelado à estreita ligação com as marcas decorrentes de seguidas experiências traumáticas da história recente. O trauma, de incidência primordial sobre a vítima, afetaria aqueles que residem ao seu redor, criando um ambiente tomado por acontecimentos que preferiríamos esquecer. O segundo é a proliferação dos lugares de memória, abordados segundo o autor – interessado na memória do holocausto – como lugares de trauma. O interesse nos lugares de memória vai além do espaço concreto dedicado a Shoah<sup>87</sup>, expandindo-se para o desejo de documentar a experiência dos que viveram na pele através do testemunho. São filmes e projetos, que reservam horas e horas na preservação do relato dos sobreviventes.

Em *Shoah*, filme de Claude Lanzmann lançado em 1985<sup>88</sup>, a câmera

---

<sup>85</sup> CEZAR, Temístocles. Tempo presente e usos do passado. in: VARELLA, Flávia Florentino et al. (orgs.) *Tempo presente & usos do passado*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 32.

<sup>86</sup> LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009. p.23

<sup>87</sup> Significa, em hebraico, catástrofe ou devastação. A forma de nomear a deportação em massa de judeus na Europa durante a Segunda Guerra é um intenso debate. Não há consenso sobre a utilização dos termos Shoah e Holocausto.

<sup>88</sup> Filme francês lançado em 1985, possui aproximadamente nove horas e meia de duração e centra o trabalho em documentar a experiência das vítimas da Shoah, através do

percorre lugares marcados pelo extermínio, mas não recorre a nenhuma imagem de arquivo dos campos nazistas, a centralidade é dada ao testemunho dos sobreviventes. A procura por registrar a fala das testemunhas também foi encampada por Steven Spielberg, que após realizar o seu premiado filme *A lista de Schindler*<sup>89</sup>, estabeleceu a Fundação para a História Visual dos Sobreviventes da Shoah, que gravou em vídeo pouco mais de 50.000 relatos testemunhais de sobreviventes.

Os usos da memória pela produção cinematográfica, indicam um espaço apropriado pelas inovações tecnológicas na construção de uma “cultura da memória”, operando entre uma “*comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente*”<sup>90</sup> e o papel político que tais obras adquirem em cenários de disputas. Krzysztof Pomian, já advertia que por

muy importante que haya sido, la acción de todos los factores conjunturales – demográficos, sociales, políticos, psicológicos – probablemente no habría bastado por sí sola para conferir a los problemas de la memoria colectiva su actual centralidad, si no se hubiera conjugado con una serie de invenciones técnicas que, en el espacio de un siglo, literalmente han revolucionado tanto la memoria colectiva misma como los usos que podemos hacer de ella; (...) la aparición, seguida de su uso generalizado, de los medios de grabación de imágenes fijas primero, de sonidos después y finalmente de imágenes móviles, há superpuesto una nueva memoria a la que transmiten los escritos.<sup>91</sup>

O crescimento da produção do campo das artes que torna esse passado presente faz com que no plano geral das memórias acerca da ditadura militar no Brasil, não se possam ignorar os produtos oriundos do cinema. A produção ficcional, cercada pela aura do espetáculo, deve ser encarada como uma construção séria de sentidos, merecedora de atenção no campo das elaborações acerca da memória.

testemunho. Claude Lanzmann, diretor do filme, já havia se aproximado do tema, na década anterior, ao filmar *Porque Israel*, documentário acerca do novo Estado do pós-guerra. *Shoah* levou cerca de onze anos para ser concluído.

<sup>89</sup> Produção americana de 1993, *A lista de Schindler* conta a história do alemão Oskar Schindler, empresário filiado ao partido nazista que acabou por salvar mil e duzentos judeus dos campos de extermínio.

<sup>90</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 15.

<sup>91</sup> POMIAN, Krzysztof. *Sobre la historia*. Madrid: Cátedra, 2007. p. 174.

### 1.1.2 – O testemunho no pós-guerra

O balanço do breve século XX, ideia cunhada por Hobsbawm<sup>92</sup> para caracterizar o período que vai da primeira grande guerra à desintegração da União Soviética como uma época completa, foi sobretudo a atitude de compreensão de um tempo que acumulou guerras, ditaduras e genocídios. Não é casual que na segunda metade do século XX, a figura da testemunha emergja como elemento central na construção de sentidos sobre o passado recente. A relação dos indivíduos com o passado e com a experiência alterou-se significativamente no século passado.

O historiador italiano Enzo Traverso<sup>93</sup>, ao pensar o século XX, destaca como o seu eclipse – que se dá com a derrota final do regime soviético – transforma o que era um período da utopia e de lutas anti-sistêmicas em um século de tragédias, abrindo espaço para as vítimas ganharem centralidade no cenário político das memórias. Não podendo encará-la como arquitetada pela ingenuidade, a memória possui um uso – ou certamente usos – que enunciam a impossibilidade de sua neutralidade, podendo ser domada pela política de Estado, virar um meio rentável para a indústria cultural, construir identidades individuais ou coletivas.

Na análise de experiências limites ou traumáticas, como é o caso da ditadura no Brasil, o Holocausto e os campos de concentração nazista se impõem enquanto símbolos limite da barbárie. O extermínio dos judeus – que não foram os únicos “alvos” da política nazista – passou a ser a referência para as tragédias do século, constituindo o que Traverso considera como uma religião civil. A memória do Holocausto, construída como marco fundamental da memória do século XX, possui uma carga de valores ligados aos princípios que deveriam nortear as democracias liberais, valores estes *“celebrados por medio de conmemoraciones públicas, (...) es un recuerdo que es conservado,*

---

<sup>92</sup> HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.

<sup>93</sup> TRAVERSO, Enzo. *Historiografía y memoria: Interpretar el siglo XX*. *Aletheia*, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4820/pr.4820.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4820/pr.4820.pdf) (acesso em 10 de agosto de 2013).

*guardado, cultivado de maneira ritual*<sup>94</sup>. No entanto, o caminho percorrido até a celebração pública da memória das vítimas judias apresenta como a recordação se transforma com o tempo, de acordo com os usos políticos que determinadas conjunturas históricas exigem e com as condições para que certos relatos e políticas da memória possuam audiência.

O extermínio de judeus durante a Segunda Guerra, por exemplo, só adquire centralidade no espaço público ocidental durante os anos 1960, com o julgamento de Eichmann<sup>95</sup> – momento em que o testemunho ganha aspecto jurídico de verdade – e com a Guerra dos Seis Dias, em 1967, quando a memória do Holocausto se confunde com o conflito entre árabes e israelenses.

O boom memorialístico, que se confunde com a celebração da Shoah como acontecimento único e incomparável, afirma uma alteração na experiência humana do tempo. Sobre as formas que as sociedades articulam passado, presente e futuro, cabe a definição de regimes de historicidade, elaborada por Hartog<sup>96</sup> para contribuir com a compreensão da experiência do tempo na contemporaneidade. Se o regime de historicidade é a forma de um coletivo ou indivíduo “*engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias*”<sup>97</sup>, estaríamos vivendo sob o presentismo, momento em que o presente adquire primazia na ordem do tempo. Se a organização temporal reside na tensão entre experiência e expectativa, tal qual se referia Koselleck<sup>98</sup>, o presente se afirma com supremacia, já que o futuro não se apresenta como uma possibilidade feliz e o passado se desmancha no acelerado ritmo presentista.

---

<sup>94</sup> TRAVERSO, Enzo. *Historiografía y memoria: Interpretar el siglo XX*. Aletheia, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4821/pr.4821.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4821/pr.4821.pdf) (acesso em 10 de agosto de 2013).

<sup>95</sup> Hannah Arendt cobriu o julgamento de Eichmann enquanto trabalho jornalístico, porém a sua análise do processo de julgamento acabou virando livro, em que ela aborda a questão da culpa e a forma como o processo contra o nazista capturado na América do Sul se desenvolve. ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<sup>96</sup> HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

<sup>97</sup> HARTOG, François. op. cit. p. 11.

<sup>98</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2006.

Se o ocaso do futurismo<sup>99</sup> pode ser apontado na queda do muro de Berlim, que indicava a agonia do bloco soviético, a saída de um regime para outro compõe um processo. Se a possibilidade do futuro se anunciar radicalmente diferente parecia estar sepultada com o fim da União Soviética, a ideia de um futuro como promessa de bem estar já havia sido significativamente abalada pelas duas grandes guerras, quando o desenvolvimento técnico se transformou em capacidade destrutiva. A ruptura com o regime inaugurado em 1789 tem como uma de suas características a inquietude frente a um passado “*definitivamente morto*”<sup>100</sup>, que ergue altares para uma memória que demonstra a impossibilidade de ser espontânea. A ânsia arquivística, as comemorações, os monumentos e as datas enunciam políticas de memória, que selecionam quais recordações devem ser palco de celebração.

As experiências de dor, que costumam ser colocadas lado a lado como símbolos das tragédias do século passado se aproximam e se distanciam a partir do aspecto levado em consideração. A memória de eventos como a Shoah e os golpes e ditaduras na América Latina seguem uma lógica desigual, porém combinada. Aproximam-se pela construção de memoriais, monumentos, museus que relembram o passado traumático, através do passado ressignificado pela arte, literatura e cinema. Distanciam-se pela dimensão e sentidos dos mesmos, que atestam as particularidades da construção da recordação em cada país.

Aproximam-se no espaço ganho pelo testemunho, que na segunda metade do século XX passa a ser objeto de estudo da história, da teoria literária e da psicanálise. Seligmann-Silva destaca a abertura de dois campos para a compreensão do testemunho, um localizado na Europa e nos Estados Unidos, voltados sobretudo para a memória produzida sobre a Shoah e a Segunda Guerra Mundial, enquanto na América Latina “*o ponto de partida é constituído pelas experiências históricas da ditadura, da exploração econômica,*

---

<sup>99</sup> Regime moderno de historicidade, que possui raízes nas transformações políticas da revolução francesa e no fim de uma ideia cíclica da história.

<sup>100</sup> NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. in. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N. 10, 1993.

da repressão às minorias étnicas e às mulheres”<sup>101</sup>. A memória, vista enquanto uma prática social, se ampara em marcas materiais para que o passado resignificado aflore<sup>102</sup>, e o testemunho, enquanto modalidade da memória, encontrou na literatura e no registro audiovisual dois suportes importantes.

A caracterização do século XX como um tempo de barbárie sentia-se já na desilusão dos anos que sucederam a Primeira Guerra. É bastante conhecida a referência que Walter Benjamin faz aos soldados que voltavam dos fronts da Primeira Guerra Mundial<sup>103</sup>. Mudos, a incapacidade de transmitir a experiência da catástrofe enuncia uma das questões centrais que cercam o testemunho: narrar um trauma parte da incerteza acerca da viabilidade de representar tais acontecimentos. A experiência de situações limites teria a sua força no vivido e punha na cena do testemunho a impossibilidade de traduzir traumas em experiência comunicável. Embora a transmissão desse passado que não passa, o trauma, receba, segundo Seligmann-Silva<sup>104</sup> o aporte do campo das artes, da literatura e do cinema, a *“intensidade da experiência vivida, incrível para quem não viveu a experiência, é também aquilo que o testemunho não é capaz de representar”*<sup>105</sup>. São esses veículos que possibilitam o relato de Primo Levi, o *“tipo perfeito de testemunha”*<sup>106</sup> segundo Agamben. Químico italiano que sobreviveu ao campo de concentração em Auschwitz, Levi traz em seus escritos os questionamentos erigidos diante da possibilidade do testemunho. Primo Levi, na qualidade de *superstes*, sobrevivente, fala de um sonho comum aos prisioneiros:

o de terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados. (...) as vítimas e os

---

<sup>101</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. in. *Projeto História*. n. 30, 2005, p. 86.

<sup>102</sup> VEZZETTI, Hugo. Un mapa por trazar. in. *Los puentes de la memoria*. Centro de Estudios por la Memoria, La Plata, ano 1, n. 1, p. 18-24.

<sup>103</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. in. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras escolhidas*. Volume I. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>104</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. in. *Psicol.clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.

<sup>105</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 36.

<sup>106</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

opressores, tinham viva a consciência do absurdo e, portanto, da não credibilidade daquilo que ocorria nos *Lager*.<sup>107</sup>

A menção que Levi faz ao sonho evoca uma incapacidade e um desejo. Se o retorno faz com que a testemunha relate a vida nos campos de concentração nazistas, há sempre a impossibilidade de expor por completo o que foi tal experiência. O testemunho, por ser obra de um sobrevivente, convive com a incompletude de não narrar a experiência em sua totalidade.

Não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. (...) Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado integral.<sup>108</sup>

Os sujeitos que são autores de testemunhos na América Latina também caminhariam com uma necessidade de narrar, marcada sobretudo pela procura “*de se fazer justiça, de se dar conta da exemplaridade do 'herói' e de se conquistar uma voz para o 'subalterno'*”<sup>109</sup>. A transição para a democracia feita em meio às divergências e críticas dos sujeitos envolvidos diretamente na cena política, exigia um posicionamento frente aos rumos que o novo regime tomaria. No entanto, quem relatou as suas experiências do período de ditadura? Como foram recebidos os testemunhos e projetos que buscaram documentar essas memórias?

## 1.2 – A memorialística sobre a ditadura

Se os livros tomados como fonte para a pesquisa são considerados representativos da memorialística sobre a ditadura, há uma produção mais ampla, que envolve outros temas e sujeitos, e que não se limita aos que se opuseram ao regime. Iremos nos amparar sobretudo em dois trabalhos que abordaram as memórias produzidas sobre o período enquanto campo de disputas: o livro de Lucileide Cardoso, *Criações da memória: defensores e*

<sup>107</sup> LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 1.

<sup>108</sup> LEVI, Primo. Op, cit. p. 47.

<sup>109</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. in. *Projeto História*. n. 30, 2005, p. 90.

*críticos da ditadura (1964-1985)* e um artigo escrito por João Roberto Martins Filho para o Congresso da Associação de Estudos Latino-americanos, em 2003.

A autora citada parte de uma “*espécie de surto memorialístico*”<sup>110</sup> possibilitado pela abertura política iniciada no governo Geisel, momento em que relatos em conflito com a memória dominante construída pelos militares entrariam em cena, em larga medida pela via literária. As memórias entravam em rota de colisão pela forma como se encarava a transição para a democracia, marcada em grande medida pela anistia de 1979. Se para os militares, a anistia representava o esquecimento recíproco e a letra da lei teria que encerrar qualquer discussão sobre o regime militar, a memorialística que documentou os anos de ditadura tomava a escrita e elaboração acerca do que ocorreu no país após 1964 como veículo de denúncia e de condenação do autoritarismo.

Se a esquerda se punha na tarefa de oferecer uma versão dos anos de repressão, “*os militares também saíram à luz para expor sua visão dos acontecimentos e/ou para defender sua atuação pessoal naquela fase*”<sup>111</sup>. Romper o silêncio, para os que haviam integrado o regime, tinha em certa medida um caráter reativo ao “surto memorialístico” que ocorria no fim dos anos 70. Lucileide Cardoso divide os sujeitos que escreveram memórias dos anos de ditadura em “memorialistas do poder” e “*memorialistas dos anos de repressão*”<sup>112</sup>. Tal divisão, no entanto, não alimenta uma lógica de dualidade de posições, nem mascara as muitas diferenças existentes dentre os autores e seus pontos de vista. Essa caracterização colabora com a inserção desses sujeitos em grupos, que demarcam espaços e lugares de fala.

### 1.2.1 – Memórias da repressão

---

<sup>110</sup> CARDOSO, Lucileide. *Criações da memória: Defensores e Críticos da Ditadura (1964-1985)*. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2012. p. 16.

<sup>111</sup> FILHO, João Roberto Martins. *A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares*. 2003. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/FilhoJoaoRobertoMartins.pdf>>. Acesso em: 29 ago. 2013.

<sup>112</sup> CARDOSO, Lucileide. Op, cit. p. 17.

Uma das primeiras obras que inaugurou a escrita literária de ex-guerrilheiros sobre a ditadura militar foi o livro de Renato Tapajós, o romance *Em câmara lenta*. Publicado em 1977, o primeiro desafio encarado pelo autor foi com a censura. Renato Tapajós havia militado na Ala Vermelha, um racha do Partido Comunista do Brasil, e estivera preso entre os anos de 1969 e 1974. O livro começou a ser escrito quando o autor ainda se encontrava no cárcere e a sua publicação acabou fazendo com que Tapajós fosse novamente preso, tendo a sua obra proibida de ser vendida. Embora o seu livro de certo modo tenda à autocrítica, Tapajós foi acusado de fazer apologia à guerrilha, talvez por conta de *Em câmara lenta* incomodar pela narrativa que denunciava a tortura praticada pelos órgãos de repressão. O livro acabaria por se tornar uma das fontes para a produção de *Anos Rebeldes*<sup>113</sup>, veiculada pela Rede Globo em 1992.

O relato memorialístico que mesclava a recordação com elementos da escrita ficcional, além da grande expressão ganha com *O que é isso, companheiro?*, teve outros títulos significativos. Alfredo Sirkis, que integrou a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR)<sup>114</sup>, escreveu *Os Carbonários*, que narra a sua aproximação com a militância estudantil no movimento secundarista e o caminho que o leva à luta armada. O balanço feito por Sirkis da experiência de oposição à ditadura é tão duro quanto as posições de Gabeira, que havia publicado *O que é isso, companheiro?* um ano antes.

Outro livro que merece destaque é *Memórias do esquecimento*, publicado pelo jornalista Flávio Tavares em 1999. Flávio, que nos anos 1960 era politicamente ligado ao ex-governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, lançou seu livro no aniversário de trinta anos do sequestro do

---

<sup>113</sup> Minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão em 1992, abordava a história de um casal de jovens no Rio de Janeiro durante a ditadura militar. De ideologias distintas, o casal João Alfredo e Maria Lúcia tem o romance interrompido pelas escolhas de vida de cada um.

<sup>114</sup> A Vanguarda Popular Revolucionária é fundada em 1968, na cidade de São Paulo, por militares de baixa patente cassados em 1964, estudantes e intelectuais. Tinha a luta armada como atividade central (e não a luta de massas) e almejava implantar a guerrilha rural. A VPR foi responsável por ações que marcaram a história dos grupos armados, como a fuga do capitão do exército Carlos Lamarca do quartel de Quitaúna, em 1969 e o furo ao cerco das forças de repressão ao campo de treinamento de guerrilhas instalado no Vale do Ribeira, em São Paulo. Sobre a história da VPR, ver: MACIEL, Wilma Antunes. *O capitão Lamarca e a VPR: repressão judicial no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2006.

embaixador americano no Brasil. O autor foi um dos presos trocados por Charles Elbrick e relata a experiência do cárcere, da tortura e do exílio.

Várias formas de relatar o vivido foram utilizadas por outros autores. Uma delas seria o romance-reportagem e outra se desenvolveria a partir de uma literatura de cunho memorial que dava mais ênfase à documentação como amparo da escrita.

A aproximação entre literatura e jornalismo teria unido a “*insatisfação com as formas literárias tradicionais*”<sup>115</sup> com o desejo de informação, restrito durante anos pela censura. Um exemplo dessa produção é o livro escrito por Zuenir Ventura, *1968: o ano que não terminou*<sup>116</sup>, em que o jornalista articula a memória com a pesquisa em livros, jornais e a realização de entrevistas. Ao apresentar a sua obra Zuenir reivindicava esse lugar, que conferia fidedignidade e proximidade com o “real”.

Não há como deixar de registrar uma dívida interna para com alguns modelos, desse, digamos, jornalismo de reconstrução, gênero no qual, se não fosse a pretensão, gostaria de incluir o meu livro. São hoje fontes de inspiração e sugestão trabalhos como *A sangue frio*, de Truman Capote, *O assassinato de Lorca*, Ian Gibson, *A rive gauche*, de Herbert R. Lotman, e o admirável *Olga*, de Fernando Morais, para só citar alguns.<sup>117</sup>

Através do que ele chama de “jornalismo de reconstrução”, Zuenir procurou reconstituir as características de um ano e de uma geração. 1968 faria parte do “imaginário coletivo, mas não como objeto de reflexão”, tarefa que Zuenir parece querer para o seu livro.

Na tensão entre a ficção e a documentação da realidade, se encontra *Batismo de Sangue*, onde Frei Betto procura fundamentar a sua escrita em documentos, incluindo dois dossiês na sua obra, um sobre o guerrilheiro Carlos Marighella e outro sobre Frei Tito de Alencar.

Lucileide Cardoso chama a atenção para a influência das condições do mercado editorial no Brasil para o sucesso comercial dessas obras. As “obras de esquerda”, romances políticos acabaram se tornando um negócio lucrativo

---

<sup>115</sup> CARDOSO, Lucileide. Op, cit. p. 141.

<sup>116</sup> VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

<sup>117</sup> Idem. p. 14.

para um mercado que se modernizava. Lado a lado com as características do mundo editorial, da qualidade estética dos textos e da abertura política que permitia um afrouxamento para a veiculação de ideias, a Campanha pela Anistia influenciou a produção dos relatos, sobretudo pela iniciativa de divulgar histórias “proibidas”.

Com o esvaziamento da legitimidade social da ditadura, processo dado nos governos de Ernesto Geisel (1974-1979) e João Batista Figueiredo (1979-1985), a rearticulação da oposição operária, popular e estudantil, pressiona os limites que o governo estabelecia para as mudanças no plano institucional. A bandeira da anistia, que ganha força pela fundação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) em 1975<sup>118</sup> tem no I Congresso Nacional pela Anistia, ocorrido em 1978, a tentativa de organização dos diversos movimentos em luta em torno das liberdades democráticas<sup>119</sup>.

Os Comitês Brasileiros pela Anistia, com origem no ano de 1978 e espalhados pelos estados do país, portadores de um programa, segundo Heloísa Grecco, de “*combate direto e aberto à ditadura militar*”<sup>120</sup>, impulsionou um movimento amplo de embate de forças com o regime. Isso implicava na denúncia das violações aos direitos humanos e na contraposição de versões ao discurso oficial vindo dos militares.

Habitaria o rol das características centrais do movimento pela anistia, o caráter “instituinte”, ainda segundo Grecco, pelo qual a sua atuação seguiria o princípio do enfrentamento ao poder estabelecido.

ao ser colocada a exigência de esclarecimento circunstanciado das mortes e desaparecimentos políticos e da responsabilização do Estado e punição dos torturadores – a reparação histórica e o ressarcimento devidos a toda a sociedade – o caráter político é magnificado e o embate se desloca para o registro da disputa pela apropriação da memória. O resgate da memória é o eixo principal em torno do qual se articula a luta pela anistia, representado na polarização anistia parcial e recíproca X Anistia Ampla Geral e Irrestrita.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. Op. Cit, p. 60.

<sup>119</sup> Sobre a luta pela anistia e a organização dos movimentos da sociedade civil, ver: GRECCO, Heloísa Amélia. *Dimensões fundacionais da luta pela anistia*. Belo Horizonte, 2003. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>120</sup> GRECCO, Heloísa Amélia. Op. Cit, p. 109.

<sup>121</sup> Idem. p. 114.

Se nem todos os relatos podem ser atrelados instantaneamente à luta pela anistia, é possível visualizar na contraditória desintegração da ditadura, uma conjuntura propícia aos embates pela memória e reconstrução de trajetória pela recordação materializada na literatura.

### 1.2.2 – Memórias do poder

Se a esquerda publicizou as diversas versões construídas em seu interior, os setores que sustentaram o regime também se posicionaram no campo das memórias em disputa. A literatura também foi veículo para expressão da visão dos apoiadores da ditadura militar. O tom dessas obras é marcado pela contraposição a um espírito “revanchista” que aqueles viam presente na literatura de esquerda.

Além do já citado livro de Marco Pollo Giordani, *Brasil Sempre*<sup>122</sup>, “resposta” ao projeto Brasil Nunca Mais, outros livros de memórias de indivíduos ligados diretamente ao Estado repressivo foram lançados no mercado. À exemplo de *A Hora do Lobo, A Hora do Carneiro*<sup>123</sup>, de autoria de Amílcar Lobo e a produções de Hugo Abreu, que publicou *O Outro Lado do Poder*<sup>124</sup> e *Tempo de Crise*<sup>125</sup>.

Amílcar Lobo, médico, foi denunciado durante os anos 1980 como auxiliar em centro de torturas do Rio de Janeiro. Em seu livro de memórias Amílcar nega a participação nas torturas e defende que realizou apenas o seu papel de médico. Amílcar não quebrava silêncio algum naquele momento. Como rememora Cid Benjamin, seu nome tinha saído na imprensa anos antes, ao relatar casos de tortura à revista *Veja* e ao *Jornal do Brasil*. Culpado pela esquerda, que o acusava de participação direta nos interrogatórios, e pelos militares, que não admitiam as suas revelações sobre os porões da repressão, Amílcar morreu em 1997.

Hugo Abreu, chefe do gabinete militar durante o governo Geisel, em seus livros *O outro lado do poder* e *Tempo de Crise*, defende a derrubada de

---

<sup>122</sup> GIORDANI, Marco Pollo. *Brasil: Sempre*. Porto Alegre: Tchê, 1986.

<sup>123</sup> LOBO, Amílcar. *A Hora do Lobo, A Hora do Carneiro*. Petrópolis: Vozes, 1989.

<sup>124</sup> ABREU, Hugo. *O Outro Lado do Poder*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1979.

<sup>125</sup> ABREU, Hugo. *Tempo de Crise*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Jango em 1964 e elogia o combate à guerrilha, mas se diz defensor de uma “democracia representativa”, já que a “revolução” teria se desvirtuado por conta do radicalismo de alguns setores das Forças Armadas. Os ideais da revolução teriam em Castelo Branco, primeiro general a assumir o poder após o golpe que depôs João Goulart, a sua figura representativa. Como dito anteriormente por Carlos Fico, Hugo Abreu contribui com uma memória que tinge de democrático o primeiro presidente da ditadura.

O livro do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, chefe do DOI-CODI em São Paulo entre 1970 e 1974, parece ser sintomático quanto à posição de tomar partido em defesa dos feitos da “Revolução”. Ustra justifica a publicação de *Rompendo o Silêncio*<sup>126</sup> com o argumento de defesa da pátria e da juventude contra “a história como um panfleto”<sup>127</sup> que estaria sendo escrita pela esquerda. Por ter escrito sobre o vivido, Ustra reivindica um caráter de “verdade” ao seu relato.

O Coronel começa por negar à esquerda o papel de vítima do regime, a qual, “*distorcendo os fatos, os conta a seu modo, visando assim a iludir a opinião pública, procurando conquistá-la, fazendo-se de vítima*”<sup>128</sup>. Por trás do discurso de defesa da “verdade” e de luta contra a manipulação que a esquerda estaria fazendo com a história, Ustra tem como objetivo uma defesa pessoal, visto que o coronel vinha sendo acusado por vários meios como um torturador.

A preocupação vital do autor que permeia toda a reconstrução memorialística é provar que todos os meios que ele não foi um torturador, mas que esteve no “front” de combate da “guerra revolucionária” que aterrorizou o país de 1969 e 1974. Apenas cumpriu o seu dever de “soldado”.<sup>129</sup>

Ustra defende o regime e não mede a assimetria entre o poder estatal e a oposição armada, supervalorizando a força dos grupos de esquerda que foram dizimados pela repressão:

Assim agias os terroristas. Muito bem organizados. Muito bem

---

<sup>126</sup> USTRA, Carlos Alberto Brilhante. *Rompendo o Silêncio*. Brasília: Editorial, 1987.

<sup>127</sup> Idem. p. 14.

<sup>128</sup> Idem. p. 15.

<sup>129</sup> CARDOSO, Lucileide. Op, cit. p. 52.

estruturados. Instituído “Tribunais Revolucionários”, como um poder paralelo ao poder legal. Praticando julgamentos sem a presença do réu e sem o direito de defesa. Assassinando com objetivos políticos. Esse era o tipo de terrorismo que as Forças Armadas, particularmente o Exército, tendo como aliadas as Polícia Civil e Militar, iriam enfrentar. E teriam que lutar muito.<sup>130</sup>

Os livros de Giordani e Ustra, lançados já na segunda metade dos anos 80, marcam o fim da “primeira campanha da guerra da memória”. Sob outro formato, um segundo período fértil para memórias de militares se deu nos anos noventa, sobretudo a partir do trabalho de pesquisa e documentação do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas. Os depoimentos coletados para o projeto que envolvia a FGV e outras entidades foram publicados em vários livros, dentre eles: *Visões do golpe: a memória militar sobre 1964*<sup>131</sup>, *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*<sup>132</sup> e *Ernesto Geisel*<sup>133</sup>. O distanciamento temporal teria possibilitado que certos elementos fossem trazidos à tona, no entanto, a tortura e as violações de direitos humanos em geral continuam a ser negadas. Embora a ideia da ação enérgica dos militares em contexto de combate ao inimigo interno continuasse a ser veiculada, a prática repressiva nunca foi amplamente admitida.

O trabalho do CPDOC não era uma tarefa das mais fáceis, não só pelo acesso aos sujeitos, mas sobretudo pela responsabilidade cobrada publicamente de um trabalho que externava versões de indivíduos chave na estrutura política do Brasil sob ditadura. Na introdução do livro *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*, escrita pelos organizadores, aparece a preocupação por situar o papel da publicação das entrevistas de chefes de centros de informação e policiamento – que se confundiam com centros de repressão e tortura – durante a ditadura.

É preciso deixar claro, desde logo, que os organizadores não endossam

---

<sup>130</sup> USTRA, Carlos Alberto Brilhante. Op. cit. p. 59.

<sup>131</sup> D'ARAÚJO, Maria Celina; Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro (orgs). *Visões do golpe. A memória militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

<sup>132</sup> D'ARAÚJO, Maria Celina; Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro (orgs.) *Os anos de chumbo. A memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

<sup>133</sup> D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (orgs). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1997.

ou respaldam as declarações dos depoentes. Seu objetivo é tão somente *apresentar* as visões dos militares a respeito de tema tão delicado. (...) Em suma, estamos cientes de que, mais do que qualquer outra destinação, este livro pode se converter em *fonte de pesquisa*.<sup>134</sup>

Mais do que se precaver, a apresentação do livro tentava deixar claro que diante de pontos ainda mal esclarecidos acerca da história da ditadura, o depoimento dos militares poderia ser revelador, assim como, a história poderia compreender as concepções que moveram as forças armadas durante o regime de exceção.

### 1.3 – Literatura e testemunho

A narrativa memorialística, que mantém íntima ligação com traços de uma escrita autobiográfica, como a trajetória individual como assunto central, o olhar retrospectivo, a coincidência entre o narrador e o personagem principal, teve na construção discursiva sobre a experiência guerrilheira um de seus capítulos principais. Um dos sobreviventes do enfrentamento armado ao regime, o jornalista Fernando Gabeira realizou em mais de um livro, o trabalho de abordar a história da sua vida, o engajamento na luta armada e os caminhos do exílio.

Banido do país em 1970, trocado pelo embaixador alemão Von Holleben, Fernando Gabeira começaria ainda no exílio a tarefa de fazer “o balanço dos projetos humanos que se frustraram, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados”<sup>135</sup>. É antes da anistia que é lançado no Brasil o seu livro *Carta sobre a anistia; A entrevista do Pasquim; Conversação sobre 1968*, em que Gabeira publica um texto enviado a amigos no fim de 1978, tratando da abertura política e da luta pela anistia, além da entrevista para o jornal da imprensa alternativa.

Com o seu retorno ao Brasil, Gabeira teve publicado dois livros em pouco menos de um ano: a sua obra mais famosa, *O que é isso, companheiro?*

---

<sup>134</sup> D'ARAÚJO, Maria Celina; Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro (orgs.) *Os anos de chumbo. A memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 8-9.

<sup>135</sup> GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia; A entrevista do Pasquim; Conversação sobre 1968*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

e as suas memórias do exílio, expressas em *O crepúsculo do macho*<sup>136</sup>, lançado em 1980. Com os seus escritos, Gabeira se afastaria da opção radical feita na década de 1960, realizaria a crítica dos métodos e concepções da esquerda de seu tempo.

*Que país era esse* foi o título que antecedeu a escolha por *O que é isso, companheiro?*, livro de teor testemunhal em que Gabeira expressa as suas memórias sobre o golpe, a luta política e a opção pela estratégia guerrilheira. Para além de um balanço pessoal acerca de um período, Gabeira apontava questões novas para a agenda da esquerda, à exemplo da defesa da vivência da homossexualidade e a ecologia.

A produção memorialística de Gabeira, é o balanço dos quinze anos em que ele vivera a “engolir sapos”<sup>137</sup>. Da incapacidade de resistir ao golpe de 1964 ao retorno ao Brasil em 1979, o intelectual que largou a redação do *Jornal do Brasil* para compor o movimento guerrilheiro faz da narrativa da sua experiência um exercício de autocritica, mas sem o abandono da postura engajada, visto que em seu retorno ao país Gabeira ainda se situava no campo da esquerda.

### 1.3.1 - Memórias da guerrilha

Mineiro, Fernando Nagle Gabeira tinha 23 anos quando os militares depuseram João Goulart da presidência da república. Dividido entre um bom emprego no *Jornal do Brasil* e o ativismo político, que começa na publicação do *Panfleto*, jornal ligado ao setor de esquerda do Partido Trabalhista Brasileiro, Gabeira se envolve com o debate acerca da estratégia que combinava a luta contra a ditadura com a derrubada do capitalismo. Em *O que é isso, companheiro?*, a aproximação com a ação guerrilheira se dá em diferentes momentos, partindo do processo de crítica no interior da esquerda sobre o seu papel diante do golpe. O questionamento sobre a atuação dos setores

---

<sup>136</sup> Em *O crepúsculo do macho*, Gabeira trata da sua experiência no exílio e da sua relação com os ideais de esquerda, numa mistura de elaboração sobre o aprendizado em outros países com a autocritica das organizações e concepções da esquerda no Brasil. GABEIRA, Fernando. *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

<sup>137</sup> GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 16.

progressistas diante do acirramento da luta de classes no período anterior ao golpe deu o tom das discussões sobre a forma de enfrentar a ditadura. O Partido Comunista Brasileiro, identificado como fiador de uma política de conciliação e confiança com a burguesia nacional, sofreu uma série de cisões, que originariam inclusive a organização em que Gabeira se engajaria, a Dissidência Comunista da Guanabara, que adotaria em 1969 o nome de Movimento Revolucionário 8 de outubro, MR-8.

Há um deslocamento que leva o jornalista opositor do regime a pegar em armas. Em 1967, na ocasião de lançamento do polêmico *Terra em Transe*<sup>138</sup>, Gabeira criticaria a saída proposta pelo filme de Glauber Rocha, que faria em sua obra a defesa de uma

solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas: o ator principal, Jardel Filho, saía com sua metralhadora dando tiros a esmo, simbolizando dessa forma uma revolta quase que pessoal e desesperada.<sup>139</sup>

A ação que supostamente desprezava as massas continua a ser criticada:

Das duas saídas que o filme propunha, acabei escolhendo pessoalmente, para minha vida, aquela saída que mais condenava no debate. E, felizmente, os que estavam na posição contrária à minha não saíram por aí com suas metralhadoras, dando tiros a esmo como Jardel Filho, em *Terra em Transe*.<sup>140</sup>

A opção pela luta armada como saída para ação da esquerda ganha força e se ampara na produção intelectual e teórica do marxismo da época. A revolução cubana de 1959 teria influência sobre as dissidências do PCB, sobretudo a partir da Conferência da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), momento chave para a ruptura de Marighella com o partidão e uma tentativa “*dos cubanos de tornarem-se um centro revolucionário*

---

<sup>138</sup> Filme de 1967, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha, *Terra em transe*, se passava em um país fictício de nome *Eldorado*. O personagem principal, Paulo (Jardel Filho), encarna a figura do intelectual decepcionado com a política “populista”, avaliação recorrente nas esquerdas da época. Paulo termina proclamando gritos de adesão às armas.

<sup>139</sup> GABEIRA, Fernando. Op. cit. p. 38.

<sup>140</sup> Idem. p. 39.

no continente”<sup>141</sup>. Gabeira relembra a opção pela guerrilha como uma tradução de uma realidade externa para um país que não possuía as condições para ter uma nova *Sierra Maestra*<sup>142</sup>. O foco guerrilheiro, inspirado no guevarismo e nos escritos de Régis Debray, autor do livro *Revolução na revolução*<sup>143</sup>, encontraria no Brasil a exigência de adaptação à outra realidade:

Como lançar um foco guerrilheiro no Brasil, onde a esquerda nunca tinha tido contatos de importância com os camponeses? (...) Não havia dinheiro e muito menos conhecimento do interior do Brasil. A esquerda era na época, e possivelmente ainda o seja hoje, quase que exclusivamente urbana, enraizada no movimento estudantil e entre os intelectuais.<sup>144</sup>

A contestação ao modelo importado pela esquerda brasileira não se restringe ao intelectual que rememora de modo ácido o seu passado de engajamento. Jacob Gorender, historiador que também pertencia aos quadros das organizações armadas, em sua análise das esquerdas pós-golpe, aponta como a tese do foco baseado em um punhado de homens que a partir da luta armada – e isolados de outras frentes de ação – arrastam a consciência das “massas” para a revolução era um mito.

O foquismo se origina num dos mais interessantes mitos do movimento revolucionário mundial. O mito de que a Revolução Cubana chegou à vitória pelo poder mágico de doze ou dezessete sobreviventes da expedição do Granma, iniciadores da luta na Sierra Maestra a partir do nada, a partir do zero. (...) O pequeno grupo comandado por Fidel Castro em nenhum aspecto corresponde à idéia do foco. Desde o primeiro momento, foi reconhecido pelos camponeses e neles encontrou simpatia e ajuda. Tanto que pôde travar as primeiras escaramuças apenas um mês depois da chegada à Sierra Maestra. Quatro meses mais, enfrentava vitoriosamente um combate de grande envergadura. É que, desde antes, o grande motor – as massas – já estava em funcionamento.<sup>145</sup>

A aproximação com as organizações que iriam construir a via das

---

<sup>141</sup> SALES, Jean Rodrigues. A Ação Libertadora Nacional, a revolução cubana e a luta armada no Brasil. *Revista Tempo*. Niterói: v. 14, n. 27, 2009. p. 206.

<sup>142</sup> Região serrana de Cuba, foi o centro territorial da guerrilha contra Fulgencio Batista, que entre 1952 e 1959, ocupava o poder naquele país.

<sup>143</sup> Filósofo francês, Debray publica em 1967 *Revolução na revolução*, tentativa de teorizar sobre a revolução na América Latina a partir da defesa da ideia do foco guerrilheiro, onde um punhado de homens bem treinados no combate armada, ocuparia a centralidade da luta de classes.

<sup>144</sup> GABEIRA, Fernando. Op, cit. p. 48-49.

<sup>145</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 89-90.

armas se deu a partir das passeatas que Gabeira passou a acompanhar, primeiro da sacada do *Jornal do Brasil*, depois, como integrante das manifestações. Gabeira passaria a fazer parte da Dissidência Comunista da Guanabara<sup>146</sup> e destaca em suas memórias um traço que iria aprofundar depois, seja na produção literária, seja na atuação política pós-anistia: a politização do cotidiano.

Tal discussão começa pela lembrança da estrutura política e das características da geração que se engajava na luta contra a ditadura, majoritariamente marcada pela juventude dos quadros militantes:

Esses jovens se chocam na adolescência com um problema inédito para nós: a ditadura militar. Nos tempos de secundarista, combatíamos uma política educacional elitista, mas num quadro de um governo democrático. Essas diferenças foram pesando muito nas formações que se defrontavam ali, diante de uma atividade comum. Para eles, tudo era política partidária. Alguns não tinham tido nem sua primeira namoradina e já estavam inscritos numa organização. Lembro-me de Dominginho, o mais doce e inteligente de todos, que vinha com sua sacolinha de plástico, às vezes com um revólver calibre 38, às vezes com um conjunto de documentos sobre o foco guerrilheiro.

“Dominginho, por que é que você não compra um álbum de figurinhas? Por que você não arranja uma namoradina e vai acariciá-la num banco de jardim?”

“O que é isso, companheiro?”<sup>147</sup>

Contra uma suposta rigidez político-partidária da esquerda, Gabeira propõe um ativismo renovado.

Certas pessoas ainda não entenderam, são poucas mas ainda existem, que fazer política é sair da casca, se abrir para a vida. (...) Outro dia um sueco amigo nosso dizia sobre nós algo que me orgulho muito:

- “Os brasileiros, em certos momentos, me ensinaram algo que era difícil compreender com minha formação protestante: a gente pode fazer política e ser feliz ao mesmo tempo.”<sup>148</sup>

A autocrítica de Gabeira se situa na escolha feita por ele, enquanto intelectual e militante, em abordar temas ligados aos costumes, em alargar a

---

<sup>146</sup> Organização surgida de uma cisão do Partido Comunista Brasileiro em 1966, por conta do posicionamento do partido diante das eleições legislativas na Guanabara. Os militantes que constituiriam a DI-GB defendiam o voto nulo, ao contrário do PCB, que apoiava o Movimento Democrático Brasileiro, MDB.

<sup>147</sup> GABEIRA, Fernando. Op. cit. p. 56.

<sup>148</sup> GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia; A entrevista do Pasquim; Conversação sobre 1968*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. p. 20.

visão da esquerda para a questão do feminismo, para a luta contra o racismo e uma agenda que se ocupasse do que ele chama de “*consciência ecológica*”<sup>149</sup>. Maria Paula Araújo, ao tratar dos movimentos que sacudiram o ano de 1968, destaca como os grupos que simbolizaram aquele momento eram oriundos de rupturas com a esquerda tradicional. Ganha força a partir do “maio francês” daquele ano, “*a introdução da subjetividade na política, a politização das emoções e dos sentimentos, a problematização das relações familiares, amorosas e sexuais*”<sup>150</sup>. Se no Brasil, a esquerda havia se renovado a partir da crítica ao PCB, a ruptura política não significou superação imediata da relação entre política e costumes que habitava o imaginário das esquerdas. Na verdade, demorariam algumas décadas para que mudanças mais profundas fossem notadas. O movimento estudantil, protagonista das mobilizações no Brasil em 1968, “*era conservador em termo de costumes. O homossexualismo era visto com desconfiança, assim como o uso de drogas, encarado como ‘desvio pequeno burguês’*”<sup>151</sup>.

Em fins de 1979, Gabeira concede uma entrevista ao jornal *Lampião da Esquina*, publicação dedicada a “*destruir a imagem-padrão que se faz do homossexual*”<sup>152</sup>. Na ocasião, ficam claros alguns questionamentos de uma postura que partia de um balanço crítico do legado da esquerda.

enquanto marxistas, enquanto pessoas que acreditam no marxismo, nós estamos progressivamente fazendo uma crítica da própria teoria marxista, porque sentimos que ela, em muitos aspectos, era falha. Por exemplo, ela é falha na medida em que não conseguiu de maneira alguma abordar questões que o tempo mostrou serem de suma gravidade, como balanço ecológico; (...) A outra questão teórica, que a gente foi sentindo no interior da própria esquerda, e que nos levou também à compreensão maior dos chamados problemas das minorias, é a questão das minorias étnicas, da especificidade de cultura dessas minorias étnicas, e da necessidade de respeitar suas lutas e suas autonomias. (...) com o tempo, a gente foi percebendo que nosso horizonte teórico era muito limitado; ele não abrangia o fato de que a opressão da mulher pelo homem é uma opressão específica, que não

---

<sup>149</sup> Entre os anos 80 e os anos 2000, Gabeira mudaria de partido mais de uma vez, ficando entre o Partido dos Trabalhadores e o Partido Verde.

<sup>150</sup> ARAUJO, Maria Paula. Disputas em torno da memória de 68 e suas representações. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 21.

<sup>151</sup> Idem. p. 23.

<sup>152</sup> *Lampião da Esquina*. Saindo do Gueto. n. 0, Rio de Janeiro, Abril de 1978, p. 2.

se resolve só na questão da luta de classes.<sup>153</sup>

Gabeira não estava sozinho. Os chamados movimentos de “minorias” ganhavam espaço durante a década de 1970. Se Gabeira trazia ideias que atribuía à vida no exílio, a conjuntura internacional e o debate sobre os rumos da emancipação humana também entrecruzavam os movimentos que se articulavam no Brasil.

Em meados da década de 1970, foram criados jornais feministas que reuniam mulheres militantes em torno da luta pela emancipação da mulher e contra a ditadura militar. Em 1978, foi criado em São Paulo, o Movimento Negro Unificado (MNU). O movimento pela liberdade de opção sexual também se organizou em torno de jornais e publicações, como o *Gente Gay* (1977), *Boca da Noite* (1980) e *O Lampião da Esquina* (1981).<sup>154</sup>

As novas bandeiras agitadas eram estranhas ao universo da esquerda tradicional, que davam centralidade à contradição entre capital e trabalho. Segundo Maria Paula Araújo, as divergências não impediram de haver diálogo entre os movimentos de minorias e as organizações de matriz socialista em torno de bandeiras de luta contra a ditadura.

A apreciação que desaprova os métodos e a política encampada pela esquerda dos anos 1960 e 1970 se aproxima de outras reflexões memorialísticas sobre o período, a exemplo de *Os Carbonários*, escrito por Alfredo Sirkis, ex-guerrilheiro da Vanguarda Popular Revolucionária. Em prefácio escrito para a edição de 1998, Sirkis reforça a crítica sobre a ação da esquerda. O legado do engajamento dos anos 1960 e 1970 não enaltece ou envergonha o autor, trata-se de um passado enterrado diante de uma polarização que trata militares e a esquerda armada como dois lados da mesma moeda.

Uns e outros pensávamos travar a guerra do Vietnã pelas ruas de algumas cidades brasileiras, no Vale do Ribeira ou no sul do Pará. O delta do Mekong era aqui. Morreu-se e matou-se num conflito por procuração que, afinal, não era nosso e resultou em dupla decepção.

---

<sup>153</sup> *Lampião da Esquina*. Entrevista: Fernando Gabeira fala, aqui e agora, diretamente dos anos 80. n. 18, Rio de Janeiro, Novembro de 1979, p. 5.

<sup>154</sup> ARAUJO, Maria Paula Nascimento. Lutas democráticas contra a ditadura. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. *Revolução e Democracia (1964-...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 341-342.

Para nós, além da derrota física, o posterior desmoronamento do sonho socialista. Para eles a frustração do Brasil potência, do Brasil Grande, ninguém-segura, ame-o-ou-deixe-o, reduzido a essa medíocre subalternidade ao sabor dos ventos globalizantes. Restou a uns e outros um prêmio (seria injusto dizer de consolação) que a poucos entusiasmava verdadeiramente, mas com o tempo, de alguma maneira, quase todos aprendemos a valorizar: essa democracia (altamente imperfeita mas real) que hoje possuímos.<sup>155</sup>

A ausência de compromisso com a democracia, além de artifício da memória, se aproxima de uma interpretação historiográfica que tem como uma das razões para o golpe de 1964, um desprezo que a esquerda e a direita teriam pelo regime democrático<sup>156</sup>. A ênfase em opostos que duelaram enquanto a sociedade era vítima se assemelha ao discurso de “los dos demonios”, narrativa comum durante o colapso da ditadura argentina que procurava estabelecer que teria havido “*una guerra entre dos grupos armados, los terroristas y las Fuerzas Armadas. La sociedad argentina fue la espectadora y víctima de estos fuegos cruzados*”<sup>157</sup>.

O que distanciaria Gabeira de Sirkis seria a amplitude dada à atuação política daquele após a sua volta ao Brasil e o papel que ele desempenharia frente aos movimentos sociais que empunhavam bandeiras que fugiam da contradição entre capital e trabalho. Em dissertação concluída nos anos 80, Cláudio Novaes Coelho vai identificar em Gabeira um porta-voz dos chamados “movimentos libertários”, grupos que identificavam na esquerda tradicional uma leitura de mundo ortodoxa<sup>158</sup>. Gabeira não rompe imediatamente com a esquerda, fato que acontecerá décadas depois, com a aproximação com setores neoliberais, votando a favor da privatização da telefonia durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, rompendo com o Partido dos Trabalhadores e o governo Lula em 2003, e realizando alianças com partidos

---

<sup>155</sup> SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008. p.11.

<sup>156</sup> DELGADO, Lucília de Almeida Neves. 1964: temporalidade e interpretações. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois* (1964-2004). Bauru: Edusc, 2004.

<sup>157</sup> CERRUTI, Gabriela. La historia de la memoria. *Los puentes de la memoria*. Centro de Estudios por la Memoria, La Plata, ano 2, n. 3, p. 16.

<sup>158</sup> COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *Os movimentos libertários em questão: a política e a cultura em Fernando Gabeira*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, IFCH, 1986, (Dissertação de Mestrado).

tradicionais da direita para a eleição de 2010, quando buscou se eleger governador do Rio de Janeiro. No entanto, a defesa da “política do corpo” já causaria estranhamento e divergências com os setores que compunham a esquerda no país.

### 1.3.2 – O guerrilheiro arrependido?

O livro de Gabeira tornou-se rapidamente um sucesso de vendas, e ganhou destaque na imprensa com o rótulo de uma reflexão que chegava ao Brasil junto com os exilados. As “ideias avançadas” atribuídas a Gabeira foram utilizadas pelos setores mais à direita para tecer uma memória acerca da luta contra a ditadura e para demarcar posição frente à esquerda que se reconstruía na conjuntura das lutas democráticas.

A figura do “terrorista arrependido” fora usada no auge da repressão como propaganda ideológica a favor da ditadura. Massafumi Yoshinaga e Celso Lungaretti, casos que ganharam ampla divulgação em julho de 1970, foram expostos à imprensa<sup>159</sup> como ex-membros de organizações armadas, no caso a Vanguarda Popular Revolucionária, que se arrependiam da luta contra o regime. Embora sob condições absolutamente incomparáveis – Celso sofreu torturas para escrever o manifesto em que se arrependia – o arrependimento e a autocrítica serviram como combustível para a contestação lançada aos grupos de esquerda, já que os comentários partiam de seus ex-quadros.

A obra literária de Gabeira ganhou espaço na imprensa e foi abordada com um tom de aprovação, com destaque para a qualidade da escrita e a lucidez de alguém que voltava com ideias evoluídas do exílio. A esquerda, que não reagiu bem ao livro de Gabeira, não possuía o mesmo espaço nos jornais tradicionais – cabe lembrar que a ditadura ainda não havia chegado ao fim e não se encontraria defesa da experiência armada publicamente – mas foram amplamente criticadas em suas páginas. Se hoje a esquerda procura debater de alguma forma o antiproibicionismo e a diversidade sexual, a figura do exilado que voltava com o interesse na defesa dos direitos dos homossexuais e na descriminalização da maconha – bandeiras que entram em choque com

---

<sup>159</sup> *Veja*. Autocrítica do terror. n. 97, 15 de julho de 1970, p. 16.

qualquer conservadorismo – foi utilizada como contraponto ao pensamento de esquerda no país. Tomemos como exemplo um artigo escrito pelo professor da Universidade de São Paulo, José Guilhon de Albuquerque.

Na verdade, são inteiramente diversas as questões levantadas por alguns exilados que ousaram dizer alto a surpresa apenas sussurrada por muitos dos que alargaram sua experiência intelectual e política além das fronteiras de Pindorama, ante o reacionarismo de certos setores da nossa esquerda. (...)

A primeira grande questão levantada por Fernando Gabeira, cujo livro, diga-se de passagem, se deixa sorver de um só trago, revelando um escritor verdadeiro, é a da necessidade de desglamorização da luta armada. Tarefa de quem, como ele, viveu-a de dentro. (...) O que mais me choca nisso tudo é a intolerância com que essas questões têm sido acolhidas, sem debate. Ainda há pouco, um grupo de companheiros, que comigo cresceram nas lutas democráticas dos anos sessenta, reagiam às teses mencionadas recusando o debate e desqualificando o interlocutor com argumentos do gênero: “Só mesmo essa b. louca, com suas sungas de crochê, para levantar essas questões, que só servem para entreter o lumpesinato de Ipanema (...) Com democratas desse tipo, quem precisa de regime autoritário?”<sup>160</sup>

Guilhon se refere a imagem símbolo do “verão da anistia”, a tanga de crochê que Fernando Gabeira usou no fim de 1979 para ir à praia no Rio de Janeiro. Mais do que o seu novo livro *O Crepúsculo do Macho*, foi a vestimenta – restaurada para exposição vinte anos depois – que virou símbolo da política do corpo defendida pelo escritor.

A questão que se põe em cena mescla a legitimidade na construção de um sentido sobre o passado com a materialidade da disputa política e ideológica do período. A autocrítica da luta armada realizada nos círculos da esquerda<sup>161</sup> é absolutamente distinta da leitura desfavorável que se expressava pela mídia e em outros ambientes. O espaço dado à voz de Fernando Gabeira

---

<sup>160</sup> ALBUQUERQUE, José A. Guilhon. É isso aí, companheiro. *Folha de S. Paulo*, Opinião, 08 de janeiro de 1980, p. 3.

<sup>161</sup> Livros como *Batismo de Sangue* e os posicionamentos surgidos com a volta do exílio e a reconstrução da esquerda no país realizaram, de diversas formas um balanço e autocrítica da opção pelas armas. No entanto, o processo não foi de toda forma tranquilo. Exemplo disso é a relação do PCdoB com a Guerrilha do Araguaia. Com a derrota da guerrilha, o PCdoB enfrentou um debate que acabou em tragédia. Dividido entre reconhecer saldos positivos do movimento ou considerar a experiência um completo fracasso, a reunião marcada para dezembro de 1976, que discutiria a questão do Araguaia, acabou com intervenção da polícia, que assassinou três dirigentes do Partido, no episódio conhecido como Massacre da Lapa. A partir daquele momento, o PCdoB se reorganizaria em torno da versão que a Guerrilha do Araguaia teria tido um saldo político positivo, motivando a saída de vários militantes.

ou de Alfredo Sirkis tinha um sentido claro. A testemunha, que atravessou a experiência da clandestinidade, das ações armadas, vinha expor uma versão que caracterizava os movimentos que pegaram em armas como a expressão de uma atitude tresloucada, que em grande parte pelos seus próprios erros, terminou como grande fracasso.

Quando Gabeira já era um escritor de sucesso e já tinha seu nome posto na disputa da política institucional, o debate sobre a luta armada retorna ao público, por conta de uma entrevista em que um ex-guerrilheiro, Carlos Eugênio Paz, concedeu ao *Jornal do Brasil*, falando de um justicamento<sup>162</sup> de um quadro da ALN. Se o tema girava em torno do justicamento e da violência dos revolucionários, o debate tocava no caráter e balanço geral da experiência. César Benjamin, que militou no MR-8, pareceu fazer uma clara referência aos livros de Sirkis e Gabeira, que fizeram sucesso na esteira da autocrítica.

Havia em comum, em torno de gente tão díspare, um contexto histórico e um conjunto de ideias, ambos completamente esquecidos no que foi escrito ou mostrado depois. Alguns filmes (mediócras) e autobiografias (nem um pouco ingênuas) não podem esconder a reflexão qualitativa sobre o período. Nos **best-sellers**, percebe-se a inevitabilidade da derrota desde a primeira página e em cada detalhe, mas isso pertence muito mais à ótica adotada pelos narradores do que ao processo em si. Contado de trás para a frente e sob o ângulo da sua “cozinha”, qualquer evento histórico mostraria o mesmo rosto.

(...) Ao contrário do que se pensa, autocríticas foram feitas e alternativas buscadas no próprio cenário da luta em tempo real. Parece ter sido este o caso de Toledo. Mas a recomposição das pontes para a sociedade era processo longo e difícil, em meio a uma situação de verdadeiro massacre. Quase todos os que tentaram este caminho não tiveram tempo para concluí-lo, por causa da ação, sem limites, da polícia.<sup>163</sup>

Na defesa de uma “política do corpo”, do direito das pessoas usufruírem do seu corpo – seja pela sexualidade, pelas roupas ou pelo consumo de maconha – Gabeira entraria em choque com a esquerda tradicional. A ênfase em criticar uma “velha esquerda”, ainda não aberta para a transversalidade das questões étnicas, de gênero e para a agenda ecológica, deu suporte para um discurso que desacreditava o compromisso com

---

<sup>162</sup> Execução de militantes acusados de trair a organização.

<sup>163</sup> *Jornal do Brasil*. Em questão, a esquerda armada. Caderno B / Especial, 14 de junho de 1987, p. 5.

mudanças estruturais e o engajamento da juventude.

Quando se criticou o Caetano se criticou de um ponto de vista de uma esquerda plantada no seu conservadorismo e dos jornalistas que estão mais ou menos ancorados em seu espaço verbal. Este é um setor do Brasil que nem sempre acompanhou o progresso.<sup>164</sup>

A divergência com esses setores seria insuflada pelo discurso que buscava caracterizar um novo momento da juventude do país, menos preocupada com política, mais identificada com a liberdade individual e o cuidado com o corpo. É relevante analisar algumas reportagens publicadas pela revista *Veja*. A primeira delas é de 21 de novembro de 1979, e repercutia a famosa aparição de Gabeira com a sua tanga de crochê. O modo de se vestir e de se relacionar com o corpo era uma nova forma de atuação política.

a uma menina de seus 11 anos que, na praia, lhe perguntava se ele seria um modelo fotográfico de moda, Gabeira respondeu com a compostura possível nas circunstâncias: “Não, minha filha, sou político”. Ninguém diria, mas naquele exato instante ele militava, a seu modo, num movimento de esquerda radical.<sup>165</sup>

As páginas da própria revista mostrariam a divisão de opiniões que a postura de Gabeira causava não só na esquerda tradicionalmente organizada. Dos editores da Codecri, editora responsável por *O que é isso, companheiro?*, veio o veto a sua foto sem camisa, trajando um macacão. “*O que iria dizer meu pai, lá em Caratinga, de um retrato desses?*”<sup>166</sup>, teria dito o jornalista Ziraldo, segundo a *Veja*. A foto não estaria adequada aos padrões de masculinidade pregados pela maioria.

A seção que publicava as cartas enviadas pelos leitores repercutia a matéria sobre o escritor. Das três cartas publicadas, duas elogiavam a matéria e Gabeira, enquanto uma lamentava a revista pautar “*peçoas que não deveriam merecer tanta atenção*”<sup>167</sup>. Outro leitor exaltava o responsável por lançar as sementes da revolução dos anos 1980, momento “*de se opor ao*

---

<sup>164</sup> *Folha de S. Paulo*. Liberdade para o corpo. Entrevista com Fernando Gabeira. 06 de janeiro de 1980, Folhetim, p. 3.

<sup>165</sup> CORRÊA, Marcos Sá. O político do prazer. *Veja*. 21 de novembro de 1979, n. 585, p. 122.

<sup>166</sup> Idem. p. 121.

<sup>167</sup> A carta é de Luiz José da Silva, residente em Dona Inês, Paraíba. Publicada na edição de 05 de dezembro de 1979, p.12.

*regime sem neuroses*<sup>168</sup>.

É o humorista Millôr Fernandes quem vai tecer dura crítica à postura de Gabeira, sem citar nominalmente o escritor e se utilizando das armas do humor: a ironia e a dubiedade de sentidos. Millôr falava de uma autocrítica que servia mais para enaltecer uma figura do presente do que refletir sobre algo de modo sincero.

Como eu me acho um cara duca, me sinto muito mal nos momentos em que me acho um cara ruim; mas, como um cara duca como eu se achar ocasionalmente um cara ruim revela a mim mesmo minha tremenda autocrítica, é nos momentos em que eu me acho ruim que eu me acho ainda mais duca; mas então eu penso que estou falsificando porque só estou me criticando e me achando ruim pra me achar melhor e, por isso, me acho muito, mas muito pior.<sup>169</sup>

Se no texto já é possível reconhecer que Gabeira é o alvo do humor de Millôr, o desenho – também de sua autoria – que ilustra a sua coluna, não deixa dúvidas.



**Figura 1**

É possível creditar a Millôr uma desconfiança diante da “política do corpo” e da ação política pelo questionamento aos costumes. Em outras

<sup>168</sup> Carta de Valdir Leite da Silva, residente no Rio de Janeiro. Publicada na edição de 05 de dezembro de 1979, p.12.

<sup>169</sup> FERNANDES, Millôr. Reflexões sem dor. *Veja*. 19 de dezembro de 1979, n. 589, p. 12.

edições da *Veja*, o humorista fazia do comportamento de enfrentamento, motivo de piada. Em janeiro de 1980, a frase “*Não tenho nada contra o topless. Desde que me deixem escolher as topeladas*”<sup>170</sup>, estampava a sua coluna na revista. No número especial de *Veja* sobre os anos 1970, Millôr escreveria que o “*melhor movimento feminino ainda é o dos quadris*”<sup>171</sup>.

Vindo do semanário *O Pasquim*, publicação de oposição à ditadura que se amparava na linguagem cômica, Millôr era tributário de uma prática libertária contraditória. A contracultura que inspirava o jornal tinha limites:

Boa parte de seus articulistas inspirados na contracultura norte-americana, além do autoritarismo criticavam costumes e a moralidade burguesa. Paradoxalmente, porém, voltavam igualmente suas baterias para mulheres que se decidiram pela luta a fim de atingirem direitos e/ou que no seu cotidiano assumiam atitudes consideradas como inadequadas à feminilidade e às relações estabelecidas entre os gêneros.<sup>172</sup>

A *Veja*, já distante do caráter que marcou o início da sua história<sup>173</sup>, coloca Gabeira como o porta-voz da juventude dos anos 1980. O novo Gabeira, a sepultar o guerrilheiro, era o representante de uma época acabada, de métodos e escolhas que se postavam diante das novas gerações como um exemplo a não ser seguido.

Na fonte dessa fama não está apenas o retornado de tristes invernos políticos – mas também o teórico dos ritos e das manias da juventude deste verão-80. Gabeira falou em política do corpo enquanto a meninada praticava seu culto à beleza pura em *joggings*, bicicletas, patins. Defendeu a liberação das drogas enquanto a juventude se servia delas, parcimoniosamente, em casa ou nos shows de música. Alardeou os benefícios políticos e prosaicos da liberação sexual enquanto meninos e meninas a exercitavam sem ideologias.<sup>174</sup>

Gabeira seria um líder sem seguidores, já que a política do corpo defendida pela “nova geração” - apresentada como distante da discussão política – não envolve o engajamento que o ativista propunha. Gabeira se

<sup>170</sup> FERNANDES, Millôr. *Veja*. 30 de janeiro de 1980, n. 595, p. 8.

<sup>171</sup> FERNANDES, Millôr. Minha década setenta. *Veja*. 26 de dezembro de 1979, n. 590, p. 198.

<sup>172</sup> SOIHET, Rachel. Mulheres investindo contra o feminismo: resguardando privilégios ou manifestação de violência simbólica? In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 13, n. 24, 2008, p. 192.

<sup>173</sup> Nos anos sessenta, sob a direção de Mino Carta, a Revista *Veja* possuía linha editorial de maior proximidade com posições progressistas.

<sup>174</sup> *Veja*. O quarentão que mostrou seu corpo. 05 de novembro de 1980, n. 635, p. 64.

defendeu por diversas vezes dos comentários que denunciavam um giro para fora da luta por uma sociedade igualitária.

As pessoas estão confundindo. Achem que eu substituí uma transformação política e social apenas por uma visão de mudança de comportamento. Isto seria uma certa edulcoração. Eu acho que o problema econômico real da fome e da miséria, ainda continua de pé. Evidentemente que a tanga não vai resolver esta questão, mas o calção até o joelho também não resolve.

(...) As pessoas acham o seguinte: “se eles tem esta questão da liberação do corpo, da política do corpo, eles ignoram os outros”. Isto não é verdade. O que há é uma compreensão de que este ponto também existe e também é política. É só uma incorporação de novos temas, não é uma eliminação dos outros.<sup>175</sup>

Zuenir Ventura, autor de *1968: o ano que não terminou*, assim como Gabeira, também possuía uma visão, ou definição do que seria a relação entre a ação política e a juventude que contestou a ditadura.

Os nossos “heróis” são os jovens que cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem. (...) Era uma juventude que se acreditava política e achava que tudo devia se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento. (...) Arriscando a vida pela política, ela não sabia, porém, que estava sendo salva historicamente pela ética.<sup>176</sup>

A relação entre política e comportamento, para Zuenir, já estava presente em 1968, não é um produto da derrota da luta armada e da reflexão feita sobre os equívocos da cultura política daqueles anos.

“Foi o ano em que experimentamos todos os limites”, lembra-se Cesinha, “em que as moças começaram a tomar a pílula, que sentamos na Rio Branco, que fomos as portas das fábricas, que redefinimos os padrões de comportamento”. Parte dessa geração queria “trazer a política para o comportamento” e parte procurava levar o comportamento para a política.<sup>177</sup>

Ao tratar das divergências no seio das esquerdas que os temas vinculados ao comportamento causaram, Zuenir vai se referir à Gabeira como personagem central desse processo que se estenderia pelas décadas

---

<sup>175</sup> *Folha de S. Paulo*. Liberdade para o corpo. Entrevista com Fernando Gabeira. 06 de janeiro de 1980, Folhetim, p. 3.

<sup>176</sup> VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3 ed. São Paulo: Editora Planeta, 2008. p. 19.

<sup>177</sup> VENTURA, Zuenir. Op, cit. p. 34.

seguintes:

as transformações de costumes que começavam a se operar então – principalmente no campo sexual – nem sempre foram absorvidas pelas organizações políticas como um fenômeno paralelo, convergente ou aliado. A esquerda – mesmo a radical, que sonhava com a Revolução geral – olhava para aquele movimento com a impaciência de quem é interrompido em meio a uma atividade séria pela visão importuna de um ato obsceno.

(...) Fernando Gabeira, que viria a ser um especialista no tema, acredita que a própria concepção de revolução e um certo conteúdo religioso da prática política foram responsáveis pelas resistências aos avanços nesse campo: “Pensava-se que com a mudança da sociedade todos os problemas seriam resolvidos”. Enquanto isso, permanecia “o conflito entre o pessoal e o coletivo”. Segundo ele, não era fácil admitir, nos grupos armados, que os problemas pessoais pudessem ser problemas políticos.<sup>178</sup>

O sucesso do livro de Gabeira e de suas ideias ligadas ao comportamento, se explicariam em parte pela juventude que havia crescido sob os ares da repressão e da censura aprofundadas com o AI-5<sup>179</sup>. Ainda segundo Zuenir Ventura,

os jovens que se formaram depois – A geração AI-5 -, o sociólogo Luciano Martins constatou um fenômeno inverso: estes são, talvez por reação, de poucas palavras. Luciano notou que a “desarticulação do discurso” foi – ao lado do culto da droga e do modismo psicanalítico – uma das características dos jovens de classe média e urbana que, do final de 68 até 75, ficaram expostos à “cultura autoritária”. Foi a geração de linguagem indeterminado, “unidimensional” - do barato, curtir, transar, pintar.<sup>180</sup>

A sintonia de Gabeira com a juventude dos anos 1980<sup>181</sup> não está diretamente ligada à sua legitimidade para ser a expressão pública do balanço da luta armada. A participação do escritor na prática dos grupos armados não carregava mais significados que a atuação de outros militantes, que

<sup>178</sup> VENTURA, Zuenir. Op, cit. 39-41.

<sup>179</sup> Decreto de 13 de dezembro de 1968, dava poderes para o presidente decretar o recesso do poder legislativo por tempo indeterminado, além de – passando por cima da constituição – suspender os direitos políticos de qualquer indivíduo por dez anos, cassar mandatos e intervir em estados e municípios. O Ato Institucional Número 5 está disponível no link: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm).

<sup>180</sup> VENTURA, Zuenir. Op, cit. 52.

<sup>181</sup> Exemplo interessante de ser conferido é o livro de Marcelo Rubens Paiva, *Feliz Ano Velho*. Filho de um desaparecido político e leitor de *O que é isso, companheiro?*, Marcelo talvez coloca em seu livro um pouco da vivência da juventude saída dos anos 70, o uso de maconha na universidade, maior liberdade na vida sexual e a preocupação com a elaboração psicológica.

participaram inclusive do sequestro do embaixador Elbrick. No entanto, o movimento que Gabeira realiza entre o passado capaz de ser recordado e o futuro gerado como expectativa, sobretudo no que diz respeito à constituição de uma nova esquerda, se adequava ao desejo de construção de uma memória pautada em uma suposta valorização da democracia por parte da sociedade. Gabeira também engrossava as fileiras das mudanças atravessadas pela juventude, que em grande medida, dialogando com o tropicalismo de Gilberto Gil e Caetano Veloso, e os movimentos de contracultura, redefiniam as noções do masculino/feminino, e apostavam no olhar para si, cultivando uma postura mais “*individual, em contraposição aos valores coletivistas do plano político*”<sup>182</sup>.

Enaltecer a democracia tinha, certamente, vários usos. Pelo olhar conservador, o discurso de valorização da democracia poderia servir para negar qualquer alternativa radical ao *status quo*. Do lado da esquerda, a democracia também virou categoria fundamental a partir da década de 1970. A autocrítica da luta armada também se somava à desilusão com as experiências do dito “socialismo real” e novas elaborações surgiam sobre a relação entre o horizonte da transformação social e a democracia. Reconstruída sobretudo na dinâmica da disputa institucional, a aposta na via eleitoral e os novos valores uniam-se bem na justificativa das posturas dos socialistas.

É interessante ir à ocasião da vinda de um dos expoentes das mobilizações do maio francês de 1968, Daniel Cohn-Bendit<sup>183</sup>, ao Brasil. Cohn-Bendit, de trajetória política em certa medida semelhante à de Gabeira, do vermelho da esquerda ao verde da ecologia, veio ao Brasil para realizar um filme sobre movimentos de luta armada ao redor do mundo. Da experiência brasileira, apenas Gabeira seria entrevistado para o filme *Nous Avons Tant Aimé la Révolution*<sup>184</sup>, que tinha o roteiro e o argumento de Cohn-Bendit, que

---

<sup>182</sup> DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Editora, 2005. p. 133.

<sup>183</sup> A partir de uma série de mobilizações estudantis e greves nas universidades, a França assistiu a escalada de lutas que levou a greve geral, com ocupação de fábricas e universidades. Daniel Cohn-Bendit era estudante de sociologia na Universidade de Nanterre no processo que culmina com as grandes manifestações de maio e acaba virando um dos protagonistas das lutas estudantis.

<sup>184</sup> Não há muitas referências sobre o filme para afirmar se foi ou não realizado. Em seu site

ainda era o responsável por entrevistar os sujeitos.

Cohn-Bendit conta que tem recebido algumas críticas pela escolha:  
 - já me disseram que ele não foi o mais representativo líder da guerrilha brasileira. Mas pelo que conheço dele e até por seu livro, **O que é isso, companheiro?** posso ver que, de todos os brasileiros, Gabeira é o que melhor traduz a trajetória ideológica que quero estudar. Sei de militantes da guerrilha urbana que nunca deixaram de ser stalinistas.<sup>185</sup>

Cohn-Bendit deixa claro o percurso político que deseja documentar. Ao tratar da estrutura do filme, ele destaca o caminho percorrido.

o quarto segmento, **Nous Avans Tant Aimé La Démocracie**, é a brava geração dos anos 60 nos dias de hoje: desarmada e parlamentar, mas ecológica, feminista e antinuclear.  
 - Este segmento mostra que as pessoas que queriam a tomada do poder pelo proletariado nos anos 60, hoje preocupam-se com questões bem mais amplas: a participação maior de todos os grupos na gestão da sociedade, a autonomia de cada cidadão, uma sociedade com instituições acessíveis a todos os indivíduos.<sup>186</sup>

Dany, *le rouge*, parecia adivinhar o caminho que Gabeira tomaria nos anos seguintes. Entre o verde do Partido Verde e o vermelho do Partido dos Trabalhadores, Fernando Gabeira seria candidato ao Governo do Estado do Rio de Janeiro e à Presidência da República, sendo derrotado em ambas as disputas. Seria eleito deputado federal em 1994.

#### 1.4 – O Batismo de Sangue

O auge e o completo dismantelo das esquerdas armadas vieram em um intervalo bastante curto. Após o AI-5 e o refluxo das manifestações de massa, as teses que pregavam a luta armada como saída para a derrubada da ditadura ganharam força. Carlos Marighella já havia sido expulso do PCB e construído a Ação Libertadora Nacional, tornando-a um dos principais grupamentos dos vários segmentos da esquerda no fim dos anos 1960. Em 1969, a luta armada conheceria o céu e o inferno. As ações armadas já se davam desde 1967, ainda encontrando o aparato da ditadura despreparado

peçoal na internet, não há referência ao suposto filme. Há sim, a publicação em 1987, de um livro homônimo à película. Em: <http://www.cohn-bendit.eu/fr/dany/bio>

<sup>185</sup> *Jornal do Brasil*. Cohn-Bendit Versão 85: A rebeldia mudou de tom. Caderno B, 28 de fevereiro de 1985, p. 1.

<sup>186</sup> Idem, p. 1.

para enfrentar as ações de guerrilha. Muitas vezes, as expropriações realizadas em bancos eram confundidas com assaltos comuns. A escalada da estratégia armada chegou ao ápice em 1969, com o sequestro de Charles Elbrick, orquestrado pela Dissidência Comunistas da Guanabara e pela ALN.

A ditadura cedeu às exigências das organizações e libertou os quinze presos políticos listados. O que à primeira vista poderia ser tomado como sinal de triunfo, foi o cenário perfeito para a ação da repressão, que ia se organizando para combater o “inimigo interno”.

além dos já existentes Departamentos Estaduais de Ordem Social e Política (DEOPS), criou em junho de 1969, extra-oficialmente, a Operação Bandeirantes (OBAN), organismo especializado no “combate à subversão” por todos os meios, especialmente a tortura sistemática. Em setembro de 1970, a OBAN integrou-se ao organismo oficial, recém-criado pelo Exército, conhecido DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna).<sup>187</sup>

A guerrilha urbana acaba se tornando um movimento de sobrevivência. A opção pela clandestinidade era dispendiosa e as ações em bancos acabaram se tornando cada vez mais corriqueiras para poder manter a estrutura de alugar casas e prover o sustento material dos militantes. O enfrentamento era desigual. Cada prisão significava um militante a menos, “aparelhos” abandonados e o temor de que a partir de uma queda, a repressão chegasse a outros nomes das organizações. O movimento de massas, sobretudo o estudantil, que havia garantido os quadros políticos para a luta armada, havia cessado, assim como a vida clandestina impedia que os grupos de esquerda realizassem trabalho político suficiente para conseguir novos militantes na velocidade com que o Estado desbaratava as células revolucionárias.

A repressão ia montando a rede que iria levá-la à Carlos Marighella, principal nome do universo da guerrilha. Em setembro de 1969, vários militantes da ALN haviam sido presos, Virgílio Gomes, comandante da ação que capturou Elbrick, havia sido morto durante as torturas. O livro de Mário Magalhães, a mais completa biografia de Marighella, assim descreve o cerco

---

<sup>187</sup> RIDENTI, Marcelo. Esquerdas Armadas Urbanas: 1964-1974. in. RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 6. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 133.

ao revolucionário baiano:

O arrastão da virada de setembro para outubro de 1969 engaiolou ao menos vinte militantes e desativou treze aparelhos da ALN. Os números não traduziam a extensão dos danos. A Oban e o Dops arrasaram a principal estrutura armada urbana da organização político-militar, embrião da coluna do campo. Em vez de se prostrar com o abalo, Marighella acelerou os ultimatos para a guerrilha rural e realinhou suas hostes na cidade.<sup>188</sup>

Com a prisão de Paulo de Tarso Venceslau<sup>189</sup>, em 1 de outubro de 1969, a polícia chegava a um número de telefone: era o contato do Convento dos Dominicanos. Mas não era a primeira conexão que a ditadura fazia entre os religiosos e a guerrilha. Mário Magalhães relembra como Frei Tito e Luiz Felipe Ratton foram presos no Congresso da União Nacional dos Estudantes em 1968, sendo o envolvimento dos dois na preparação do congresso de conhecimento da polícia. Através das infiltrações do DOPS na ALN, a polícia já havia tentado capturar Marighella esperando-o aparecer em uma reunião que supostamente aconteceria no convento, encontro esse que não ocorreu.

A relação entre os religiosos e a guerrilha, segundo Mário Magalhães, era de auxílio com todos os tipos de demandas da clandestinidade, indo da reprodução de panfletos à concessão de esconderijos e rotas de fuga para fora do país. O elo entre o Convento Santo Alberto Magno e a ALN era a ponta que levaria à queda de Marighella. O telefone do convento, grampeado pelos órgãos de caça à “subversão”, forneceu a informação de um encontro dos frades Fernando e Ivo com o jornalista Sinval de Itacarambi Leão, que desejava ingressar na ALN. Ivo e Fernando<sup>190</sup> são presos antes do encontro acontecer, desencadeando uma série de prisões que buscavam impedir que Marighella desconfiasse que o esquema com os religiosos tivesse sido desbaratado.

Na segunda-feira, 3 de novembro, Fleury já sabia o suficiente para o seu propósito: Marighella se reunia com os frades à noite, na altura do número 800 da alameda Casa Branca, nos Jardins, área nobre

---

<sup>188</sup> MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 526.

<sup>189</sup> Militante do movimento estudantil que ingressou na ALN, foi um dos organizadores da captura do embaixador americano em 1969. Foi preso em São Paulo menos de um mês após o sequestro.

<sup>190</sup> Ivo Lesbaupin e Fernando de Brito eram os frades dominicanos responsáveis por manter contato com Marighella.

paulistana; os dominicanos o esperavam no Fusca azul, e ele chegava a pé; com o codinome *Ernesto*, o líder da ALN ou um representante combinava os pontos em telefonemas para Fernando na livraria Duas Cidades.<sup>191</sup>

Frei Fernando foi levado à livraria e marcaria o encontro com Marighella. A tortura sofrida pelos dominicanos não os livrariam das acusações de traição, insufladas pela imprensa e pela polícia, mas aceita pela militância de esquerda. Ao perguntar por que Fernando não deu algum sinal pelo telefone que indicasse que algo estava errado, deixava-se de lado que a tortura faz com que o carrasco se apodere do corpo e da mente da vítima. A responsabilidade pela morte de Marighella estava localizada no aparato repressivo, não em quem padecia nas salas de sevícias.

#### **1.4.1 – A opção pela luta social**

O cristianismo considera batizado o indivíduo que morre pela fé antes de receber o sacramento. No ato do martírio, considera-se que há um batismo, não de água, mas de sangue. *Batismo de Sangue* torna-se uma das exceções da cena literária dedicada ao testemunho que ganha espaço no debate público do Brasil da abertura. Em seu livro lançado no primeiro semestre de 1982, Carlos Alberto Libânio Christo, o Frei Betto, narra a participação dos frades dominicanos de São Paulo no apoio a organizações da esquerda no Brasil. Além do autor do livro, Oswaldo Rezende, Luiz Felipe Ratton, Ivo Lesbaupin, Roberto Romano, Magno Vilela, Fernando de Brito, Giorgio Callegari, João Antônio Caldas e Tito de Alencar Lima seriam atingidos pela repressão por conta da aproximação com grupos guerrilheiros.

*Batismo de Sangue*, ao ser lançado em 1982, já era o décimo primeiro livro de Frei Betto. Tratava-se de um narrador distinto dos ex-militantes que se colocavam a falar da experiência da clandestinidade, do exílio e das torturas. Se a Igreja Católica será fundamental no desenvolvimento de uma agenda de lutas pelos direitos humanos no Brasil a partir da segunda metade da década de 1970, o frade que narrava a experiência da resistência à ditadura tinha uma

---

<sup>191</sup> Idem, p. 549.

trajetória de proximidade com a guerrilha urbana que não se encaixava na ideia da luta pela constituição dos direitos humanos em uma sociedade de classes. Tratava-se muito mais de uma escolha pelo direito à rebelião, pela defesa da insurreição contra a tirania. Expor a história dos dominicanos era justificar as ações deste grupo, construir sob o signo da religião o argumento acerca da opção pelo apoio à luta armada.

Não só nas memórias de Frei Betto, como em falas de outros dominicanos, a explicação da aproximação com o movimento de oposição à ditadura é assunto privilegiado.

Como os frades no Brasil assumiram posições de esquerda? Abandonaram a fé e abraçaram o marxismo? Lobos travestidos de cordeiros revestidos em hábitos brancos?

O papa João XXIII varreu, como ele mesmo disse, a poeira acumulada no trono de Pedro. Seu breve pontificado (1958-1962) abalou os alicerces da Igreja Católica. (...) O Concílio Ecumênico Vaticano II, convocado por ele, foi o desaguadouro do movimento de renovação fermentado no interior da Igreja ao longo da primeira metade do século XX.

(...) O ano de 1967 marca a virada no modo de viver dos dominicanos de São Paulo. A Igreja Católica mergulhara na “secularização” (Harvey Cox, *The secular city*, 1965), a volta ao mundo, a desclericalização de seus agentes de pastoral. A moda consistia em dependurar a batina, usada apenas em ofícios religiosos, trocar o seminário pela universidade e o convento por pequenas comunidades residindo em apartamentos, e viver do próprio trabalho.<sup>192</sup>

A militância dos frades iniciou antes do golpe de 1964, através da Juventude Estudantil Católica e da Juventude Universitária Católica<sup>193</sup>. A permissão para utilizar trajes civis, trabalhar em instituições não confessionais e a possibilidade de estar no meio universitário, propiciou que os dominicanos unissem a prática social da Igreja pós-concílio com o ambiente de contestação dos anos 1960. Além da atuação junto dos oprimidos, o engajamento dos dominicanos expunha uma cisão na Igreja Católica, que embora tivesse boa parte da sua hierarquia apoiado a derrubada de João Goulart e mantivesse setores bastante conservadores, possuía em seu interior amplas divergências

---

<sup>192</sup> BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p.69-70.

<sup>193</sup> Associações católicas com intervenção nos meios estudantis, fazem parte de um processo mais amplo de proximidade da Igreja Católica com os problemas políticos e sociais. Também seriam organizadas juventudes católicas no meio operário e camponês.

acerca do seu papel político. Magno Vilela, um dos frades envolvidos na colaboração com os perseguidos políticos expôs em seu depoimento ainda no exílio, a ideia da proximidade entre o cristianismo e a luta contra a tirania:

eu tinha 17 ou 18 anos, um adolescente junto a outros adolescentes que se sentiam, muito modestamente, responsáveis pela sociedade brasileira. Não podíamos aceitar o que a ditadura pretendia ser, ou seja, uma revolução. Para nós ela era tudo o que havia de oposto a uma revolução. Essa convicção de base foi o que permitiu a nós cristãos, pouco aparelhados politicamente na época, analisar a situação, o que nos permitiu que em nenhum momento fôssemos enganados pela ditadura. Eu não me lembro de ter ouvido nenhum de meus camaradas dizer: “Vamos esperar, que isso pode ser positivo”. Nenhum! Isso no momento em que a maioria da Igreja, ou a sua totalidade, estava do lado da ditadura, organizando as marchas com Deus e pela propriedade, em que a direita católica funcionava em todas as partes do Brasil. Nós, da Ação Católica, éramos muito mal vistos pelo episcopado, vivíamos em conflito com a hierarquia, éramos uma minoria marginalizada, mas estávamos convencidos de nossa caminhada.<sup>194</sup>

A divergência presente no interior da Igreja Católica se amplia com o ascenso da contestação à ditadura. Em sua dissertação de mestrado, Sara Carolina Duarte Feijó, utiliza os veículos da imprensa como forma de enxergar a atuação dos dominicanos nas disputas políticas acerca do papel da igreja frente ao autoritarismo. Os dominicanos passaram a ser perseguidos pela hierarquia religiosa e pela ditadura, que fechava o cerco às vésperas do AI-5. Um dos casos que chocou as ações dos dominicanos com a orientação da cúpula da Igreja no Brasil foi a celebração da sexta-feira santa no convento dominicano em São Paulo em 1968.

Em abril de 1968, durante os festejos da Semana Santa, os frades de Perdizes convidam o cantor e compositor Geraldo Vandré, famoso por canções de protesto, para compor uma espécie de peça teatral sobre a Paixão de Cristo. Vandré utiliza o espaço para fazer seu protesto contra a ditadura. Ao som de instrumentos populares com violão e berimbau, o artista e os dominicanos encenam uma peça chamada *A Paixão Segundo Cristino*. A imprensa aponta que o tal Cristino da encenação seria, na verdade, o estudante Edson Luís de Lima Souto, morto pela polícia em um protesto no restaurante calabouço, no Rio de Janeiro, em 28 de março daquele ano.

Em 17 de abril, dia seguinte à encenação, em um duríssimo editorial, o *Jornal da Tarde* critica a Ordem dos Dominicanos, chamando o

---

<sup>194</sup> VILELA, Magno José, em entrevista aos organizadores do livro *Memórias do exílio. 1964/19??*. De muitos caminhos. Op. cit. p. 196.

convento de “terreiro” e a peça encenada de “macumba”.<sup>195</sup>

A reação negativa da imprensa e da cúpula da Igreja Católica fez com que os frades responsáveis pela celebração respondessem e reafirmassem a atuação dos religiosos de Perdizes enquanto desdobramento do compromisso com a fé cristã.

A “Paixão Segundo Cristino”, como se recorda, foi apresentada pelo seu autor, Sexta-feira Santa, na Igreja dos Dominicanos, e foi acompanhada por coral, órgão, viola, trombone e outros instrumentos “profanos”. O cardeal não gostou e, na nota distribuída, além de dizer que “não podemos aprovar”, salienta que a regulamentação da Sagrada Liturgia é de competência exclusiva da Santa Sé e que, conseqüentemente, os dominicanos transgrediram as leis canônicas.

A resposta de Vandrê e dos frades está na “Carta ao Povo de São Paulo e ao sr. Cardeal-arcebispo”. Segundo ela “a apresentação foi digna de Cristo e de sua mensagem” e “a celebração não teve qualquer caráter amadorístico”. “Houve apenas – observou – um grande esforço para que a mensagem da morte do Senhor pudesse falar de modo vigoroso ao coração de todos que lá estavam, no sentido de colocarem suas vidas em acordo com a mensagem anunciada. Nós não temos nada mais a anunciar senão Cristo, ele mesmo, na sua dimensão atual e total, como força de vida para os homens de hoje, evitando-se transformá-lo numa relíquia de museu, tendo um papel decorativo na sociedade.”<sup>196</sup>

A perseguição à ala progressista da Igreja – que tinha na vigilância aos dominicanos um dos seus ramos – passava pelo acompanhamento das cerimônias religiosas realizadas no Convento das Perdizes, pelo impedimento da imprensa em divulgar atividades de padres que questionavam de algum modo a ditadura<sup>197</sup> e pela acusação dirigidas aos padres progressistas de manter proximidade com o marxismo. Quando da queda de Marighella, a campanha contra os dominicanos possuía dois caminhos, o primeiro que deslegitimava a ação dos frades enquanto opção religiosa, dando-os como

<sup>195</sup> FEIJÓ, Sara Carolina Duarte. *Memória da resistência à ditadura: Uma análise do filme Batismo de Sangue*. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLC, 2011, Dissertação de mestrado em História.

<sup>196</sup> *Folha de S. Paulo*. Vandrê e dominicanos respondem ao cardeal. 1º caderno, 19 de abril de 1968, p. 12.

<sup>197</sup> No trabalho de Beatriz Kushnir, acerca da relação entre censura, imprensa e seus sujeitos, chama-se a atenção para o comunicado que o regime enviou à imprensa paulista e carioca no dia em que o AI-5 é decretado. O “manual de comportamento”, previa que não fosse noticiado movimentos ou ações políticas de padres. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, IFCH, 2001, Tese de Doutorado em História.

comunistas que atuavam no interior do cristianismo e o segundo que buscava pôr exclusivamente nos dominicanos a responsabilidade pela morte do guerrilheiro. Tomamos o exemplo da cobertura dedicada pela revista *Veja* à operação que culminou com a morte de Marighella. Na cobertura do acontecimento, a revista faz uma breve matéria sobre os dominicanos paulistas, envolvidos com a proteção aos perseguidos políticos. Lembrando do apoio aos congressos da UNE – que eram realizados de modo clandestinos – e do engajamento junto à movimentos grevistas, como o de Osasco, a opção política dos religiosos é amplamente criticada.

Admitindo que o sacerdote não pode viver numa comunidade sem se interessar política, econômica, jurídica e socialmente por ela, acreditam que não devem apenas estudar tais problemas, mas precisam aprender agindo e atuando. A tudo isso chamam de amor. E sustentam que o sentimento de amor é exigente: deve impelir o homem a agir sem medidas, sem temer riscos, comprometendo-se totalmente quando se trata de promover o próprio amor, a justiça e a verdade. Defensor dessa filosofia (e apontado como o frade dominicano que estabeleceu a primeira ligação com o grupo de Marighella), Frei Osvaldo, 26 anos, atualmente na Europa, dizia: “O homem que ama uma pessoa ou uma causa é capaz de dar a vida por essa causa ou por essa pessoas, pois não há prova maior do que morrer por amor”.

Ao que parece, êsse pensamento não seria seguido pelos dois dominicanos, Frei Ivo e Frei Fernando, que levaram vários companheiros de subversão à cadeia e ainda serviram de isca para que Marighella caísse na armadilha e fôsse morto pela polícia.<sup>198</sup>

A versão oficial, tomada como verdade pela publicação, ainda diria que os frades presentes no encontro armado para a eliminação de Marighella teriam atraído o guerrilheiro para dentro do Fusca utilizado na operação, o que teria facilitado ainda mais o cerco montado pela repressão. A pecha da traição teria sido colada à imagem dos dominicanos e o desejo de contrapor a visão dos frades ao discurso oficial aparece como motivação para a escrita de *Batismo de Sangue*.

#### 1.4.2 – A polêmica com Gorender

A versão dos dominicanos, além de contrapor o que o órgãos da repressão disseram sobre a morte de Marighella, era uma forma de se

---

<sup>198</sup> *Veja*. O terror entrou no convento. 12 de novembro de 1969, n. 6, p. 30.

posicionar diante da esquerda. O livro de Frei Betto, tentativa de afastar a acusação de traição por parte dos dominicanos presos antes da morte do líder da ALN, não foi unânime em convencer que os frades não haviam sido completamente responsáveis pela queda de Marighella.

Um exemplo da persistência em apontar os frades como “traidores” está em Jacob Gorender. Historiador, ex-membro do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, racha do PCB, Gorender escreveu *Combate nas Trevas* em 1987 e revisou a publicação em uma edição de 1998, utilizada para essa pesquisa. *Combate nas Trevas* não é um estudo acadêmico, embora o autor tenha se preocupado em se apoiar em bibliografia e entrevistar os sujeitos envolvidos com a história da luta armada. Jacob Gorender faz em seu livro um exercício de memória e pesquisa que contém um julgamento moral. Isso se expressa no momento em que se discute a morte de Marighella. A moral militante expressa por Gorender aparece quando ele trata da não abertura de informações, mesmo sob torturas, já que seriam “*mais aptos a resistir à tortura os militantes que interiorizaram a ideologia socialista e fizeram dela sua norma moral*”<sup>199</sup>.

Gorender refuta a história defendida por Frei Betto em *Batismo de Sangue* e dá como verdadeira a versão apresentada pelos órgãos de repressão. Para ele, foi a campanha da imprensa contra a Igreja Católica engajada que acabou por desacreditar o relato “oficial” sobre o assassinato de Marighella. Gorender ampara a sua defesa em depoimentos e na convivência que teve com alguns frades – Yves e Fernando – durante o cárcere. Segundo Gorender, a queda de Marighella, ao contrário do que Frei Betto afirmou em seu livro, não se deve à infiltração da CIA na esquerda revolucionária, ou ao trabalho dos órgãos de repressão, que teriam usado os dominicanos apenas para prejudicá-los diante do conjunto da esquerda. Para ele, a participação dos dominicanos teria se aproximado da colaboração.

Fernando chegou a São Paulo com as resistências psíquicas quebradas. Esgotara-se a última reserva para um simples gesto de desobediência diante dos policiais. Levado à Livraria Duas Cidades, ouviu o telefone tocar às quatro e meia da tarde. Sob a mira do

---

<sup>199</sup> GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 261.

delegado Roberto Guimarães, atendeu e escutou do outro lado do fio:  
 - Aqui é da parte do Ernesto. Esteja hoje na Gráfica.  
 Em seguida, ouviu a pergunta:  
 - Tudo bem?  
 Respondeu:  
 - Tudo bem.  
 (...) como suspeitar de alguma coisa se frei Fernando atendeu normalmente ao chamado telefônico marcado de antemão e disse “tudo bem”?<sup>200</sup>

Os frades teriam agido de acordo com as recomendações dos policiais que armaram a emboscada para Marighella. Além disso, ele os acusa de falsificação da história.

Mas nos cárceres – aqui, o testemunho é meu -, era generalizada a convicção dos presos políticos acerca da responsabilidade de Fernando e Yves na tragédia da alameda Casa Branca. Da minha parte, dispensaria neste livro identificações, porque a fraqueza dos dois frades foi semelhante à de outros presos. (...) Convivi com Fernando e Yves no Presídio Tiradentes e os respeitei como seres humanos e como pessoas que continuaram dedicadas à causa dos pobres. Mas o meu silêncio de historiador significaria conivência com a versão divulgada por Frei Betto, em curso no Brasil e no exterior. Silêncio inadmissível diante do compromisso que o historiador tem com a verdade. Aqui, cabe precisar que Fernando e Yves são coniventes com a versão de Frei Betto. Esta não poderia ser montada sem a colaboração das informações deles.<sup>201</sup>

Além de atribuir a captura de informações à “fraqueza” dos religiosos torturados, Gorender também defende a versão dos órgãos do Estado acerca da posição do corpo de Marighella no momento da sua morte. A revisão do seu texto, presente na edição lançada nos anos 1990, Gorender reafirma sua tese, baseada em documentação do DEOPS paulista.

### 1.4.3 – Uma história não-oficial

Então, a encenação policial terminou. Do carro dos “namorados” saltou o delegado Fleury dando voz de prisão. Os “operários” deixaram os materiais de construção e mostraram suas armas. Marighella correu, o ex-Frei Ivo, sentado à direção, abriu-lhe a porta direita e o tiroteio começou. Ivo saiu pela porta esquerda, braços levantados: os homens da segurança de Marighella responderam ao fogo enquanto fugiam: Frei Fernando deitou-se no banco traseiro. Cinco minutos depois estava

---

<sup>200</sup> Idem. p. 194.

<sup>201</sup> Idem. p. 197.

tudo acabado.<sup>202</sup>

Essa é a narrativa publicada pela revista *Veja* para explicar como o nome de maior expressão da guerrilha no Brasil havia sido morto pela polícia. O discurso que justifica a publicação de *Batismo de Sangue* em 1982 busca, sobretudo, lutar contra tal versão oficial, que apontava toda a culpa da morte de Marighella para os dominicanos. Na década de 1970, já com os ares da abertura política, o tom dirigido aos dominicanos pela imprensa era outro. Em 1978, ano do centenário da presença da Ordem no Brasil, o *Jornal do Brasil* faz uma matéria sobre a atuação dos dominicanos no país. Nela, desaparece o questionamento sobre os posicionamentos políticos assumidos por vários frades durante a ditadura. Os religiosos são agora portadores de “ideias avançadas”, que cumpriram o papel de vanguarda para concepções posteriormente “*integradas no corpo do pensamento social da igreja*”<sup>203</sup>. Frei Betto, que já havia cumprido os quatro anos de prisão e que já possuía vários livros lançados, é entrevistado para o especial sobre os dominicanos e embora fale da militância no movimento estudantil através da JEC, da experiência do cárcere e da greve de fome realizada pelos presos políticos, não há uma palavra sobre a ligação com a esquerda armada ou sobre a queda de Marighella.

Quatro anos depois, em 1982, Frei Betto já possuía uma produção literária significativa e era constantemente citado como exemplo de união da leitura da realidade com a prática cristã<sup>204</sup>, mas iria ganhar ainda mais notoriedade com a publicação de *Batismo de Sangue*. A versão que os dominicanos vão contrapor à ideia da traição é o desejo de ser sujeito da constituição de uma “memória de si”, não no sentido de construir uma glória a partir de uma identidade, mas como atitude que se inicia como movimento de

---

<sup>202</sup> *Veja*. Estratégia para matar o terror. 12 de novembro de 1969, n. 62. p. 23.

<sup>203</sup> CABALLERO, Mara. O trabalho silencioso e permanente junto ao povo. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 9 de agosto de 1978, p. 4.

<sup>204</sup> Alceu de Amoroso Lima, que escrevia sob o pseudônimo de Tristão de Athayde por mais de uma vez se referiu aos livros de Betto em suas colunas no *Jornal do Brasil*. Católico, progressista, Alceu consta com uma das influências na formação intelectual dos dominicanos, ao lado do filósofo Teilhard de Chardin.

defesa. Se a glória, como chama a atenção Renato Janine Ribeiro<sup>205</sup>, não depende mais dos gestos heroicos e sim da transformação destes em registros, o livro de Frei Betto busca a mudança do lugar destinado aos dominicanos na memória da ditadura militar no Brasil, recolocando os religiosos como sujeitos da resistência ao regime.

Frei Betto foi bastante exposto quando da queda de Marighella. Em suas memórias, o dominicano relata como a importância dada à sua captura respondia a um anseio da repressão do Rio Grande do Sul em recuperar prestígio diante do Serviço Nacional de Informações, o SNI<sup>206</sup>. Preso após a morte de Marighella, Frei Betto é apontado como o principal nome da ligação dos frades com a luta armada em matéria da revista *Veja*<sup>207</sup>, que tratava da oposição de religiosos à ditadura. A publicação tratava o assunto sob a chave de leitura de uma suposta divergência no interior da Igreja entre conservadores e progressistas, reconhecendo nesta última um setor que prega a violência enquanto possibilidade de ação. O caminho seguido pelo texto é o de questionar a proximidade com a esquerda revolucionária como forma legítima de contestação.

As prisões de religiosos e as acusações de ligação com o terrorismo provam que há uma infiltração subversiva na Igreja? As autoridades religiosas, de um modo geral, respondem à pergunta cautelosamente. Em primeiro lugar, querem se certificar da existência de motivos para as prisões e acusações.

(...) Exitentem, porém, os que tocam no assunto com menos cautela. “Os moços que agora estão presos”, diz o arcebispo de Diamantina, Minas, Dom Geraldo Proença Sigaud, “aplicaram à vida o que lhes foi ensinado: a tese de que o comunismo é o evangelho, o comunismo é a solução dos problema brasileiros. Aplicaram à vida política e social a “teologia da violência”.<sup>208</sup>

A ala progressista da Igreja é analisada pela *Veja*:

Entre os “progressistas”, as côres são mais variadas e vão desde o branco de um pacifismo intransigente (nessa linha entram também os tradicionalistas) até o vermelho da violência. (...) Como um exemplo dos métodos de ação na violenta se apresenta o movimento Ação Justiça e

---

<sup>205</sup> RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou... *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, Vol. 11, n. 21, 1998.

<sup>206</sup> BETTO, Frei. Op, cit. p. 156.

<sup>207</sup> *Veja*. O senhor é o seu pastor?. 19 de novembro de 1969, n. 63. p. 38-46.

<sup>208</sup> Idem. p. 38.

Paz (ex-Pressão Moral Libertadora), inativo desde a publicação do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968, fundado por Dom Helder Câmara, arcebispo do Recife. Utilizando meios pacíficos, pretendia-se pressionar o governo e conseguir o apressamento das reformas agrária, universitária e das leis trabalhistas.<sup>209</sup>

Todas as posições progressistas teriam alguma legitimidade religiosa, próximas às encíclicas do papa João XXIII, menos a opção por se aproximar de movimentos armados.

Dentro dessa intrincada porém maleável classificação, onde se encaixaria a posição de Frei Betto? Seus colegas do Seminário Cristo Rei admitem, que “êle tinha idéias outras”. Que “idéias outras” seriam?<sup>210</sup>

Betto e os dominicanos teriam partido de uma premissa cristã de luta contra a tirania, de vida junto aos oprimidos, mas teriam trazido para si uma contradição aos preceitos religiosos, que pregariam a não-violência e que se afastariam frontalmente dos marxistas. A conclusão da matéria da *Veja* parece fazer a síntese do que os frades enfrentariam posteriormente.

Os órgãos de segurança prosseguem suas investigações e reafirmam as ligações de religiosos com terroristas. E os militantes de esquerda, desde que o ex-Frei Ivo e Frei Fernando sugiram como traidores de Marighella, recuaram para uma posição de desconfiança. Para a cúpula da Igreja e para a polícia, os religiosos terão que provar que não são subversivos. Para as esquerdas deverão provar que não são traidores e que o episódio da morte de Marighella foi uma exceção. A grande incógnita para os sacerdotes da violência é definir como conseguirão caminhar daqui para a frente sobre uma faca absurda, de muitos gumes.<sup>211</sup>

A desconfiança da esquerda e a resposta ao questionamento sobre onde a fé e a política se encontram buscam ser respondidas em *Batismo de Sangue*. Ao narrar sua trajetória e a de seu grupo, Betto tece uma memória de si. Renato Janine Ribeiro, sobre a construção de memórias de si, traz uma reflexão importante:

Mas, o que é colecionar a si quando não se é famoso? Aqui entram duas questões. Podemos ter memórias de si, em que a pessoa mesma se relata, embora não sendo famosa. Algumas dessas memórias

---

<sup>209</sup> Idem. p. 39.

<sup>210</sup> Idem. p. 40.

<sup>211</sup> Idem. p. 46.

acabam publicadas e adquirindo destaque, geralmente por sua qualidade literária ou por captarem admiravelmente bem o espírito de uma época passada. Contrastam-se assim, no interior da atividade *memorialística* aquela que seria efetuada pelos já famosos, com o fim, mesmo que não exclusivo, de ampliar sua fama, e a promovida por autores desconhecidos, com outros sentidos e alcances.<sup>212</sup>

Embora Frei Betto e os dominicanos tenham sido sujeitos centrais de um acontecimento emblemático, a recepção positiva à sua obra e a consequente abrangência social que o seu testemunho tomou não se devem à fama, que inexistia. A obra do dominicano ganha uma dimensão ampla por conta da união entre a qualidade da sua escrita e o tema ainda envolto em disputas. Para Sônia Meneses Silva, a razão para “*um acontecimento ser tomado como emblemático em meio à quase ilimitabilidade de ocorrências são os interesses e as disputas que se estabelecem no cotidiano*”<sup>213</sup>, e a morte de Marighella, à época ainda não totalmente esclarecida também conta com a atuação de Frei Betto para a conformação enquanto um acontecimento central dos anos de ditadura. O discurso de legitimação emitido pelo frade em 1982 é o de reivindicar uma verdade e de disputar o sentido atribuído ao passado dos religiosos que se engajaram na resistência ao regime.

A “grande imprensa” abre espaço para o livro que estava sendo lançado. O jornal *Folha de S. Paulo* entrevista Frei Betto, que expõe o motivo para publicação do livro – a contraposição à versão oficial em que a responsabilidade pela morte de Marighella era exclusivamente dos dominicanos – e fala acerca da relação entre a sua obra e os outros relatos memorialísticos que haviam sido lançados em grande medida a partir dos últimos anos do governo Geisel. Lançado após os sucessos de Gabeira e Sirkis, Betto parece se referir a eles.

O que nós temos é uma certa literatura de cadeia que considero muito baluartista. É aquela história de que todo mundo errou, menos o autor do livro e seus companheiros. Na minha opinião, não há saída sem um compromisso maior com a verdade. (...) Entre uma interpretação

---

<sup>212</sup> RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou... *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, Vol. 11, n. 21, 1998. p. 38-39.

<sup>213</sup> SILVA, Sônia Maria de Meneses. *A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de S. Paulo e o Golpe de 1964*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, ICHF, 2011, Tese de doutorado. p. 40.

baluartista, que considera que todos os combatentes estavam absolutamente certos e apenas uma repressão cruel foi capaz de se equipar melhor e vencê-los, e uma outra versão, segundo a qual tudo foi uma grande aventura de um bando de jovens imaturos, eu me encontro numa terceira posição. Acredito que aquele momento foi vivido por toda uma geração de brasileiros, não só com extrema seriedade, mas com uma radical opção em seu anseio de justiça e liberdade, levando muitos desses jovens a doarem inteiramente suas vidas por essa causa.<sup>214</sup>

A ênfase do discurso de legitimação – aquele produzido pelo autor do livro – se encontra na contestação da versão apresentada pela repressão em 1969. Com o relato dos dominicanos, estaria restituída a verdade.

Estavam achando que eu iria inventar uma bela história para livrar a cara dos dominicanos. Mas a nossa decisão, e o livro mostrará isso, foi a de ter o mínimo de coerência com a nossa vida cristã, ou seja, escrever a verdade, doa a quem doer. E ela vai doer a muitas pessoas, como também dói a nós.<sup>215</sup>

A divergência entre a versão apresentada por Frei Betto e as informações apresentadas pela repressão em 1969, são apresentadas mais diretamente pelo *Jornal do Brasil*.

Segundo as primeiras informações da polícia, os dois frades chegam ao local em automóvel pertencente ao Convento, e dentro desse veículo Marighella teria sido morto ao resistir à prisão. Mais tarde, em dezembro de 1969, uma nota da Secretaria de Segurança de São Paulo, sem precisar onde Marighella fora morto, afirmava que ambos tinham sido “minuciosamente instruídos de como se portar em caso de tiroteio e seguiram à risca os ensinamentos recebido, saindo incólumes da refrega”.

A versão de Frei Betto diverge em pelo menos três pontos das notas oficiais.

1) É verdade, diz ele, que Frei Fernando, um dos dominicanos presos, foi levado pela polícia à Livraria Duas Cidades – propriedade da Ordem e da qual era gerente –, para esperar o telefonema de Marighella marcando um encontro naquela noite. Mas, ao atender, achou que o chamado de “Ernesto” (Marighella) era uma farsa da polícia, mesmo porque a voz não era a do líder comunista, que o frade supunha fora de São Paulo. De fato, Marighella mandou que outra pessoa telefonasse, registra o autor.

2) Marighella foi morto na rua, quando tentava escapar ao cerrado tiroteio da polícia, que fez várias outras vítimas, e depois transportado para o automóvel onde estavam os frades; esse veículo – sustenta Frei Betto – não pertencia ao Convento.

---

<sup>214</sup> Entrevista de Frei Betto para a matéria de KOTSCHO, Ricardo. *Marighella, segundo Frei Betto*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 26 de março de 1982, p. 1.

<sup>215</sup> Idem. p. 1.

3) Frei Betto nega, finalmente, que a descoberta da ligação Marighella-dominicanos tenha sido a pista decisiva para o êxito do cerco ao líder terrorista. Desde setembro de 1969 – lembra – mais de 20 membros da Aliança de Libertação Nacional, organização chefiada por Marighella, tinham caído nas mãos da polícia. Em novembro, os órgãos da repressão estariam na posse de dados essenciais sobre Marighella; assim os dominicanos teriam sido usados no golpe final apenas para ficarem desmoralizados como traidores aos olhos da esquerda.<sup>216</sup>

A farsa que teria sido montada para a queda do guerrilheiro buscava muito mais ocultar a ação da repressão na perseguição à Marighella. Os dominicanos foram usados como culpados em uma operação que envolvia infiltração dos órgãos de repressão e do serviço secreto americano na ALN. A versão de Frei Betto, que inicia o desmonte da farsa, amparando-se em um livro de dois agentes da inteligência americana<sup>217</sup> já apontava que havia infiltração da CIA na organização liderada por Marighella. A contestação à versão oficial continua nas décadas seguintes, com uma ou outra informação adicional. O mais recente trabalho que volta à questão é a biografia de Marighella – abordada no próximo capítulo – escrita pelo jornalista Mário Magalhães. Fruto de nove anos de pesquisa, o livro foi publicado em 2012 e embora não trouxesse nenhuma informação que provocasse uma virada no entendimento do assassinato do biografado, aprofunda detalhes de como a polícia já possuía conhecimento da ligação entre os frades e a ALN, trata da infiltração estrangeira e da repressão na esquerda armada, assim como apresenta uma série de prisões de militantes da organização, que sob tortura poderiam soltar informações importantes do funcionamento da ALN.

Vagarosamente, a relação com a esquerda seria reconstruída. Dos dominicanos envolvidos com a luta armada, muitos deixaram a ordem<sup>218</sup>, e nenhum ganhou a mesma projeção do escritor Frei Betto. Sua tarefa de mudar a visão acerca dos religiosos pode ser dada como bem-sucedida, passando da desconstrução da ideia de traidores para a feitura de um herói, na figura de Frei

---

<sup>216</sup> *Jornal do Brasil*. A morte de Marighella na versão dos dominicanos. Caderno Especial, 18 de abril de 1982, p. 4.

<sup>217</sup> Em 1974 foi publicado no Brasil o livro *A CIA e o culto da inteligência*, escrito pelos americanos Victor Marchetti e John D. Marks.

<sup>218</sup> O prior Francisco de Araújo, Frei Maurício, Magno José Vilela, Luiz Felipe Ratton e Frei Ivo, abandonaram a ordem dos dominicanos em momentos distintos.

Tito de Alencar. O dossiê acerca do frade que está presente em sua obra é um passo importante na significação do martírio do religioso atormentado pelas torturas. Duas décadas depois, Helvécio Ratton, ex-militante da esquerda armada e primo de um dos frades presos pela ditadura, filmaria *Batismo de Sangue*.

## Capítulo 2 – O que é isso, companheiro?: Memória, Mercado e Política

Em 1997, Bruno Barreto leva aos cinemas *O que é isso, companheiro?*<sup>219</sup>, filme realizado a partir do livro de Fernando Gabeira. O sucesso da obra de Gabeira repete-se com o longa-metragem, que chegou a ser indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998. Bruno, que dirige o filme, não era um cineasta inexperiente. Aos quarenta e dois anos, era detentor do maior número de espectadores do cinema brasileiro, com o filme *Dona Flor e seus dois maridos*<sup>220</sup>, marca que só seria superada décadas depois, com *Tropa de Elite 2*, em 2010. Além disso, vinha de uma família tradicional do cinema brasileiro.

*O que é isso, companheiro?* foi acima de tudo um exemplo de sucesso de propaganda. Além do bom número de espectadores, cerca de trezentos e vinte mil, a indicação ao Oscar mostra um nível de articulação e capacidade de investimento em marketing e divulgação. A produção, conduzida pela empresa dos pais de Bruno, a LC Barreto<sup>221</sup>, também contava com uma produtora mundialmente conhecida, a Columbia Pictures, realizadora de filmes do circuito hollywoodiano. A influência da família Barreto na indústria do cinema se materializa na força política em captar recursos e atuar em várias frentes da comercialização de filmes. No início dos anos 1990, Luiz Carlos Barreto, pai do diretor Bruno, chegou a sonhar com a privatização da Embrafilme<sup>222</sup> e a sua respectiva aquisição. No ano de lançamento de *O que é isso, companheiro?*, o jornal *O Globo* apresenta a força que as empresas de Luiz Carlos Barreto possuíam no cenário do cinema nacional. Chamado de “Poderoso Chefão”, a

---

<sup>219</sup> *O que é isso, companheiro?* Direção: Bruno Barreto. Local de Produção: Brasil, 1997.

<sup>220</sup> Lançado em 1976, o filme de Bruno Barreto teve quase onze milhões de espectadores. A marca só seria superada por *Tropa de Elite 2*, do diretor José Padilha, que ultrapassaria os quinze milhões de espectadores.

<sup>221</sup> Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto estiveram à frente da empresa responsável por filmes como *Vidas Secas* (1963), além de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976).

<sup>222</sup> Empresa estatal criada em 1969, a Embrafilme produzia e distribuía filmes brasileiros. Foi extinta em 1990, no bojo da política neoliberal do então presidente Fernando Collor de Mello.

matéria dá uma dimensão da expansão dos negócios da família.

O Poderoso Chefão IV, estrelado por Luiz Carlos Barreto, está em cartaz e não pretende sair tão cedo das telas do Brasil e do mundo. O chefe do clã mais produtivo do cinema nacional vive hoje a glória de ser o padrinho da Lei 8.685 (Lei do Audiovisual), que promoveu a união entre o mercado financeiro e o audiovisual brasileiro. (...) Com 68 anos e filmes produzidos e co-produzidos, o pai de Fábio e Bruno quer estar em todo o setor.<sup>223</sup>

A referência ao personagem do romance de Mario Puzo, talvez dê uma ideia da controvérsia que envolve o produtor. Se Vito Corleone era um chefe, de família e de negócios, era também o maior nome da Máfia ítalo-americana. O sucesso do “clã” dos Barreto é construído politicamente, através do uso de influências e do poder econômico.

o acusam de se beneficiar por fazer parte do conselho que representa os cineastas no Ministério da Cultura. No mercado de certificados audiovisuais, há quem afirme que ele negocia junto ao Governo para conseguir que grandes estatais comprem os títulos de seus filmes. Só em dezembro, a LC captou R\$ 2,6 milhões.

- Enquanto os críticos se lamentavam, investi anos e dinheiro para fazer lobby em Brasília. É um compromisso que assumi com a minha geração de cinema, a da década de 60 – diz.<sup>224</sup>

É possível perceber como a política e o poderio econômico tem clara influência nas possibilidades de circulação da película. Para exemplificar, uma matéria do The New York Times publicada em 2013 fala da dificuldade – sobretudo a financeira – de divulgar filmes ao ponto de garantir uma indicação final à premiação.

Também é caro: Elevar a esperança de um candidato real custa dinheiro, e cineastas com origem em países pobres muitas vezes, de chapéu na mão, em organizações nacionais de cinema, produtores, agentes, festivais, até mesmo em conselhos de turismo, para conseguir o dinheiro para garantir as suas chances.

“Uma campanha decentes custa 50 mil dólares,” disse Tatiana Detlofson, publicitária de Los Angeles que tem trabalhado em campanhas estrangeiras para o Oscar por 13 anos, inclusive cinco nesta temporada. “Os que são realmente bons, de países como Bélgica ou Alemanha, custam cem mil dólares. E o dinheiro é geralmente devorado pelos anúncios.” Anúncios em publicações tradicionais como Variety e The Hollywood Reporter são *de rigueur*. Como a Sra.

---

<sup>223</sup> DIAS, Luciano. Barreto, o poderoso chefão das telas nacionais. *O Globo*. 26 de janeiro de 1997, p. 42.

<sup>224</sup> Idem. p. 42.

Detlofson colocou, “Um par de meias-páginas e um par anúncios de página inteira, custam um terço do orçamento.”<sup>225</sup>

A indústria do cinema no Brasil, reorganizada a partir das leis de incentivo fiscal do início dos anos 1990, apresentam a LC Barreto Produções como uma empresa com poder de captação de recursos, mas pouco retorno financeiro. A análise do período 1995-2005, durante o qual a LC foi responsável por nove filmes, mostra a LC Barreto na trigésima segunda posição na relação captação/renda. Enquanto a empresa arrecadou mais de trinta e quatro milhões de reais para a realização de seus filmes, o retorno financeiro através da bilheteria foi de “apenas” dezenove milhões. É possível dar crédito ao argumento que o filme foi um sucesso, por outros fatores, mas não apenas pelo número de espectadores que foram aos cinemas. *O que é isso, companheiro?*, quando lançado, levou pouco mais que trezentos e vinte mil pessoas aos cinemas, número que não é pequeno, mas que talvez não se aproxime da expectativa daqueles que o fizeram. Quando inserido em um quadro comparativo, isso fica um pouco mais claro.

Em 1995, a LC Barreto Produções tinha emplacado o sucesso *O Quatrilho*<sup>226</sup>, que teve a sua bilheteria expandida pela repercussão da indicação ao Oscar, mas que já apresentava bons números de bilheteria – pouco mais de oitocentas mil pessoas teriam visto o filme em 1995 – antes de ser anunciado como um dos filmes na disputa do prêmio. Com uma temática de menor apelo social e menor cobertura midiática, o filme de Fábio Barreto atingiu números bem melhores do que o filme de seu irmão, chegando a cobrir o valor captado

---

<sup>225</sup> ANDERSON, Josh. Bring Your Film Here, Then Run. *The New York Times*. 26 de dezembro de 2013. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2013/12/29/movies/awardsseason/foreign-filmmakers-and-the-oscar-race.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/12/29/movies/awardsseason/foreign-filmmakers-and-the-oscar-race.html?_r=0)

Acesso em 08 de janeiro de 2014. O texto, no original: It’s also expensive: Elevating a hopeful to a real contender takes money, and filmmakers from poorer nations often go hat in hand to national film organizations, producers, agents, festivals, even tourism boards, to find the money to underwrite their chances. “A decent campaign is \$50,000,” said Tatiana Detlofson, a Los Angeles publicist who has been handling foreign Oscar campaigns for 13 years, including five this season. “The really good ones, from countries like Belgium or Germany, are \$100,000. And the money is usually eaten by the ads.” Advertisements in trade papers like *Variety* and *The Hollywood Reporter* are de rigueur. As Ms. Detlofson put it, “A couple of half-pages and a couple of full-page ads, and it’s one third of the budget.”

<sup>226</sup> Filme de 1995, dirigido por Fábio Barreto, conta a história de dois casais que vivem no Rio Grande do Sul do início do século XX.

apenas com a exibição nos cinemas, algo que não ocorreu com *O que é isso, companheiro?*.

Filme	Recursos Captados (R\$)	Renda (R\$)	Público (R\$)
O Quatrilho	1.130.552,00	4.513.302,00	1.117.154
O que é isso, companheiro?	3.863.049,62	1.787.262,00	321.450

Fonte: Agência Nacional do Cinema – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.

BORGES, Danielle dos Santos. *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade de Barcelona, 2007.

Realizados a partir do suporte financeiro permitido pelas leis nº 8.313 e nº 8.685, conhecidas como Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, respectivamente, os filmes são produzidos a partir da renúncia fiscal permitida às empresas que investem em produções do cinema nacional. A legislação demarca o reposicionamento do Estado no fomento à produção cinematográfica, após o desmonte da Embrafilme, e privilegia obras com capacidade de abranger públicos amplos. O Estado volta à cena, mas dessa vez a relação entre o mercado e o cinema se estabelece e põe em cena o diálogo com o marketing e a publicidade dos que financiam as obras. A Lei Rouanet permitia o abatimento fiscal dos valores investidos sobre o imposto de renda e a Lei do Audiovisual permitia que até 3% do imposto de renda fosse investido em produções nacionais.

Se comparado com as produções lançados no mesmo ano, *O que é isso, companheiro?* aparece como o quarto filme que levou mais público aos cinemas.

Filme	Público	Recursos Captados	Número de Salas
O Noviço Rebelde	1.501.035	1.083.234,00	174

Guerra de Canudos	655.016	5.544.736,36	78
Pequeno Dicionário Amoroso	402.430	358.208,00	23
O que é isso, companheiro?	321.450	3.836.049,62	48

Fonte: Agência Nacional do Cinema – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.

BORGES, Danielle dos Santos. *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação, Universidade de Barcelona, 2007.

Com o dobro de salas para exibição e um investimento muito maior, *O que é isso, companheiro?* teve público menor que *Pequeno Dicionário Amoroso*, drama sobre dificuldades da vida conjugal, dirigido por Sandra Werneck. Se o retorno em público e bilheteria pode não ter sido o esperado, *O que é isso, companheiro?* não pode ser apontado como um fracasso. A indicação ao Oscar e a recepção positiva pela imprensa brasileira, além das críticas positivas oriundas dos festivais internacionais, tiveram um saldo positivo, sobretudo para as carreiras individuais. Bruno Barreto e o roteirista Leopoldo Serran foram elogiados pela forma como abordaram a temática da luta armada. Além disso, *O que é isso, companheiro?* é o filme com maior público dentre os que trabalharam os anos de ditadura em suas narrativas.

O sucesso do filme parece residir no poder da publicidade que o cerca – poder que se mede em dinheiro e influência – e no tratamento dispensado ao tema da luta armada, pano de fundo da trama do sequestro do embaixador Charles Elbrick. Embora possuísse inegável qualidade técnica, contasse com um elenco de estrelas e a boa atuação de Alan Arkin<sup>227</sup>, *O que é isso, companheiro?* é acima de tudo um filme palatável para a conjuntura dos anos noventa, marcada pelo neoliberalismo triunfante na América Latina.

O neoliberalismo, pensado para reorganizar a combalida economia mundial nos anos 1970, é também um conjunto de valores. O ideário que sustentou os ataques aos direitos da classe trabalhadora apresentava o livre

---

<sup>227</sup> Experiente ator norte-americano, interpretou o embaixador Charles Elbrick em *O que é isso, companheiro?*.

mercado como garantidor da liberdade individual. Tal “imagem” deslegitimava a organização coletiva para a luta anti-sistêmica e apontava a concorrência entre os indivíduos como método de ascensão social.<sup>228</sup> A política neoliberal, que teve seu auge no Brasil durante os anos 1990, se misturava aos sentidos que se lançavam sobre o legado do engajamento armado na luta contra a ditadura. O modo de pensar a ação política, no cinema dos anos 90, traria traços dos valores do neoliberalismo.

A negação da ação política não seria uma das características do período pelo qual o Brasil passou nos anos 90? O campo da produção cinematográfica, como já afirmado anteriormente, foi também reformado a partir do ideário liberal.<sup>229</sup>

É sintomático o depoimento de Luiz Carlos Barreto, pai do diretor Bruno Barreto e produtor da película:

Jamais me empenharia em conseguir dinheiro para uma produção que se posicionasse a favor da ditadura. Ou a favor da luta armada. Foram dois erros, mas o filme mostra exatamente por que aquilo tudo aconteceu.<sup>230</sup>

Se a trama não se apega à defesa da ditadura, tampouco a geração que pegou em armas é apresentada como portadora de uma escolha consequente.

Enquanto a economia se transformava de acordo com a receita neoliberal, o debate público sobre os mortos e desaparecidos estava presente ao longo da década de 1990. Com a posse de Fernando Henrique na presidência da República em 1995 e a continuidade de atuação de grupos como o Tortura Nunca Mais e a Comissão de Mortos e Desaparecidos, o Estado vê-se mais uma vez pressionado a dar respostas sobre o passado de ditadura. Falar em ditadura colocava em disputa setores de concepções opostas. Pressionado, o ex-presidente FHC foi alvo de críticas.

Entidades de defesa dos direitos humanos iniciaram no Brasil e em outros países uma campanha para que o governo de Fernando

---

<sup>228</sup> HARVEY, David. *O Neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

<sup>229</sup> OLIVEIRA JÚNIOR, José Wandemberg de. *Uma reconfirmação da anistia?* Política de Estado e o cinema brasileiro dos anos 90. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social – UFC, Fortaleza, 2013.

<sup>230</sup> *O Globo*. Com a palavra, os companheiros. 09 de maio de 1997. Segundo Caderno. p. 4.

Henrique Cardoso reconheça formalmente a lista dos mortos políticos do regime militar (1964-1985).

A exemplo do que ocorreu na Argentina, a campanha tem como objetivo o pedido formal de desculpas do governo e das Forças Armadas pelos excessos cometidos naquele período. Quer ainda a indenização das famílias.

Segundo o reverendo Jaime Wright, um dos responsáveis pelo projeto que resultou no livro “Brasil Nunca Mais”, que trata da tortura durante o regime militar, o governo FHC está “negligenciando” a situação das pessoas mortas naquela época.

(...) “Estou muito decepcionado com o presidente”, afirmou Wright. Na campanha eleitoral, FHC prometeu resolver o problema dos desaparecidos.<sup>231</sup>

A postura vacilante de FHC enuncia um cenário de disputas pela memória e de defesa – por parte dos militares – de posições construídas pela lei da anistia em 1979. Marcelo Rubens Paiva, filho do deputado Rubens Paiva, desaparecido em 1971, em artigo publicado na revista *Veja*, procura questionar o ex-perseguido político e exilado, que convertido em presidente, não avançava diante dos setores militares e conservadores.

“É extremamente decepcionante.” Com essas palavras o secretário-geral da Anistia Internacional, Pierre Sané, descreveu o encontro que teve com o presidente Fernando Henrique Cardoso, quando foi discutida a situação das famílias dos 144 desaparecidos sob o regime militar. Sané teria escutado que “é um passado complicado de remexer, que incomoda muitos setores”.

(...) Muitos amigos de Rubens Paiva voltaram ao poder a partir da redemocratização. Foram eleitos para o Congresso ou escolhidos para um ministério. Dentre os amigos, dois chegaram à Presidência: José Sarney e Fernando Henrique. Mesmo com amigos tão influentes, a elucidação do caso não ocorreu.<sup>232</sup>

O projeto do governo, que reconhecia os desaparecidos por motivos de perseguição política como mortos de responsabilidade do Estado, acabou saindo no primeiro governo de FHC, mas não sem polêmicas ou divergências com os militares e membros do próprio governo. O então ministro da Marinha, Mauro César Pereira, afirmou diante da iniciativa do governo, que era preciso cuidado, pois muitos desaparecidos estariam vivos. O ministro, no entanto, não citaria nenhum nome. O projeto do governo ainda faria o comandante da 7ª

---

<sup>231</sup> NERI, Emanuel. Campanha pede que FHC reconheça mortos. *Folha de S. Paulo*. 10 de maio de 1995. p. 11.

<sup>232</sup> PAIVA, Marcelo Rubens. Nós não esquecemos. *Veja*. 10 de maio de 1995. p.106-107.

Região Militar do Nordeste, na época o General Murilo Neves, a pedir transferência para a reserva por discordar da atitude do governo em reconhecer as mortes e emitir possíveis indenizações.<sup>233</sup>

A questão dos desaparecidos e as indenizações pedidas ao Estado movimentou bastante o noticiário político daqueles anos, mostrando que o debate público sobre a ditadura nunca cessou, ele oscila entre momentos de maior ou menor exposição e com determinadas temáticas sendo privilegiadas. O filme de Bruno Barreto cai em uma arena mais ampla e reacende uma discussão que permeia o caráter da luta contra a ditadura, a disputa pela hegemonia no campo da memória, a batalha dos familiares pelas indenizações e pelo reconhecimento do Estado das violações de direitos humanos. Nesse sentido, o livro de Gabeira torna-se um marco constantemente reinserido em determinadas discussões, principalmente a se tratar dos “anos rebeldes” e do engajamento da juventude na luta armada.

Antes do filme de Barreto, uma produção da televisão abordaria a agitada década de 1960. O ano era 1992, e a Rede Globo exibia a minissérie *Anos Rebeldes*, de autoria de Gilberto Braga e que tinha a trama constituída pela relação entre três jovens, divididos entre o amor, engajamento político e ambição profissional. Gilberto Braga e Sérgio Marques, co-autor da minissérie, basearam-se nos livros de Alfredo Sirkis e Zuenir Ventura, *Os Carbonários e 1968: o ano que não terminou*, respectivamente, para a construção do enredo levado à televisão. A minissérie não foi, na mesma intensidade, alvo das contundentes críticas que cercaram o filme de Bruno Barreto pelo lado da esquerda. Setores militares pareceram mais incomodados com a produção.

Em julho daquele ano, o Ministério do Exército lançaria nota sobre o golpe de 1964 e a ditadura instalada, sem citar a minissérie, pode-se perceber que a motivação do texto vinha da veiculação de *Anos Rebeldes*.

“A memória dos 'revisonistas de plantão', propositalmente, não registra que o estopim de quase dez anos de embates fratricidas foi a ação tresloucada de jovens iludidos pelos membros de uma 'nova ordem', que, em soturnos valhacoutos, engendravam a desestabilização do estado – única forma vislumbrada para conquistarem o poder, tornando-

---

<sup>233</sup> NERI, Emanuel. General deixa cargo por se opor ao projeto. *Folha de S. Paulo*, 23 de agosto de 1995. p. 11.

se títeres da tirania internacional.<sup>234</sup>

No processo de realização da minissérie, a emissora admitia que cortes haviam sido realizados para minimizar o aspecto político da trama. A *Folha de S. Paulo* entrevistaria José Bonifácio de Oliveira, o Boni, vice-presidente de Operações da Rede Globo. Boni justifica os cortes como parte natural da dramaturgia, que deveria privilegiar o relacionamento do militante João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) com Maria Lúcia (Malu Mader). A atitude da emissora manteria a história como pano de fundo, seguindo o interesse da maioria dos espectadores, interessados na relação amorosa que guiava a trama. O discurso de Boni é bastante comedido sobre o papel da ficção ao trabalhar o período.

**Folha – Há alguma recomendação sobre como devem ser abordados temas como a tortura?**

Boni – Recomendação alguma, até porque não haverá cenas de tortura. “Anos Rebeldes” nunca pretendeu documentar ou discutir a revolução de 64. Um programa desse gênero, aliás, só poderia ser realizado pelo Jornalismo.

**(...) Folha – Na reprise de “Anos Dourados”, do mesmo Gilberto Braga, foi cortada, do capítulo final, a sequência que mostrava o destino de vários personagens. Lá era dito que um deles tinha ingressado nos serviços de repressão aos movimentos políticos da época. O que motivou este corte? Quem o determinou?**

Boni – O corte foi determinado por mim pessoalmente. O último capítulo foi entregue com atraso e, por isso, exibido sem corte. Quando da exibição da reprise, considere que aquela referência nada tinha a ver com o desenvolvimento ficcional da minissérie.<sup>235</sup>

A Rede Globo e a minissérie não ficariam imunes às críticas acerca do tratamento dispensado à militância de esquerda. O apoio da emissora à ditadura foi lembrado, assim como foi chamada a atenção para a oportunidade de unir a história das mobilizações de 1968 com a conjuntura política de 1992, que via novamente grandes manifestações de rua, dessa vez, pedindo o *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello<sup>236</sup>. A Globo não

<sup>234</sup> *O Globo*. Nota do Exército não cita minissérie. *O País*, 18 de julho de 1992. p. 9.

<sup>235</sup> MOLICA, Fernando. Globo faz mudanças em 'Anos Rebeldes'. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 22 de maio de 1992, p. 4.

<sup>236</sup> Eleito em 1989, Fernando Collor de Mello encontrava-se, em 1992, envolto com os problemas da economia, com a hiperinflação, e as denúncias de corrupção que envolviam o seu governo. Uma série de manifestações de rua e denúncias na imprensa fragilizam o

teria feito uma mudança radical em seus rumos, ou revisto o seu passado. Ao “*negar inteligência à esquerda*”<sup>237</sup>, a luta armada teria se tornado uma caricatura.

Em 1997, o lançamento de *O que é isso, companheiro?* reativou uma discussão sobre o “inventário” da luta armada, debate em que Gabeira sempre esteve inserido. Com o lançamento do filme de Barreto, o livro de Gabeira teve mais uma edição, fruto da procura gerada pelo sucesso da película.

## 2.1 - Mais uma vez, os companheiros

O que vem à tona com o lançamento do filme não é um retorno da querela do fim dos anos setenta, provocada pelo livro de Gabeira. São novos pontos, que criticam não só o balanço da luta armada, mas sobretudo os limites entre a ficção e a história. O questionamento se aprofunda quase vinte anos depois. A versão cinematográfica de *O que é isso, companheiro?* fez com que vários sujeitos identificados com o legado das organizações de esquerda colocassem em pauta a discussão do respeito à geração que mergulhou na luta armada.

O discurso que buscava legitimar a produção dos Barreto se sustentava na defesa da liberdade criativa da ficção cinematográfica como forma de descolar o filme, da história do sequestro do embaixador americano. Ao mesmo tempo, o filme tem a pretensão de falar da geração de 68, do engajamento – principalmente da juventude – na luta armada.

Na película de Bruno Barreto, Paulo/Gabeira, é transformado em protagonista do sequestro. O militarismo da organização a qual decide se juntar, contrasta com o Gabeira intelectual, que tem dificuldade em atirar, mas que dá a ideia do sequestro e destoa da tensão dos outros membros do grupo. Além de Gabeira, outros três militantes são identificáveis como sujeitos que participaram da ação em 1969. Vera Sílvia Magalhães, a Renée, Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, e Virgílio Gomes da Silva, o Jonas. Boa parte das

---

seu governo. A Câmara dos Deputados votaria o seu impeachment em setembro. Antes da condenação, Collor renunciaria ao cargo, em dezembro de 1992.

<sup>237</sup> GIRON, Luís Antônio. Minissérie faz geração 68 parecer bando de mauricinhos desmiolados. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 16 de julho de 1992, p. 4.

críticas ao filme incidiram na caracterização feita sobre esses sujeitos. O então deputado federal Fernando Gabeira, agora por conta de um produto feito à muitas mãos, se via novamente em polêmica com a esquerda.

Antes da estreia do filme no Brasil, no dia 1º de maio de 1997, *O que é isso, companheiro?* foi alvo de intensa campanha de publicidade que se combinou com o interesse público na obra que estava por vir. Os passos da construção do filme de Barreto foram acompanhados pela imprensa, que expandiu as ações de marketing da obra. O cartaz do filme foi escolhido com a participação do público através de votações em cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo, além do site do filme. Durante dez dias, as oito opções receberam 1.677 votos do público, que elegeram o modelo que mesclava a paisagem do Rio de Janeiro com a manchete de jornal que anunciava a perseguição aos “sequestradores”.

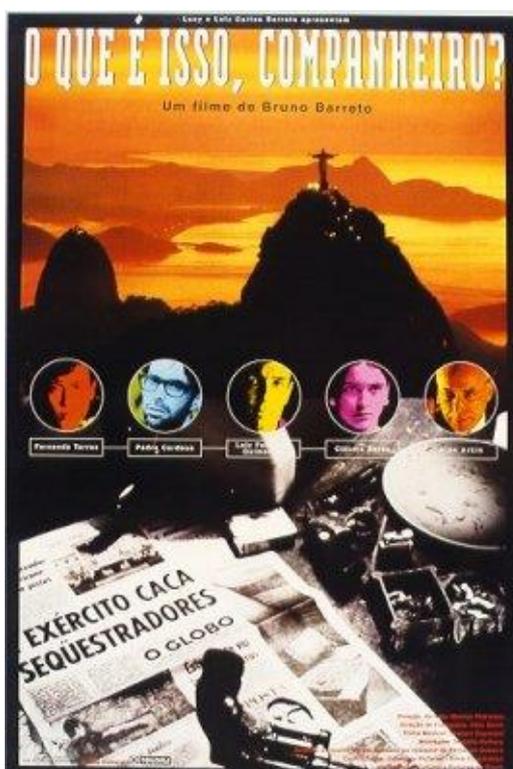


Figura 2

Os atores que aparecem no cartaz formavam uma equipe que possuía bagagem, no cinema ou na televisão. Os grandes jornais acompanharam a montagem dos nomes que compuseram a equipe de Barreto. A

responsabilidade pela fotografia ficaria à cargo de Félix Monti, que havia trabalhado com Fábio Barreto em *O quatrilho* e estado em *A história oficial*, filme argentino, dirigido por Luiz Puenzo e vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro em 1985. A trilha sonora ficou a cargo de Stewart Copeland, baterista mundialmente conhecido pelo seu trabalho na banda de rock progressivo The Police. No elenco, Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães e Fernanda Torres eram sujeitos conhecidos das produções da televisão, em larga medida da Rede Globo, trabalhando – sobretudo os dois primeiros – com papéis e enredos de humor. Pedro Cardoso, escolhido para representar Fernando Gabeira, estava em seu primeiro longa-metragem e seria questionado acerca do trabalho de interpretar um guerrilheiro.

Folha – Interpretar um guerrilheiro significa uma mudança na sua carreira, que até então vinha sendo marcada por personagens cômico-românticos?

Pedro Cardoso – Não, eu até vejo humor no personagem, acho ele engraçado. É claro que não fui contra o que Bruno Barreto pedia. E os filmes dele não têm sido comédia.<sup>238</sup>

Tal questionamento tem a ver com a verossimilhança da narrativa, visto que a assimilação do personagem tem estreita relação com trabalhos anteriores do ator<sup>239</sup>. Cardoso expõe uma visão da juventude que o filme inseriu nas telas como discurso ficcional, mas que se constituía enquanto memória dos movimentos de resistência. Os argumentos que defendiam o filme como construção ficcional, se contradizem com uma série de falas que davam à película uma “missão” de informar as novas gerações sobre o período da ditadura.

Folha – Como é o personagem?

Cardoso – Ele tem um heroísmo da juventude que me comovia. Uma certa imortalidade da juventude que dá coragem. A impressão que eu tinha, filmando, é que havia uma dissociação entre a realidade e os discursos do grupo. É um heroísmo movido por um sentimento de patriotismo. Mas todos eram muito jovens. Quando começaram a morrer as pessoas, provavelmente, isso foi se transformando dentro deles. O filme é sobre esse dar-se conta da finitude.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> *Folha de S. Paulo*. Adorável companheiro. Entrevista com Pedro Cardoso. Revista da Folha. 20 de abril de 1997. p. 17.

<sup>239</sup> Ver: AUMONT, Jacques. et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995. p. 141-144.

<sup>240</sup> *Folha de S. Paulo*. Op, cit. p. 17.

Quem vai dividir o protagonismo das ações com Pedro Cardoso é o ator Alan Arkin, que representaria o embaixador Charles Elbrick. O ator norte-americano teve sua chegada ao Rio de Janeiro acompanhada pelo jornal *O Globo*, e antes das filmagens começarem, já haviam indícios das polêmicas levantadas pelo filme.

Arkin chegou anteontem ao Rio e leu o roteiro no mesmo dia, acompanhado de Barreto e dos atores brasileiros do elenco. Sem saber, acabou ontem pondo fogo na discussão sobre como o episódio da história recente do Brasil será retratado por Barreto. Na semana passada, alguns ex-militantes criticaram o que ouviram falar do roteiro, por achar que o filme pode mostrar apenas o estereótipo daqueles que viveram a luta armada.

(...) – Não acho que eles (*os guerrilheiros*) sejam heróis e nem acho que Barreto pense assim – comentou Arkin, depois de ter lido o roteiro – . Pelo que percebi, ele vai fazer um filme contra a violência.<sup>241</sup>

Curiosamente, Arkin, para quem Gabeira era um desconhecido, se declarou favorável à postura do governo norte-americano, que não permitia ao ex-guerrilheiro a entrada em solo americano. O discurso de Arkin, que reproduz a justificativa dos sujeitos envolvidos com o filme, já respondia as críticas sobre os limites da ficção e a forma como o roteiro e a direção estavam tratando um acontecimento e uma memória que envolvia, acima de tudo, pessoas que ainda se encontravam vivas. A legitimação através do argumento da liberdade criativa e da relação de inspiração com os “fatos reais” vai se repetir, nos debates que se prolongam a partir do lançamento do filme. Arkin, ao chegar ao Brasil, dá a resposta que seria ouvida muitas vezes.

O cineasta Bruno Barreto encontrou no ator Alan Arkin, 61, um defensor de seu filme “O Que É Isso, Companheiro?”. No Brasil desde terça, Arkin disse que o projeto de Barreto “não é um documentário”.

O ator, que fará o papel do embaixador Charles Elbrick, sequestrado no Rio por terroristas de esquerda em 69, disse não concordar com as críticas de que o filme não será fiel a realidade.

“Mesmo que todas as pessoas digam que o que foi feito não é o que aconteceu realmente, quem pode garantir qual é a verdade? Sempre vai haver quem goste e quem odeie”.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> SEARA, Berenice. Ator americano diz que nunca ouviu falar em Gabeira. *O Globo*. 29 de fevereiro de 1996. p. 17.

<sup>242</sup> *Folha de S. Paulo*. Arkin chega para filmagens. Ilustrada. 1 de março de 1996. p. 5.

Cada declaração vai portanto ao encontro da memória. Se for certo que as palavras carregam consigo um corpo de sentidos, ao se referir à oposição armada como “terroristas”, a publicação e o ator despertam em quem lê a notícia um conjunto de significados sobre a resistência à ditadura. A matéria sobre a chegada do ator ao Brasil prossegue:

Arkin disse não achar necessário ter informações históricas sobre o período. “O que houve aqui é o mesmo que houve em vários países do mundo. Meu papel é dar vida a um homem decente que caiu na armadilha do terrorismo e para isso sei o suficiente”.<sup>243</sup>

Ao tratar de temas ligados às tragédias do século XX, o cinema se depara com os questionamentos acerca da forma correta de tratar períodos delicados da história, que envolvem sujeitos ainda vivos e memórias cultivadas por grupos e sociedades. O exemplo extremo talvez possa ser encontrado na representação da deportação e extermínio de judeus durante a Segunda Guerra. É *Shoah*, filme de Claude Lanzmann que

radicaliza as seguintes perguntas: o que revelar ante o desfalecimento da memória e o avanço revisionista dos fatos? Como evitar os efeitos sádicos explorados pelo sistema documental e de ficção circulante? Como fazer um filme eliminando da cena a confusão dos dados inventados, falseados ou desfigurados pelo tempo?<sup>244</sup>

O caminho trilhado por Lanzmann é dar espaço para que a memória reconstruísse o espaço dos campos de concentração, estando nas testemunhas e não nos arquivos, a possibilidade de lutar contra o apagamento dos rastros, já que representar o Holocausto não seria possível. A reconstrução da democracia no Brasil é certamente um cenário diferente do que a Europa enfrentou após a Segunda Guerra, no entanto, é possível pensar sobre como os grupos disputam as representações do período, ou os discursos que estruturam o mundo, tal qual sugere Chartier<sup>245</sup>.

Blindar o filme como uma obra de ficção ou mero entretenimento não significa nada diante da possibilidade de reconhecer na tela, sujeitos e

---

<sup>243</sup> Idem. p. 5.

<sup>244</sup> CANGI, Adrián. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 142.

<sup>245</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

histórias. O espectador, que completa o sentido da obra a partir dos usos que faz dela, reconstrói em torno do que é reconhecível, “o *universo social ao qual pertence*”<sup>246</sup>. Se a imagem em movimento desperta uma série de usos e elaborações de sentidos, ela também é um discurso, um “*veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma*”<sup>247</sup>.

Voltando às declarações de Arkin, estas foram postas em um cenário de discussão sobre o filme que estava por ser realizado. Antes das filmagens começarem, as críticas atingiam o livro de Gabeira, base do roteiro de Leopoldo Serran. Franklin Martins, que militava na Dissidência da Guanabara e que foi o autor do manifesto apresentado pelos militantes que sequestraram o embaixador, nutria a desconfiança pela obra que partia de um livro que possuía uma carga de divergência entre os sujeitos envolvidos.

“Não gosto do livro porque não corresponde à realidade. Ele é uma mistura de ficção com realidade na qual a realidade sai perdendo. E olha que a ficção é muito fraca”, diz o jornalista Franklin Martins.

(...) A **Folha** apurou que os participantes do sequestro têm receio de que o filme repita algumas incorreções históricas do livro.

Para tentar diminuir isso, o roteirista Leopoldo Serran e o diretor Bruno Barreto entrevistaram alguns dos sequestradores e a filha do embaixador, Valery Elbrick.

(...) O roteirista diz que o filme, que começa a ser feito no dia 8 de março, não terá apenas o ponto de vista dos sequestradores.

“Há a visão da família e até da repressão. O que não dá é para ser justo com todos os lados da questão”, afirma.<sup>248</sup>

Se as entrevistas com os ex-militantes buscavam apenas amenizar divergências, a filha do embaixador, que visitou o Rio durante as filmagens, vai ganhar holofotes no início dos trabalhos. Valery Elbrick vai fornecer informações sobre o seu pai, entregando a Bruno e ao roteirista Leopoldo Serran, o exemplar de *O que é isso, companheiro?* que pertencia a Charles Elbrick. As anotações de leitura modificaram o próprio livro de Gabeira, no trecho que se refere à intensidade de um ferimento provocado por uma pancada dada na cabeça de Elbrick no momento do sequestro.

Os contatos com a família do embaixador se deve à valorização dada a

---

<sup>246</sup> AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p. 90.

<sup>247</sup> Idem. p. 98.

<sup>248</sup> GRILLO, Cristina. Filme reabre polêmica sobre sequestro. *Folha de S. Paulo*. 23 de fevereiro de 1996, p. 1.

ele pelo filme. A obra vai explorar a sua relação com os militantes nos dias de cativo, dando ênfase a uma sintonia entre ele e Paulo, codinome de Fernando Gabeira no filme. A visão que passa a ser valorizada é a que apresenta Charles Elbrick como um sujeito encurralado na guerra entre a ditadura e a guerrilha.

“As conversas com Valery e com Elton causaram muitas mudanças em nosso roteiro”, explica o diretor Bruno Barreto, 40.

De acordo com Barreto, o personagem do embaixador, cujo ponto de vista não é apresentado no livro, ganha força na versão cinematográfica.<sup>249</sup>

A forma como a história do sequestro passa a ser exposta na mídia, através das declarações da filha de Elbrick e dos responsáveis pelo filme, tece um cenário da memória conciliada, que dá a ver um período de conflitos como o maniqueísmo de duas forças violentas: a ditadura e a estratégia guerrilheira. Conciliação, segundo Grecco, seria uma das palavras que compunham o léxico que a ditadura empunhou durante a redemocratização. O discurso do governo sustentava-se a partir de uma *“ideia de controle – concessão, conciliação, compromisso e consenso – e, mais uma vez, do auto-enaltecimento”*<sup>250</sup>. Na disputa política pelos rumos da anistia, a ditadura buscava legitimar-se através de um falso “consenso” que procurava amparo na ideia de perdão e reconciliação.

Sob o rótulo de “personagens humanizados”, não há culpados nos torturadores, nem no funcionário do governo americano e a militância de esquerda é parcialmente perdoada sob o rótulo dos “jovens idealistas”. Valery, filha de Elbrick, chegou a acompanhar alguns dias de filmagem e encontrou-se, pela primeira vez, com Fernando Gabeira.

- Recomendei a Valery que assista a “O homem errado” – diz Gabeira. – O pai dela, por não ser culpado pela situação que o Brasil vivia na época, era o próprio homem errado. É isso que mais me chama a atenção hoje.

(...) A maior curiosidade da filha de Elbrick era a mesma do pai, morto em 1983: saber o que havia acontecido com aqueles meninos idealistas

---

<sup>249</sup> GRILLO, Cristina. 'O Que É Isso Companheiro' terá filha do embaixador. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 24 de fevereiro de 1996. p. 5.

<sup>250</sup> GRECCO, Heloísa Amélia. *Dimensões fundacionais da luta pela anistia*. Belo Horizonte, 2003, Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. p. 122.

que, para pressionar o Governo e conseguir a liberdade de presos políticos, realizaram uma ação até então inédita.<sup>251</sup>

Valery registraria o encontro e as suas impressões do sequestro em um texto, publicado por uma revista com circulação em Washington, capital dos Estados Unidos. Além das memórias daquele 1969, quando morava em Belgrado, Valery tem uma concepção da militância armada do período. Para ela, a violência da ditadura teria levado à radicalização dos grupos opositores, sobretudo ligados ao movimento estudantil da época. Franklin Martins, que militava na DI-GB, é assim citado em seu texto:

Franklin Martins tinha 21 anos naquele verão. Ele se adequava ao perfil de um terrorista: um jovem com uma crença profunda na sua causa, duro, indiferente com a sua própria vida ou a vida da sua vítima. Ele tinha um objetivo político específico; ele estava desesperado para ser ouvido, e acreditava que todas as outras vias de comunicação estavam fechadas. Martins não deveria ter sido descrito como perverso, mas ele era capaz de matar.<sup>252</sup>

Elbrick ganha espaço nas discussões sobre o filme e há certa unanimidade em destacar o relacionamento de respeito entre ele e os militantes que realizaram a ação. A diferença está na ênfase dada à figura do embaixador. O filme consolida a imagem do diplomata, de idade avançada, portanto, longe dos arroubos juvenis e acima de tudo, democrata. Nas palavras de sua filha:

Ele compreendeu o que estava por trás do sequestro. Pessoalmente, era contra a ditadura militar. E percebeu que havia um idealismo nas ações dos rebeldes. Além disso, foi tratado decentemente por eles. Quando o livro saiu, ele quis ler logo, porque dizia que estava muito interessado em saber o que tinha acontecido com “aqueles meninos”.<sup>253</sup>

As polêmicas que envolviam o filme de Barreto antes mesmo do seu

---

<sup>251</sup> SUKMAN, Hugo. Passado de chumbo. *O Globo*. Segundo Caderno. 20 de março de 1996. p. 1.

<sup>252</sup> Publicada originalmente na revista *The Washingtonian*, o acesso veio apenas pelo site <http://web.mit.edu/hemisphere/events/mnm03-1m/brazil-daughter.shtml> (Acesso em 11/01/2013). O texto, no original: FRANKLIN MARTINS WAS 21 years old that summer. He fit the profile of a terrorist: a young person with a deep belief in his cause, tough, unconcerned about his own life or the life of his victim. He had a specific political goal; he was desperate to be heard, and he believed that all other avenues of communication were shut. Martins would not have been described as vicious, but he was capable of killing.

<sup>253</sup> *O Globo*. “Meu pai era contra a ditadura militar”. Segundo Caderno. 18 de janeiro de 1997. p. 4.

lançamento, contribuíram para o clima que antecedeu a chegada do filme aos cinemas. Tal qual descrito nos cartazes, o “filme mais esperado do ano” fez da polêmica um meio de divulgação da obra que estava por vir. Antes da estreia no Brasil, *O que é isso, companheiro?* teve exibições particulares, para a filha de Elbrick e para o então governador carioca Marcello Alencar<sup>254</sup>, por exemplo, além das exibições no exterior.

Em 1997, a película dirigida por Bruno Barreto era a única representante da América Latina no 47º Festival de Cinema de Berlim. A disputa do Urso de Ouro, premiação da competição alemã, se dava contra grandes concorrentes do cinema hollywoodiano, incluindo *O Paciente Inglês*<sup>255</sup>, que não venceria em Berlim, mas iria, no mesmo ano, conquistar o Oscar de melhor filme e melhor diretor, dentre outras estatuetas. *O que é isso, companheiro?* não venceu a disputa, mas foi bem recebido pelo público e atraiu o interesse da imprensa internacional.

Se depender da reação das cerca de 800 pessoas que lotaram ontem a sessão de *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, no 47º Festival de Cinema de Berlim, o filme tem boas chances de receber pelo menos um prêmio. (...) No final da sessão, a direção do festival apresentou escritor, produtor e atriz aos convidados. Gabeira foi o mais aplaudido.

(...) A filha do embaixador, que estava na Iugoslávia quando o pai foi sequestrado, disse que só conheceu Gabeira durante as filmagens. “Meu pai disse que se sentia muito próximo a ele e que tinha ficado impressionado com seu idealismo e educação”, disse.<sup>256</sup>

A imprensa brasileira repercutiu a boa recepção do filme no exterior, e a obra de Barreto parecia ser o molde para o “novo” cinema dos anos 90, calcado sobre as leis de incentivo criadas no início da década. Barreto, que morava nos Estados Unidos, seria o responsável por importar a fórmula hollywoodiana a ser tomada como exemplo de qualidade do cinema nacional.

Depois de enfrentar o desafio de se estabelecer como cineasta nos Estados Unidos, Bruno Barreto corre atrás da consagração na Europa. E começou com o pé direito. Seu novo filme, “O que é isso,

---

<sup>254</sup> Marcello Alencar tinha o passado ligado à resistência à ditadura. Como advogado, defendeu presos políticos e fez parte do MDB.

<sup>255</sup> Dirigido por Anthony Minghella, *O Paciente Inglês* acabaria levando nove premiações na disputa do Oscar.

<sup>256</sup> *Jornal do Brasil*. Berlim recebe bem filme de Barreto. Caderno B. 17 de fevereiro de 1997. p. 3.

companheiro?”, exibido domingo na competição oficial do Festival de Berlim, recebeu elogios unânimes da crítica alemã e foi bem recebido pelo júri.

(...) O jornal “Tagespiegel”, por exemplo, diz que “a encenação de Barreto é impressionante” e que os atores, sobretudo Fernanda Torres e Pedro Cardoso, “são extraordinários”. O crítico elogia também o livro de Gabeira, “um importante político verde” e que a ele, a Bruno Barreto e ao roteirista Leopoldo Serran devemos “um quadro diferenciado e sugestivo dos acontecimentos.”

O jornal “Berliner Zeitung” também elogia. Diz que “Os guerrilheiros estão cansados” (título do filme em alemão) é “mais do que um *thriller político*. Sem tomar partido e livre do *pathos* emocional, ele busca esclarecimento, salienta o aspecto das relações humanas que acompanharam o sequestro.”<sup>257</sup>

As escolhas feitas pelos realizadores do filme, além de expressar uma versão da história e contribuir para uma memória da conciliação de uma sociedade pacifista que foi posta entre dois extremos de violência, eram uma escolha de mercado. Como atingir um público amplo, no Brasil e no exterior, se a trama assustasse pelo seu conteúdo político? Nos Estados Unidos, a cobertura dada ao filme enfatizou a relação da juventude “idealista” com os duros tempos da repressão. A ditadura e a esquerda radical são vistas quase como dois lados de uma moeda. Foram publicações importantes que deram espaço para o filme de Barreto, a revista *Variety*, *The New York Times* e o crítico Roger Ebert avaliaram a película. A matéria da *Variety*, importante publicação norte-americana sobre entretenimento, foi assinada pelo crítico de cinema Joe Leydon, e já iniciava pela caracterização dos responsáveis pela ação que capturou Elbrick:

Livremente baseado na autobiografia, “O que é isso, companheiro?” de autoria de Fernando Gabeira, um dos sequestradores na vida real, “Four Days” foca no grupo de jovens idealistas envolvidos com o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Quatro novos recrutas, incluindo Gabeira (Pedro Cardoso), submetem-se a um rigoroso treinamento de guerrilha sob as exigências da Camarada Maria (Fernanda Torres).

Mais tarde, o desorganizado grupo realiza “uma expropriação revolucionária” - i.e, um assalto à banco – durante o qual um dos seus companheiros é preso.<sup>258</sup>

<sup>257</sup> MAGALHÃES-RUETHER, Graça. Crítica alemã elogia o filme de Bruno Barreto exibido no Festival de Berlim. *O Globo*. Segundo Caderno. 18 de fevereiro de 1997. p. 4.

<sup>258</sup> LEYDON, John. Review: ‘Four Days in September’. *Variety*. 8 de março de 1997. Disponível em: <http://variety.com/1997/film/reviews/four-days-in-september-1117432511/>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

No texto da *Variety*, não há referência às divergências que norteavam a obra, e aspectos polêmicos são apresentados sem a exposição dos questionamentos que geraram. O primeiro deles é sobre a participação de Gabeira na ação ocorrida em 1969. A centralidade que o filme atribuiu à figura do intelectualizado militante irritou ex-participantes da ação. Já o roteiro, que não demonizava o alto funcionário do governo americano, é alvo de elogios.

O roteirista Leopoldo Serran (que co-escreveu “Dona Flor e seus dois maridos”, de Barreto) é cuidadoso para não transformar Elbrick em algum tipo de estereótipo de americano repulsivo. Arkin dá uma performance bem simpática ao embaixador, saindo como um sensato e compassivo indivíduo que nem sempre concorda com a política externa do seu país, incluindo a Guerra do Vietnã. Durante o cativeiro de Elbrick, ele e Gabeira efetivamente começaram uma amizade provisória. Isso aumenta o suspense quando, no fim do filme, é dada a Gabeira a tarefa de executar o embaixador se os prisioneiros políticos não fossem liberados.<sup>259</sup>

A recepção do filme pela crítica aponta características também destacadas pelos que se levantaram contra a obra. A diferença reside na naturalização ou não da representação posta na película.

Com exceção de um par de terroristas “hard-core” que chegaram de São Paulo para tomar o comando do sequestro, os revolucionários são, em sua maior parte, idealistas não violentos. (...) Esta representação idealizada dos guerrilheiros do MR-8 pode não estar inteiramente em sincronia com outros relatos do sequestro, mas é suficientemente convincente para os propósitos do drama.<sup>260</sup>

O texto, no original: Loosely based on an autobiography, “O que e isso, companheiro?” by Fernando Gabeira, one of the real-life kidnapers, “Four Days” focuses on a group of young idealists involved in the Oct. 8 Revolutionary Movement (MR-8). Four new recruits, including Gabeira (Pedro Cardoso), undergo rigorous training in guerrilla warfare under the demanding Comrade Maria (Fernanda Torres). Later, the ragtag group carries out “a revolutionary expropriation” — i.e., a bank robbery — during which one of their comrades is captured.

259Idem. O texto originalmente: Screenwriter Leopoldo Serran (who co-wrote Barreto’s “Dona Flor and Her Two Husbands”) is careful not to turn Elbrick into some kind of Ugly American stereotype. Arkin gives a nicely sympathetic performance as the ambassador, coming off as a reasonable and compassionate individual who doesn’t always agree with his own country’s foreign policy, including the Vietnam war. During Elbrick’s captivity, he and Gabeira actually begin a tentative friendship. This increases the suspense when, late in the film, Gabeira is given the task of executing the ambassador if the political prisoners aren’t freed.

260Idem. Texto original: Except for a pair of hard-core terrorists who arrive from Sao Paulo to take charge of the kidnapping, the revolutionaries are, for the most part, nonviolent idealists. Even the tough-talking Marie admits during a stressed-out moment that she would rather spend time in prison than die for her cause. This idealized depiction of the MR-8 guerrillas

Os terroristas “hard-core”, seriam Jonas e Toledo, codinomes de Virgílio Gomes da Silva e Joaquim da Câmara Ferreira, membros da ALN que participaram da ação no Rio de Janeiro. A matéria que chamava a atenção para um filme que não possuía heróis nem vilões, destacava a composição dos personagens que capturam o embaixador. O “idealismo”, que colocava os jovens militantes como sujeitos de uma guerra que não era deles, retirava a possibilidade destes serem compreendidos como sujeitos portadores de uma visão estratégica e de uma forma de ver o mundo que não era simplesmente um arroubo de rebeldia juvenil.

A indicação do filme de Bruno para o Oscar fez com que a imprensa americana voltasse a falar do filme brasileiro. O tradicional *The New York Times* vai descrever *O que é isso, companheiro?* como um “híbrido de thriller político e meditação sobre o terrorismo e suas consequências”<sup>261</sup>. Ao falar da meditação sobre a luta armada, o jornalista levanta dois pontos pouco trabalhados pela grande imprensa. Questiona sobre a relação entre o sequestro e o recrudescimento da repressão e avalia como “forçada” e “mecânica” a tentativa de tornar semelhante o torturador com problemas de consciência e os jovens “idealistas”.

Depois do sequestro, o governo militar intensificou a repressão sobre os dissidentes. Os militares não começaram a relaxar seu controle do Brasil até o fim da década de 1970, e a democracia não voltaria até 1989.

(...) Programaticamente, o filme quer igualar a repulsa de um policial disfarçado (Marco Ricca) nas torturas que ele é obrigado a infligir, com o pavor de um jovem sequestrador com a probabilidade de ter que matar o seu simpático prisioneiro, ele não tem a paciência para desenvolver a premissa com qualquer profundidade, e a comparação soa forçada e mecânica.<sup>262</sup>

---

may not be entirely in sync with other accounts of the kidnapping, but it is persuasive enough for the purposes of the drama.

<sup>261</sup> HOLDEN, Stephen. FILM REVIEW; The Political Kidnapping Of an Ambassador Retold. *The New York Times*. 30 de janeiro de 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/01/30/movies/film-review-the-political-kidnapping-of-an-ambassador-retold.html> (Acesso em 13/01/2014). Texto original: "Four Days in September" is an uneasy hybrid of political thriller and high-minded meditation on terrorism, its psychology and its consequences.

<sup>262</sup> Idem. Texto original: As programmatically as the film wants to equate the revulsion of an undercover policeman (Marco Ricca) at the tortures he must inflict with a young kidnapper's horror at the prospect of having to kill his sympathetic captive, it doesn't have the patience

Ao falar de Gabeira, o jornalista o qualifica como estudante e depois como escritor, sendo que o protagonista do filme já trabalhava no *Jornal do Brasil* quando decide ingressar na luta armada, não sendo naquele momento, nem uma coisa nem outra. O “caráter complexo” de Gabeira contrasta com a forma com que os militantes da ALN são descritos. Os quadros da organização da qual Marighella fazia parte são tidos como “*cínicos, guerrilheiros endurecidos que desdenham de seus camaradas mais jovens*”<sup>263</sup>.

Outra crítica vinda dos Estados Unidos, desta vez do crítico Roger Ebert<sup>264</sup>, vai tratar de uma possível “incompetência” dos ativistas.

Estes não são revolucionários brilhantes. Eles são encontrados pela polícia por causa das grandes encomendas de comida (“Se eles tivessem somente aprendido a cozinhar!” diz um policial), e em um ponto, enquanto eles esperam desconfortavelmente dentro da casa onde estão segurando o embaixador, a trilha sonora é preenchida com a mesma passagem fúnebre de “Cavalleria Rusticana”, de Mascagni, que abre “Raging Bull”, de Scorsese. O tom não é de determinação, mas de pesar.<sup>265</sup>

Roger Ebert também questiona a eficácia política do sequestro.

Apesar do sequestro ter resultado na liberação de alguns prisioneiros políticos, não está claro se ele acelerou o dia do Brasil retornar à democracia. E para os participantes, em avaliações retrospectivas, uma estratégia imprudente.<sup>266</sup>

Flávio Tavares<sup>267</sup>, que não realizou o sequestro, mas que foi um dos

to develop the premise with any depth, and the comparison feels forced and mechanical.

<sup>263</sup> Idem. Texto original: cynical, hardened guerrillas who disdain their younger comrades.

<sup>264</sup> Importante crítico do cinema americano, Roger escrevia para o jornal *Chicago Sun-Times*. No entanto, o texto sobre *O que é isso, companheiro?* encontra-se apenas em seu site pessoal.

<sup>265</sup> EBERT, Roger. *Four Days in September*. 06 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/four-days-in-september-1998>. Acesso em 14 de janeiro de 2014.

Texto original: These are not brilliant revolutionaries. They're found by the cops because of their large orders of takeout food ("If only they had learned to cook!" a cop says), and at one point, as they wait uneasily inside the house where they're holding the ambassador, the soundtrack is filled with the same mournful passage from Mascagni's "Cavalleria Rusticana" that opens Scorsese's "Raging Bull." The tone is not one of determination, but of regret.

<sup>266</sup> Idem. Texto original: Although the kidnapping did result in the release of some political prisoners, it's unclear whether it sped the day of Brazil's return to democracy. And for the participants, in retrospect, it may have been an unwise strategy.

<sup>267</sup> Jornalista, manteve ligações com grupos de militares cassados que aderiram à luta armada. Preso em 1969, seria um dos encarcerados trocados pelo embaixador americano.

presos trocados por Elbrick e que participou da luta armada através do engajamento em movimentos nacionalistas, diz reconhecer a atitude como um equívoco, mas que logrou dar algumas vitórias na luta contra a ditadura, sobretudo do ponto de vista da simbologia política. Em 2007, portanto, dez anos depois do filme de Bruno, durante entrevista ao cineasta Silvio Da-Rin, Flávio expõe o balanço da ação:

Foi o nosso equívoco triunfal. A partir de então a repressão se transformou. Passou a ser muito mais sofisticada, os organismos da repressão se unificaram, criaram o DOI-Codi e seus congêneres, o governo prestou muito mais atenção na propaganda, até chegar àquela coisa brutalmente triunfalista da ditadura Médici: “Ame-o ou deixe-o”. Mas foi o fato mais significativo da rebelião em si mesmo.<sup>268</sup>

As matérias feitas nos Estados Unidos, colocavam Elbrick como um homem “decente” que se viu no meio do fogo cruzado que o confronto entre a ditadura e a oposição proporcionava. Os próprios militantes se referem, com maior ou menor ênfase, à Elbrick como um homem digno, ou que mantinha o mínimo de discordância com a política do seu país. Se os jornais enfatizam as qualidades do diplomata, não há menção ao apoio que o governo americano deu aos golpistas que derrubaram João Goulart e à subsequente ditadura instalada<sup>269</sup>.

O debate que já estava parcialmente posto antes do lançamento do filme, vai contribuir, junto com as críticas positivas recebidas no exterior e nas sessões que antecederam a estreia do longa-metragem, para que o filme de Barreto fosse o lançamento mais esperado da produção nacional em 1997. A publicidade que cercava o filme se utilizou da repercussão em torno da obra para promovê-la, e não mentia quando estampava nas propagandas publicadas em jornais que *O que é isso, companheiro?* era o filme mais aguardado do ano.

---

<sup>268</sup> DA-RIN, Silvio. *Hércules 56*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 172-173.

<sup>269</sup> Sobre a participação dos Estados Unidos na desestabilização do governo de João Goulart e a política norte-americana para a América Latina – e para o Brasil especificamente – durante a Guerra Fria, ver: FICO, Carlos. *O grande irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.



Figura 3

A própria publicidade acompanhou os movimentos que cercavam o filme de polêmicas. A propaganda publicada nas páginas de *O Globo* no dia de lançamento do filme já estampa, além das frases pinçadas das críticas positivas, uma afirmação de um jornalista do próprio jornal, em que ressaltava o filme como obra para o entretenimento e que, portanto, se apegava menos ao referencial histórico do sequestro.

O marketing e o poder da propaganda também entraram nas pautas

levantadas pela obra. César Benjamin, irmão de Cid Benjamin<sup>270</sup>, vai tecer crítica feroz ao filme de Barreto, e não apenas do ponto de vista ideológico. Benjamin vai contrapor o trabalho de marketing feito sobre o filme com a ingenuidade da trama do roteirista Leopoldo Serran e do diretor Bruno Barreto. A competência do primeiro buscaria preencher um filme ruim. Ao falar dos dias de cativo, em que os militantes que fizeram a ação esperavam as decisões da ditadura sobre a liberação dos prisioneiros, César vai expor o tratamento dado pelo filme.

Um prato feito para profissionais do suspense, gente dotada de olhar arguto sobre paixões e sentimentos humanos, roteiristas hábeis em reconstruir contextos ou desvendar, às vezes através de detalhes, a lógica de funcionamento de mecanismo decisórios em situações de tensão. Principalmente se todos têm a seu favor a liberdade que a recriação ficcional propicia. Recordemos a narrativa do filme: o agente da Marinha está a um passo de confirmar a informação mais cobiçada daquele momento. Dificilmente teria outra chance como essa em sua carreira. Disfarça-se de trabalhador telefônico, sobe num poste a poucos metros da casa (passando de vigia a vigiado), instala as engenhocas de escuta. Uma vez lá em cima, o que faz? Liga para a namorada, é claro.

(...) Não, meus amigos, não é um roteiro de Casseta e Planeta. É do nosso filme do ano, que não foi feito para ser engraçado.<sup>271</sup>

A polêmica era do interesse do corpo de sujeitos que realizaram o filme. O incentivo à divergência tornou o filme uma mercadoria mais vendável. Não obstante as calorosas críticas oriundas de indivíduos com participação direta nos fatos, César vai enfatizar que as versões contrapostas ao exibido em *O que é isso, companheiro?* podem ser de adversários reais ou inventados. A polêmica é semeada e ganha incentivo, pois cerca o filme de um fetiche. A culpa das críticas recai quase no mesmo “inimigo” que Gabeira citava no fim dos anos 70, quando o seu *best-seller* foi publicado: o “patrulhamento ideológico”.

---

<sup>270</sup> Os irmãos César e Cid fizeram parte da Dissidência Comunista da Guanabara e do posterior MR-8. Foi de Cid Benjamin, que partiu a ideia de sequestrar o embaixador.

<sup>271</sup> BENJAMIN, César. Cinema na era do 'marketing'. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 20 de maio de 1997. p. 2.

LUCY & LUIZ CARLOS BARRETO APRESENTAM UM FILME DE  
**BRUNO BARRETO**

# O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

"O MELHOR FILME BRASILEIRO DESTA FASE DO RENASCIMENTO."  
Artur Xexéo - JORNAL DO BRASIL

"O FILME É ELETRIZANTE EM ALGUNS MOMENTOS, COMOVENTE EM OUTROS..."  
Luiz Zanin - ESTADO DE SÃO PAULO

"UM FILME QUE ABRE MÃO DA FIDELIDADE PARA SER BOM. OFERECE ENTRETENIMENTO DE QUALIDADE QUE DÁ O QUE PENSAR."  
Luiz Noronha - O GLOBO

"É INQUESTIONÁVEL O IMPACTO DO FILME QUE PROVA, TAMBÉM, A MATURIDADE DE UMA GERAÇÃO DE EXCELENTES ATORES."  
Pedro Butcher - JORNAL DO BRASIL

"TODAS AS CENAS DO RAPTO SÃO APAIXONANTES. UM FILME QUE ELEVOU O NÍVEL DO FESTIVAL DE BERLIM, DOMINADO POR GRANDES PRODUÇÕES."  
Samuel Blumenfeld - LE MONDE

## O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

UM FILME PRÓXIMO DE UM THRILLER, MAS QUE AMARRA A SUA HISTÓRIA PELAS EMOÇÕES E DRAMAS HUMANOS."  
Alan Riding - NEW YORK TIMES

"ISTO É CINEMA. O VERDADEIRO GRANDE CINEMA";  
Bjo - BERLINER ZEITUNG

"UM THRILLER DE AÇÃO EXCITANTE E INTELIGENTE";  
Nigel Andrews - FINANCIAL TIMES

"UM FILME INTELIGENTE E ADMIRÁVEL";  
Joe Leydon - VARIETY

## O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

**PEDRO FERNANDA LUIZ FERNANDO ALAN CLÁUDIA  
CARDOSO TORRES GUIMARÃES ARKIN ABREU**

MÚSICA DE STEWART COPELAND, ROTEIRO DE LEOPOLDO SERRAN,  
DIREÇÃO DE ARTE DE MARCOS FLAKSMAN, DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA DE FÉLIX MONTI

PRODUÇÃO: LC BARRETO & FILMES DO EQUADOR DISTRIBUIÇÃO: COLUMBIA PICTURES DO BRASIL CO-PRODUÇÃO: COLUMBIA PICTURES E SONY CORPORATION

INTERNET [www.oqueeissocompanheiro.com.br](http://www.oqueeissocompanheiro.com.br) INTERNET

APOIO CULTURAL: **TELEBRJ** SISTEMA TELEBRJ

CENSURA: 12 ANOS

**HOJE** NOS CINEMAS

**DOLBY STEREO**

APOIO: **GLOBO** **FM**

**ROXY 1 - LEBLON 2 - BARRA 2 - IGUATEMI 1 - SÃO LUIZ 1 - ESPAÇO UNIBANCO 1**

1500, 1710, 1920, 2130 1500, 1710, 1920, 2130 1500, 1710, 1920, 2130 1500, 1710, 1920, 2130 1500, 1710, 1920, 2130 1500, 1710, 1920, 2130

Figura 4

*O que é isso, companheiro?* Mostra que o cinema brasileiro evoluiu muito – principalmente no marketing. Profissionalismo, seriedade e talento, escassos na concepção do filme, transbordam na operação publicitária que o cerca. Queriam polêmicas em torno dessa versão do sequestro, pois polêmica vende. Com dinheiro e competência, contratando bons profissionais, semearam discussões imaginárias sobre maniqueísmo, ficção, realidade, liberdade de criação, esquerda, patrulhamento. Inventaram a versão crítica de que necessitavam, feita sob medida para ser espancada; como ninguém a assumia, produziram o portador metafísico dessa versão inventada, “a esquerda”.<sup>272</sup>

<sup>272</sup> Idem. p. 2.

César parece ter razão quando fala da relação entre marketing e polêmica, mas os sujeitos que se levantaram contra o filme de Barreto não foram inventados, são bastante identificáveis. Vão da família de Virgílio Gomes da Silva ao ex-guerrilheiro e historiador Daniel Aarão Reis<sup>273</sup>.

Se no campo da memória a disputa era acirrada, ao escolher *O que é isso, companheiro?* como representante do Brasil na disputa do Oscar, o governo brasileiro abriu mais um espaço para polêmica. A comissão que cuidou da seleção naquele ano era formada pelo crítico Rubens Ewald Filho e pelos cineastas Nelson Pereira dos Santos, Roberto Farias e Rui Solberg. No ato da escolha, ficou claro que não apenas os fatores qualitativos foram levados em conta. A possibilidade do filme obter êxito, de acordo com a sua maior capacidade de exposição no exterior, fez com que a própria comissão confessasse que a questão mercadológica estava em pauta.

Segundo o cineasta Hector Babenco, a comissão de seleção reunida pelo Ministério da Cultura, (...) levou em consideração o potencial do filme junto à platéia americana.

(...) – O filme trata de um fato importante para a cultura anglo-saxônica: a primeira vez que um embaixador americano foi sequestrado – justificou Babenco. – Além disso, “O que é isso, companheiro?” foi comprado pela Miramax para distribuição nos EUA, eles é que cheiraram o filme. Os americanos cheiram dinheiro, cultura não existe. Eles pensaram: “Esse filme vai dar certo”.

Irônico, o cineasta Walter Lima Jr., que concorria à indicação com “A ostra e o vento”, não reagiu bem à escolha.

– O Brasil eu não sei, mas a Miramax está muito bem representada – disse. – Não acho que um filme brasileiro de rotina, como é o caso, vá causar qualquer impacto. Esse tipo de filme é feito às toneladas por lá.<sup>274</sup>

A produtora norte-americana Miramax, responsável por filmes como o já citado *O Paciente Inglês* e *Pulp Fiction*<sup>275</sup>, era o trunfo da família da Barreto para buscar a vaga entre os cinco finalistas ao Oscar. A distribuição nos Estados Unidos ficaria a cargo da empresa, que investiria um milhão de dólares

---

<sup>273</sup> Como exposto mais à frente, a família de Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, militante da ALN, vai processar os produtores do filme por conta da forma como o personagem inspirado em Virgílio é mostrado na película. Daniel Aarão Reis, historiador, pesquisador do tema ditadura, vai ser um dos ex-militantes do MR-8 a questionar o modo como a história é construída pelos realizadores do filme.

<sup>274</sup> *O Globo*. O companheiro de volta à luta. Segundo Caderno. 30 de outubro de 1997.p. 1.

<sup>275</sup> Filme americano de 1994, dirigido por Quentin Tarantino.

em publicidade e na exibição da película em solo americano. A força do poder de circulação que envolvia *O que é isso, companheiro?* é admitida como fundamental pelos membros da comissão, que indicaram o filme que possuía distribuição certa nos Estados Unidos, portanto, com maiores chances de estar entre os finalistas.

– Não escolhemos o melhor filme – assume Roberto Farias. – Foi escolhido o melhor filme para concorrer.  
(...) O próprio Ministro Francisco Weffort, que assistiu ao filme duas vezes, afirma que este é o momento de se “atingir o grande mercado internacional de cinema”.<sup>276</sup>

A justificativa da escolha se deu, às vezes, de modo mais direto, a secundarizar o debate qualitativo dos filmes brasileiros que também poderiam ser indicados.

“O importante é ter distribuição. Ninguém está discutindo linguagem estética, roteiro, nada.”, disse Roberto Faria. (...) Para Hector Babenco, é necessário que o cinema brasileiro volte a fazer filmes que agradem o público. “Não estamos sonhando com uma mulher que nunca comemos”, disse Babenco.<sup>277</sup>

A crítica ao modo como *O que é isso, companheiro?* foi escolhido pelo órgão do governo brasileiro irritou o diretor Bruno Barreto. Para ele havia uma contradição entre o político e a qualidade estética, sendo necessário abrir mão do primeiro para obter material cinematográfico de qualidade. Bruno enxergava nos anos 1990 uma nova geração para o cinema brasileiro, na qual também incluía o cineasta Walter Salles, que fazia sucesso com o recém-lançado *Central do Brasil*<sup>278</sup> no momento em que Barreto tentava a conquista do Oscar. Esse cinema seria muitas vezes colocado como uma ruptura com os valores do cinema novo e os autores dos anos 1960.

Folha – O que foi mais importante no seu aprendizado americano?  
Barreto – Aprendi a parar de olhar para o meu umbigo. Aprendi o prazer de contar histórias, pois sempre me considerei um contador de histórias. É claro que dentro disso você pode inovar. Mas longe desse narcisismo

---

<sup>276</sup> *O Globo*. Comissão assume opção pelo mercado. Segundo Caderno. 30 de outubro de 1997.p.2.

<sup>277</sup> NAVES, Paulo. 'Companheiro' concorre a vaga no Oscar. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 30 de outubro de 1997. p. 14.

<sup>278</sup> Filme de 1998, dirigido por Walter Salles, foi um sucesso de crítica. Vencendo o Urso de Ouro, prêmio dado ao melhor filme, no Festival de Berlim.

patético que o cinema de autor europeu dos anos 60 instaurou e pelo qual o cinema novo se deixou influenciar. Não é à toa que o cinema novo tinha o povo na tela, mas não na plateia.<sup>279</sup>

O engajamento político também é alvo da crítica de Barreto, o qual dizia “repudiar com veemência”<sup>280</sup>. Na diferenciação com o cinema novo, a crítica sobrou até para Glauber Rocha.

Ele era grande amante de cinema, queria fazer o grande cinema americano também, o cinema de espetáculo. Mas acho que houve obstáculos, nunca fez esse cinema. Infelizmente, ficou político, o que com raras exceções é algo medíocre, no Brasil e lá fora.<sup>281</sup>

O discurso que pregava uma postura “apolítica” pode até ter feito bem ao filme, tanto no Brasil como no exterior. Mas a versão apresentada pela obra faz parte da construção de uma memória dos anos de ditadura, da opção pela luta armada. Essa construção é um processo acima de tudo político, por mais que o discurso seja baseado na negação.

Voltando ao lançamento do filme nos EUA, o acordo com a Miramax, além da publicidade na imprensa norte-americana, através de anúncios que promoviam o filme, usou a figura de Gabeira, que tinha o visto de entrada no país negado pelas autoridades americanas, para promover a obra. Devido à sua participação na ação de 1969, Gabeira não podia entrar nos Estados Unidos, por ser considerado um terrorista. Em 1997, em rápida entrevista ao jornal *O Globo*, o então deputado chegou a admitir que a campanha que pedia a liberação de sua entrada no país, era também uma possibilidade de marketing.

Você acha que a Miramax, que quer levá-lo para promover o filme, pode ajudar?

Gabeira: (...) Acho que o apoio de uma empresa americana, ligada à cultura pode ajudar, sim. E o pessoal da Miramax foi claro comigo: eles não temem controvérsias, polêmicas, acham que isso até pode ajudar o filme.<sup>282</sup>

---

<sup>279</sup> NAGIB, Lúcia. Para Barreto, é 'pecado vencer no Brasil'. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 21 de novembro de 1997. p. 11.

<sup>280</sup> Idem. p. 11.

<sup>281</sup> *Jornal do Brasil*. Entrevista Bruno Barreto. Caderno B. 14 de janeiro de 1996. p. 6.

<sup>282</sup> *O Globo*. 'Nem Fidel, nem Arafat tiveram visto negado'. Segundo Caderno. 30 de outubro de 1997. p. 2.

No início de fevereiro de 1998, o filme seria indicado à premiação, estando entre os cinco finalistas na disputa do Oscar. Havia uma forte esperança de que uma película brasileira pudesse, pela primeira vez, levar o prêmio de melhor filme em língua estrangeira. A imprensa noticiava o peso da Miramax enquanto distribuidora, a crítica positiva que o filme recebia na imprensa norte-americana e a disputa que não mostrava nenhum favorito. Pelo contrário, a publicidade e circulação do filme de Barreto nos EUA eram superiores aos seus concorrentes. Embora a pesquisa não disponha de dados específicos sobre o público atingido no exterior, matérias da imprensa noticiavam a estreia da película em mais de quarenta cidades dos Estados Unidos, um número alto para uma produção estrangeira. A Miramax investia baseada na crença de que o filme faria sucesso nos EUA, pois antes do lançamento oficial, sessões experimentais apontavam uma boa recepção por parte do público.

Nos testes, a produção teve 73% de respostas 'excelente' e 'muito bom'. Segundo a Miramax, a média normal é de 45%.

Nas portas de cinema em Nova York, as duas respostas somaram até 75% do total.

(...) A grande surpresa para o público é como o filme é emocional. Eles esperavam um docudrama, um filme mais sério, experimental. Mas o filme não é chato”, diz Bruno Barreto.

O diretor diz que não fez o filme pensando no mercado norte-americano. “Para mim, não há diferença entre mercados. O que fiz foi subverter um gênero hollywoodiano, o thriller. A diferença é que o meu filme não é maniqueísta, não há vilões ou mocinhos.”<sup>283</sup>

A escolha por *O que é isso, companheiro?*, as declarações e o empenho em vender o filme no exterior, denotavam não apenas o desejo de lucrar com a película, havia confiança na probabilidade de vitória no Oscar. Diferente de outros anos, como 1999, em que *Central do Brasil* disputou com um franco favorito, a produção italiana *A vida é bela*<sup>284</sup>, não havia um filme que despontasse como candidato principal. Se a obra não foi pensada para o

---

<sup>283</sup> DECIA, Patricia. Marketing para o filme é de US\$ 1 mi. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 21 de fevereiro de 1998. p. 10.

<sup>284</sup> Filme dirigido por Roberto Benigni, contava a história de pai e filho enviados para um campo de concentração durante a Segunda Guerra. Embora o filme tenha desagradado alguns que se incomodavam com a história que dava traços de humor à experiência dos campos de concentração.

mercado americano, a caracterização de Elbrick como um diplomata honrado, longe do estereótipo do vilão americano, claramente dialogava com o público dos EUA, aumentando as chances de sucesso da película. Mesmo assim, o longa da família Barreto seria derrotado por *Character*, filme holandês.

Remetendo à ideia da imagem como um conjunto de saberes, a versão fílmica de *O que é isso, companheiro?* reaviva a polêmica do fim dos anos 70, questionando qual seria o legado da luta armada. Porém, o filme põe em cena novas questões, mobiliza as memórias dos anos de ditadura, expõe a relação entre o mercado, a arte e a política, dando um sentido ao passado, com instrumentalização para a conjuntura dos anos noventa. A “tese” do idealismo inconsequente da juventude ganha ares de afirmação atemporal, que tem um sentido para o presente.

## 2.2 – O operário, o torturador e a juventude

Se antes do lançamento do filme, vários sujeitos, participantes do sequestro ou não, haviam se levantado contra a abordagem dada pela produção, a chegada de *O que é isso, companheiro?* aos cinemas aprofundou e deu maior evidência às divergências. Duas importantes “respostas” foram dadas em tempos diferentes. Em 1997, a Editora Fundação Perseu Abramo<sup>285</sup>, reuniu textos anteriormente publicados em jornais e alguns inéditos que oferecessem uma visão oposta ao tratamento dispensado à guerrilha pelo filme de Bruno Barreto. Dez anos depois, Silvio Da-Rin, ex-militante do COLINA (Comandos de Libertação Nacional) e da VAR-Palmares<sup>286</sup>, reúne entrevistas de participantes do sequestro e os depoimentos dos presos políticos libertados pela ação e produz outro filme, o documentário *Hércules 56*.

As entrevistas realizadas também são publicadas em livro, homônimo

---

<sup>285</sup> A Fundação Perseu Abramo foi instituída como órgão de reflexão e formação política do Partido dos Trabalhadores. A Editora da FPA foi criada em 1997, ano da publicação do livro em questão.

<sup>286</sup> Os Comandos de Libertação Nacional surgiram em 1968, a partir de uma cisão com a Política Operária, POLOP. O documento que explicitou as concepções do COLINA definia a guerra de guerrilhas e o caráter socialista da revolução como posições estruturantes da luta revolucionária. No ano seguinte, o COLINA e a Vanguarda Popular Revolucionária se uniram para formar a VAR-Palmares, que não conseguiria se organizar diante de divergências internas. Tais diferenças sobre as tarefas políticas e militares da organização acabariam por levar a VAR à sofrer uma série de rachas ainda em 1969.

ao filme. Da-Rin e os participantes da ação, não mencionam Gabeira<sup>287</sup> e o filme lançado dez anos antes como motivo ou fator que levasse à construção de outra versão, no entanto, *O que é isso, companheiro?* e a forma de apresentar o inventário da resistência à ditadura volta à pauta de debates.

### 2.2.1 – O Rio de Janeiro e a memória da luta armada.

A imprensa, que havia reverberado a polêmica e a expectativa diante do filme, passa a apresentar as suas análises sobre o lançamento de Barreto e os debates gerados a partir do filme. Os jornais com sede na cidade do Rio de Janeiro, os casos do jornal *O Globo* e *Jornal do Brasil*, deram ampla cobertura à chegada do filme aos cinemas. O *Jornal do Brasil*, que teve Fernando Gabeira como um de seus jornalistas antes da sua entrada na clandestinidade, traz em suas páginas, antes da data de 1º de maio – lançamento do filme – uma série de matérias sobre os dias em que Elbrick esteve nas mãos das organizações de esquerda e as exibições privadas – e promocionais – que o filme estava tendo.

No dia 23 de março de 1997, o jornalista e crítico de cinema Pedro Butcher faria a cobertura da exibição da película no Palácio Laranjeiras, sede do governo fluminense, ao então governador Marcello Alencar. No local onde em 1969, o General Costa e Silva encontrava-se impossibilitado de exercer o poder por conta de um derrame e a junta militar acabaria por acatar as exigências dos grupos que capturaram o embaixador, Fernando Gabeira e os produtores Luiz Carlos e Lucy Barreto apresentavam o filme à Marcello Alencar, ex-advogado de presos políticos. Pedro Butcher, jornalista e crítico de cinema, acompanhou a atividade e teceu alguns comentários sobre a obra, que viria a ganhar uma maior cobertura nas semanas subsequentes.

Narrado de forma bastante simples e estruturado como um filme tenso, quase de suspense. *O que é isso, companheiro?* não deve satisfazer muitos dos participantes do movimento estudantil e da luta armada. O roteiro de Leopoldo Serran em determinados momentos, é visivelmente simplista e até cruel com a geração.<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Não há menção alguma ao nome de Gabeira nas entrevistas realizadas.

<sup>288</sup> BUTCHER, Pedro. Liberdade dramática nos anos de chumbo. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 23 de março de 1997. p. 4.

No texto de Butcher, os pontos que virariam polêmica são demarcados. Da militância entendida como jovens ingênuos controlados por lideranças autoritárias, ao manifesto escrito por um Gabeira valorizado, as escolhas do filme são interpretadas como elementos de um filme com altos e baixos.

Liberdades narrativas à parte, é inquestionável do filme. A história, boa demais, não é completamente estragada por detalhes questionáveis e alguns furos de roteiro – como os impasses do grupo de sequestradores que são resolvidos bruscamente, sem muita explicação para o público. Bruno Barreto acerta na direção objetiva, de tensão crescente, que culmina com uma bela cena – a libertação do embaixador, simultânea, a um jogo do Flamengo no Maracanã. Ele enfatiza o drama pessoal dos personagens, evita as questões políticas (uma decisão questionável) e, nesse sentido, obtém grandes momentos na interpretação de Alan Arkin.<sup>289</sup>

A imprensa não foi apenas um canal para expressar as diversas memórias que os envolvidos com a luta armada possuíam do período de ditadura. As divergências acerca da obra estão presentes nos escritos dos profissionais da imprensa, que não só dão a ver a polêmica gerada pelo filme, como se colocam no intenso debate que estava posto. Pouco menos de um mês depois da exibição na sede do governo do Rio de Janeiro, Butcher, ao escrever a crítica publicada no dia 19 de abril, realiza um movimento que não apenas expõe os pontos em querela, emitia uma visão dos caminhos tomados pelo diretor e roteirista responsáveis pela adaptação do livro de Gabeira. Termos como “ingenuidade”, “maniqueísmo”, “ideologia” e “memória”, seriam recorrentes nos textos, críticas, matérias e artigos que ocuparam as páginas dos jornais nas semanas seguintes. Em sua crítica, Butcher questionava o discurso que aplicava o verniz da neutralidade ao filme de Barreto.

O diretor Bruno Barreto faz questão de dizer que *O que é isso, companheiro?*, que estreia dia 1º de maio não é um filme de “mocinho e bandido”. (...) O primeiro ganho desta opção é a possibilidade de comunicação imediata com a juventude que não conhece o peso de uma militância política. Segundo o próprio diretor, um filme com todo aquele linguajar seria insuportável de se ver nos anos 90. Mas essa pretendida humanização dos personagens se mostra, concretamente, bastante relativa.<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Idem. p. 4.

<sup>290</sup> BUTCHER, Pedro. Ideologia sob o tapete e história irretocável. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 19 de abril de 1997. p. 4.

A opção a que Butcher se refere é uma suposta postura apolítica e distanciada das ideias políticas que fizeram com que o jornalista Fernando Gabeira saísse da redação do JB e fosse encampar as passeatas de oposição à ditadura. Para o jornalista, a fuga do maniqueísmo não passava de um elemento de retórica. A vilania estaria presente, de modo sutil, na relativização do processo de “humanização” dos personagens. Se a humanização faz do torturador – interpretado por Marco Ricca – um sujeito cheio de conflitos, a reflexão interior que atinge a consciência não chega à Jonas, o operário e chefe da ação.

É dessa forma que a produção cai numa armadilha muito frequente na dramaturgia contemporânea: a suposição de que um filme não pode ser político sem ser maniqueísta, de que os personagens não podem discutir ideias sem serem chatos – um preconceito que *Terra e Liberdade*, de Ken Loach, só para citar um exemplo, já provou ser insustentável. Nesse sentido, o filme é um tanto esquivo por não enfrentar de frente o Brasil do período. (...) A ditadura está demasiado ausente da história. Onde está a motivação política daqueles jovens? A decisão de pegar em armas pelo país surge na tela esvaziada, sem ideologia, quase como um *ato irresponsável* de garotos mimados.<sup>291</sup>

Butcher dá o exemplo de *Terra e Liberdade*, película sobre a Guerra Civil na Espanha dos anos 1930. Dirigido por Ken Loach, o longa-metragem logra êxito em pautar a discussão política sobre as milícias anti-fascistas sem deixar de contar uma história que interesse o espectador. *Terra e Liberdade* também se utiliza de recursos narrativos para tratar a pluralidade de concepções políticas presentes nos *fronts* de defesa da República. A “liberdade criativa” aparece, por exemplo, no personagem central da trama, o britânico David. Filiado ao Partido Comunista da Grã-Bretanha, David vai se juntar às milícias compostas por anarquistas e militantes do Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), que não possuíam boas relações com os comunistas. Tal opção por algo que pode levar a algum questionamento “factual” facilita um dos objetivos do filme: realizar a crítica à forma como as organizações estalinistas participaram da luta na Espanha.

A reflexão aplicada ao filme de Bruno Barreto é a de indicar que não há contradição entre o aprofundamento da discussão política, a liberdade narrativa

---

<sup>291</sup> Idem. p. 4.

e a possibilidade de se contar uma boa história. Porém, se o esvaziamento da política, que não possibilita enxergarmos as concepções de luta presentes na esquerda do fim dos anos 1960 é um fator negativo apontado pelo jornalista, o texto não é só crítica ao trabalho de Bruno Barreto. O diretor teria alcançado bons momentos com a película, explorando a relação entre o embaixador e os jovens militantes, dosando a tensão daqueles quatro dias de setembro de 1969 com os momentos de humor protagonizados pelo elenco acostumado com a comédia. “*O que é isso, companheiro?, traz, enfim, uma história boa demais, valorizada por uma opção estritamente narrativa que empurra as ideias para debaixo do tapete. E que nem por isso deixa de emocionar*”<sup>292</sup>.

As opiniões expressas pelos jornalistas do *Jornal do Brasil* eram um conjunto de vozes dissonantes. Se a cobertura e a crítica de Pedro Butcher questionavam os limites do apoliticismo do filme de Barreto e punha em dúvida a ausência de maniqueísmos na narrativa, outras vozes do mesmo jornal teciam avaliações que discordavam entre si. Artur Xexéo, colunista do *JB* na época, escreve o artigo *O que é isso, companheiro? É só um filme!* quinze dias antes da exibição da película nos cinemas, que saía em defesa do trabalho dos realizadores do filme. Para ele, a polêmica não possui mais razão de existir, visto que com o passar dos anos, a história do sequestro de Elbrick teria se transformado apenas em um acontecimento interessante de ser narrado. Artur põe em comparação filmes produzidos por períodos e sujeitos distintos, usando as particularidades do tempo e as implicações pessoais para alegar os caminhos tomados na adaptação do livro de Gabeira para o cinema.

Ditadura, sequestros, tortura... não é a primeira vez que o cinema toca nestes assuntos no Brasil. Lucia Murat realizou o belíssimo *Que bom te ver viva*, Roberto Farias fez o angustiante *Pra Frente Brasil* que, pelo menos, teve o mérito de ser pioneiro ao falar de tortura durante o regime militar. *O que é isso, companheiro?* não vai tão longe. Bruno Barreto, seu diretor, não viveu aqueles tempos como Lucia Murat. E filmar uma história sobre os podres da ditadura não é mais corajoso como era na época em que Roberto Farias fez seu filme.<sup>293</sup>

O jornalista faz referência a dois cineastas, por razões distintas.

---

<sup>292</sup> Idem, p. 4.

<sup>293</sup> XEXÉO, Artur. *O que é isso, companheiro? É só um filme!* *Jornal do Brasil*. Caderno B. 16 de abril de 1997. p. 8.

Começando por Lucia Murat, que militou no Movimento Revolucionário 8 de Outubro e foi presa em duas ocasiões: no Congresso de Ibiúna<sup>294</sup> e no ano de 1971, período em que as organizações armadas estavam esfaceladas pela repressão. Torturada após a sua segunda prisão, o relato hoje disponibilizado em depoimentos à Comissão da Verdade<sup>295</sup> mostra a barbárie sofrida por Lucia no DOI-CODI carioca. A cineasta uniu, portanto, a sua experiência particular ao testemunho de outras mulheres. Em *Que bom te ver viva*<sup>296</sup>, documentário e ficção se misturam na denúncia dos crimes cometidos contra mulheres que militaram na oposição armada à ditadura. Minorias nas organizações de esquerda, por conta da reprodução no interior dos grupos revolucionários da lógica que atribui ao homem o lugar privilegiado na política, as mulheres que sofriam em poder dos órgãos de repressão eram submetidas não só ao suplício físico, se deparando com a conotação sexual do sadismo.

Se o envolvimento pessoal justificaria, para o jornalista do *JB*, o trabalho de Lucia Murat em documentar aspectos da repressão política, a coragem pedida para enfrentar as dificuldades para fazer da tortura uma temática para o cinema produzido no Brasil, fariam de *Pra Frente, Brasil*<sup>297</sup> um filme necessário.

Para Artur Xexéo, o sequestro realizado em 1969, não mobilizaria mais cisões no governo e nem dividiria a sociedade. Restava apenas uma boa história a ser contada. A memória dos anos de ditadura faria sentido apenas para aqueles que viveram o período, encontrando na sociedade um pedido ao esquecimento. As opiniões que criticaram o filme são tratadas no âmbito do trauma individual. Para Xexéo o filme era isento de maniqueísmos, o “*que, certamente, não escapará do crivo de quem ainda não curou as feridas de um*

---

<sup>294</sup> Congresso da União Nacional dos Estudantes realizado na clandestinidade em 1968, em Ibiúna, interior do estado de São Paulo. Descoberto pela polícia, o sítio foi invadido pelas forças de repressão, ocorrendo a prisão de todos os estudantes que participavam.

<sup>295</sup> A Comissão Estadual da Verdade no Rio de Janeiro disponibilizou o depoimento de Lucia Murat. <http://www.youtube.com/watch?v=ZwyKtFdZrKk> (acesso em 06 de março de 2014).

<sup>296</sup> Filme de 1989, dirigido por Lucia Murat, contava com o depoimento das ex-presas políticas: Criméia Schmidt Almeida, Maria Luiza Garcia Rosa, Estrela Bohadana, Regina Toscano, Jesse Jane, Rosalina Santa Cruz e Maria do Carmo Brito.

<sup>297</sup> Filme de Roberto Farias, teve seu lançamento proibido pela censura em 1982 e acabou sendo liberado apenas em 1983, o que fez crescer o apelo midiático e o interesse público no filme de Farias.

*tempo em que o Brasil se dividia entre mocinhos e bandidos*<sup>298</sup>. Para o jornalista, opções questionadas por outros sujeitos eram, na verdade, êxitos do trabalho de Bruno Barreto e Leopoldo Serran. A cena em que o torturador, personagem de Marco Ricca, conversa com a sua esposa (interpretada por Alessandra Negrini) acerca do seu trabalho, que consistiria em torturar jovens inocentes para evitar a vitória da esquerda que a iludiria, é descrito como um dos melhores momentos do filme.

O lugar dado à Gabeira como principal sujeito da trama também é abordado como uma ação que privilegiava o desenrolar da narrativa, já que um herói contribuiria para o desenvolvimento do “drama de ação”. O melhor a ser feito era

sentar na poltrona, relaxar, não relacionar o personagem de Pedro Cardoso a Fernando Gabeira e se deixar dominar pelas emoções que o filme provoca. O resultado será compensador. (...) A verdade histórica foi pro espaço, personagens da vida real foram misturados num só personagem de ficção – tudo que rendesse bem cinematograficamente foi aproveitado, até em detrimento do que de fato aconteceu. Quem ganha com isso é o espectador que vai ao cinema em busca de boa diversão e não de uma aula de História. Mas o filme também desperta o interesse de quem, depois da sessão, procurar uma aula de história.<sup>299</sup>

É aqui que história, memória e cinema se encontram. Um filme, mesmo inserido nas condições do mercado e tratado como elemento de “diversão”, expressa um modo de ver o passado. A relação do mundo das mídias e a escrita da história é tema de constante reflexão no exercício de pensar a relação entre as sociedades e o passado. Jacques LeGoff afirmou como o objeto da história passou a reconhecer “*nas produções do imaginário uma das principais expressões da realidade histórica e nomeadamente da sua maneira de reagir perante o seu passado*”<sup>300</sup>. De modo que a característica de produto ao qual é atribuída uma “função” de entretenimento não o isenta de apresentar uma versão do passado. O historiador Manoel Luiz Salgado Guimarães, ao tratar da domesticação do tempo pretérito pela escrita historiográfica, fala da narrativa como um trabalho de “*ordenar, dar forma e tornar significativo um*

<sup>298</sup> XEXÉO, Artur. O que é isso, companheiro? É só um filme! *Jornal do Brasil*. Caderno B. 16 de abril de 1997. p. 8.

<sup>299</sup> Idem. p. 8.

<sup>300</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990. p. 45.

*conjunto disperso de experiências e vivências*<sup>301</sup>. Se o trabalho do historiador é atravessado pela relação entre o vivido e os dispositivos utilizados para narrar, o cinema também se aproxima da mesma dinâmica. Fugindo da ideia de “*consciência perversa*”<sup>302</sup> que distorceria a realidade, contar uma história põe em movimento os mecanismos que articulam a memória e a política, a partir dos elos complexos que os indivíduos mantêm com o passado.

Artur Xexéo não estava sozinho em afirmar que era “apenas um filme”. No mesmo *Jornal do Brasil*, Tutty Vasques, nome com que o jornalista Alfredo Ribeiro de Bastos assinava a sua coluna no JB, também dirigiu a bateria de críticas à esquerda, e não ao filme de Bruno Barreto.

Há muito tempo sem ter o que fazer, a esquerda brasileira encontrou uma ocupação: baixar o pau em *O que é isso, companheiro?* promete ser a grande manifestação da oposição no tradicionalmente aguerrido 1º de maio, quando o longa-metragem de Bruno Barreto estreia nos cinemas.<sup>303</sup>

As palavras dos colunistas entravam em choque com o tratamento dispensado pelo JB ao filme de Barreto. No domingo que antecedeu o lançamento de *O que é isso, companheiro?*, o *Jornal do Brasil* reservou espaço considerável para a crítica e matérias relacionadas à obra. Nelas, o assunto central não era a qualidade técnica do filme, ou as emoções geradas pela narrativa. A publicação vai tratar do passado, do Rio de Janeiro do final dos anos 60, da luta contra a ditadura e da esquerda armada, que são evocadas a partir da discussão provocada pela chegada do filme ao cinemas. A cidade era apresentada como lugar da luta democrática, com a Avenida Rio Branco simbolizando as grandes passeatas de 1968, ao mesmo tempo em que a boemia e a intelectualidade se misturavam, em uma cidade que discutia Sartre enquanto se tomava um chope gelado. O Rio de Janeiro também mesclava a arte com a política e a contestação aos costumes. Nas casas de show, Os

---

<sup>301</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Escrever a história, domesticar o passado. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 47.

<sup>302</sup> Idem. p. 47.

<sup>303</sup> VASQUES, Tutty. Politicamente incorreto, eu?. *Jornal do Brasil*. Opinião. 21 de abril de 1997.p. 9.

*Mutantes*<sup>304</sup> fariam os memoráveis concertos na companhia de Caetano Veloso e Gilberto Gil, embarcando na mistura dos elementos do tropicalismo com o rock e a psicodelia.

Havia algo de positivo a ser recordado da “cidade maravilhosa” de 1969. Se a efervescência cultural é uma marca do período, a luta política, que foi de massas um ano antes, estava restrita aos grupos da esquerda armada. A vida na cidade parecia alheia aos problemas da política e da repressão, que são tratados na matéria, como “estresse da época”.

O estresse da época era político, não por falta de segurança ou tanta miséria. “Hoje os traficantes andam de AR-15 na rua sem que ninguém incomode. Se a gente ficasse alguns minutos de arma na mão, duvido que alguém não prendesse”, lembra o ex-guerrilheiro Guará. “Não existia insegurança. Era uma cidade em que se vivia muito bem”, relata o autor e diretor teatral João Bethencourt, (...) a vontade que o Rio continue lindo permanece. Continue lindo, continue sendo o Rio de Janeiro, fevereiro, março – e do melhor espírito de setembro, por que não?<sup>305</sup>

Se a cidade vira objeto de lembranças, as características da esquerda que optou pelas armas são dadas a partir da construção de sentidos do filme de Bruno Barreto. Outro veículo da imprensa carioca, dessa vez, o jornal *O Globo*, reforçou a imagem da ingenuidade juvenil, responsável pela ousadia da ação. Em matéria um dia após a estreia em solo brasileiro, o jornalista Hugo Sukman descreve a ação que norteia o filme:

Um grupo de garotos recém-saídos dos cueiros sequestra, com fins políticos, o embaixador dos Estados Unidos da América. (...) Tal façanha só poderia, 28 anos depois, acabar no cinema, o veículo ideal para se narrar ideias loucas e corajosas. (...) diretor e roteirista, optaram por condensar nos personagens os vários elementos da guerrilha urbana no Brasil. Portanto, os personagens dos guerrilheiros (...) são todos os militantes, e ao mesmo tempo, nenhum específico. (...) O filme de Bruno Barreto é meio baseado na verdade, meio representação de uma verdade idealizada pelo diretor. O foco se concentra menos na política e mais na aventura dos garotos e no drama humano que encerra.<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> Banda de rock formada por Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee, em 1969 fizeram um polêmico show no Rio de Janeiro, em que a bandeira do Brasil tinha a famosa frase do artista plástico Hélio Oiticica: “Seja marginal, seja herói”. Caetano Veloso e Gilberto Gil acabariam detidos após a apresentação.

<sup>305</sup> PINHO, Ana Madureira de; GUEDES, Cilene. Saudades da Guanabara. *Jornal do Brasil*. 27 de abril de 1997. p. 27.

<sup>306</sup> SUKMAN, Hugo. A aventura da esquerda. *O Globo*. Caderno Rio Show. 02 de maio de

Se o jornalista não está equivocado em destacar a pouca idade dos participantes do sequestro, a atitude do MR-8, naquele momento, não estava descolada de um processo histórico do giro ao enfrentamento armado da ditadura. O Movimento Revolucionário 8 de Outubro, tratava-se, a princípio, de uma organização dissidente do Partido Comunista Brasileiro no estado do Rio de Janeiro. Segundo Marcelo Ridenti<sup>307</sup>, a Dissidência do Rio de Janeiro (DI-RJ) era uma organização com influência nos meios estudantis e com atuação na cidade de Niterói, desmantelada pela repressão antes da captura de Elbrick. O nome MR-8 deriva de uma publicação do grupamento, o jornal 8 de outubro. A Dissidência da Guanabara (DI-GB), acabou por assumir, na ocasião do sequestro, o nome da organização desbaratada.

A DI-GB era um rompimento estudantil, deslocamento que pode ser colocado na conta de um suposto “legado de 1968”. Se as revoltas daquele ano não podem pintar um quadro homogêneo, alguns traços comuns deram o tom da renovação da esquerda, em escala mundial. A ruptura com os partidos da esquerda tradicional deu-se não apenas no Brasil. Na França, as direções stalinistas quiseram estancar os movimentos da greve geral e do levante estudantil. Na Alemanha Ocidental, as esquerdas estudantis se levantaram contra o governo de coalizão, apoiado pelo Partido Social-Democrata Alemão. No Brasil, os rachas com o Partido Comunista se originaram no misto de crítica à política adotada antes do golpe, identificada com imobilismo e dependência diante de setores da burguesia, e o debate estratégico que punha a luta armada como meio de derrubar a ditadura e alterar o *status quo*. O Ato Institucional número 5, que interrompeu de vez as mobilizações de massa – já em descenso no segundo semestre – parecia reforçar a tese que o caminho a ser seguido era o do fuzil.

A DI-GB possuía os quadros de referência no movimento estudantil do Rio de Janeiro, dentre eles, Vladimir Palmeira, presidente da União Estadual

---

1997. p. 16.  
<sup>307</sup> RIDENTI, Marcelo. Esquerdas Armadas Urbanas: 1964-1974. in. RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 6. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 115.

dos Estudantes, o grande nome das mobilizações de 1968. O ato de ousadia, “loucura” para uns, “voluntarismo” para outros, era na verdade, expressão de uma concepção política que atribuía à ação – a via armada – centralidade no processo de luta, anti-ditatorial e revolucionária. Dos setores da organização, que buscavam articular o movimento operário, as camadas médias e a frente de ações armadas, foi esta última que acabou por ganhar relevância, diante da conjuntura e da leitura de mundo da esquerda da época, que via o fechamento do regime como a confirmação da tese do esgotamento do capitalismo brasileiro, salvo pela força da ditadura.

A análise da memória sobre os quatro dias em que Elbrick esteve em poder dos guerrilheiros é um movimento no tempo. O fato ressignificado foi escrito pelos que estavam ao lado dos militares, pela imprensa e pela esquerda. Com o filme de Barreto, a polêmica com a esquerda ganha novo capítulo.

Em 1969, o jornalista Carlos Chagas, um dos responsáveis pelas informações oficiais da presidência, transformou em relato os dias entre o derrame sofrido por Costa e Silva e o seu falecimento. O conjunto de reportagens para o jornal *O Estado de S. Paulo* acabou por virar livro, publicado em 1970. Em *113 dias de angústia*<sup>308</sup>, a captura do embaixador tem espaço na narrativa da crise institucional dada com a doença de Costa e Silva, que escancarou o caráter do regime diante da negativa do comando militar à posse do vice-presidente Pedro Aleixo, um civil. Os dias de tensão até a libertação dos presos políticos seguem a tônica dada por Chagas, que busca estabelecer uma rígida divisão entre os militares. Adeptos da redemocratização – capitaneados por Costa e Silva – e os defensores do aumento da coerção política. Sobre a divisão entre “moderados” e “linhas duras”, Carlos Fico<sup>309</sup> já havia chamado a atenção para a dificuldade de se estabelecer tal demarcação, sendo preferível compreender um processo de consolidação do projeto autoritário, que teria em Costa e Silva um nome fundamental.

---

<sup>308</sup> CHAGAS, Carlos. *113 dias de Angústia: Impedimento e Morte de um Presidente*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM Editora, 1979.

<sup>309</sup> FICO, Carlos. *Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Na visão do ex-secretário de imprensa da ditadura, as movimentações da junta militar, que despachava no lugar do presidente doente, adquirem, portanto, o papel de separar o governo de setores “extremados” das forças armadas. As exigências dos grupos que empreenderam a ação, a leitura do manifesto nas principais rádios e canais de televisão do país e a libertação dos presos políticos, expuseram divergências no interior das forças armadas.

Acirravam-se os ânimos a pontos de ebulição raramente alcançados. Exatamente como desejavam os extremados de esquerda: levar o lado oposto ao paroxismo e forçar ações contra a grande maioria que repele tanto uns como outros. Perderiam, certamente, o País, as instituições e o desenvolvimento. E terminariam, se ainda restava alguma, as esperanças de normalização democrática pretendidas pelo Presidente Costa e Silva.<sup>310</sup>

O relato de Carlos Chagas faz com que retornemos a duas questões postas por Carlos Fico. Em primeiro lugar, que se a dualidade linha dura/moderados é reducionista, tampouco nos ajuda conceber a atuação militar na ditadura como um corpo sem fissuras ou divergências. Outro aspecto são as narrativas sobre a ditadura militar, construídas a partir das elaborações da memória, que devem ser tomadas muito mais como objetos de análise do que versões de comprovação factual.

O sequestro volta a ser tema da literatura com Gabeira e os ares da anistia, passa a ser discutido a partir de seus pormenores através da imprensa, que abordou, por exemplo, a tentativa de militares da Brigada Aeroterrestre de impedir a decolagem do avião que levava os prisioneiros para o México<sup>311</sup>. O filme de Bruno Barreto reescreve o acontecimento e abre espaço para novas formulações, sobre a ação que capturou Elbrick e a opção de setores radicalizados pela luta armada. O que se inicia em 1997 se desdobra com o passar dos anos. O debate no momento do lançamento de *O que é isso, companheiro?* é intenso, mas não esgota as questões postas em cena. A

---

<sup>310</sup> CHAGAS, Carlos. Op. cit. p. 101.

<sup>311</sup> Os oficiais pára-quedistas chegaram com atraso à Aérea do Galeão e não lograram impedir a troca exigida pela esquerda. Mesmo assim, chegaram a tomar os estúdios da Rádio Nacional e divulgaram um manifesto criticando as ações da junta militar. O Jornal do Brasil acabou por abordar a questão a partir de revelações feitas, já nos anos 1990, sobre aquela “operação”. A matéria em questão: MITCHELL, José. A rebelião militar que o trânsito abortou. *Jornal do Brasil*. 21 maio de 1995. p. 13.

chegada da adaptação aos cinemas leva ao lançamento de outros livros acerca do tema, caso do livro do jornalista Alberto Berquó<sup>312</sup>, que se aproveitou da publicidade do filme para divulgar o seu relato “fiel” dos dias em que Elbrick foi mantido em poder dos grupos de esquerda.

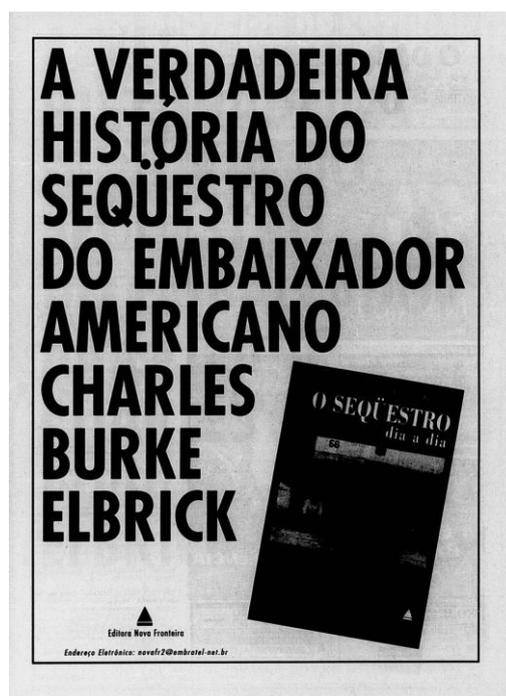


Figura 5

A propaganda acima estampava as páginas da edição do *Jornal do Brasil* que analisava a estreia da película. A polêmica torna-se mais “viva” a partir de então. Uma coletânea de artigos de ex-militantes, intelectuais e pesquisadores, com o título *Versões e Ficções: o Sequestro da História*<sup>313</sup> batia de frente com o filme de Bruno Barreto. A divergência e a crítica é explícita, e o livro se apresenta como uma alternativa à memória construída pelo filme sobre a geração da luta armada. O posicionamento de pesquisadores das Ciências Sociais e da História insere um diálogo que o século XX aprofundou dentre os desafios da produção intelectual. O historiador aproxima-se cada vez mais da linguagem que pertence à esfera judicial e tem sido chamado a ser uma

<sup>312</sup> BERQUÓ, Alberto. *O sequestro dia a dia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

<sup>313</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

testemunha *sui generis*, como demonstra Enzo Traverso<sup>314</sup>. No caso brasileiro, a tentativa de oferecer uma versão que divergisse com questões centrais do exposto em *O que é isso, companheiro?* encara o desafio de não construir relatos que cindissem a história entre vítimas e verdugos. É aí que reside a diferença fundamental entre o historiador e o juiz, como aponta Traverso:

Comparada a la verdade judicial, la del historiador no es sólo provisional y precária, es también más problemática. Resultado de uma operación intelectual, la Historia es analítica y reflexiva, intenta sacar a la luz las estructuras subyacentes de los acontecimientos, las relaciones sociales en las que están implicados los hombres y las motivaciones de sus actos.<sup>315</sup>

É dessa forma que Marcelo Ridenti, sociólogo estudioso das organizações da luta arma, vai abrir o seu artigo:

Este artigo tem o propósito de introduzir o leitor na história social e política brasileira do final dos anos 60, particularmente no estudo da oposição armada ao regime civil-militar. Destina-se em especial àqueles que, como eu, não viveram essa época em idade adulta e estão interessadas em “descobrir a complexidade da história recente do país”, que vai muito além do que se vê em versões como a do filme de Bruno Barreto, *O que é isso, companheiro?*.<sup>316</sup>

Seguindo a reflexão sobre o historiador e o juiz, pode-se afirmar que

donde la justicia cumple su misión al designar y condenar al culpable de un crimen, la Historia comienza su trabajo de búsqueda y de interpretación, intentando explicar cómo se há convertido en criminal, su relación con la víctima, el contexto em que há actuado, así como la actitud de los testigos que han asistido al crimen, que han reaccionado, que no han sabido impedirlo, que lo han tolerado o aprobado.<sup>317</sup>

Tal objetivo, o de interpretar e analisar as ações humanas é o ponto de partida para Daniel Aarão Reis, que além de historiador, pesquisa as ações dos comunistas que combateram a ditadura e militava na Dissidência da Guanabara quando decidiu-se pelo sequestro de Elbrick.

O que desejo, sem exaurir o assunto, é selecionar algumas versões emblemáticas, tentar encontrar o seu significado no contexto da luta

---

<sup>314</sup> TRAVERSO, Enzo. El pasado, instrucciones de uso: Historia, memoria, política. Madrid: Marcial Pons, 2007.

<sup>315</sup> Idem. p. 66.

<sup>316</sup> RIDENTI, Marcelo. Que história é essa? in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 11.

<sup>317</sup> TRAVERSO, Enzo. Op, cit. p. 66-67.

pela apropriação da memória. O que menos importa, esclareçamos logo de início, são as intenções conscientes dos autores no momento em que elaboraram as versões. Os textos, desde que escritos e divulgados, distanciam-se dos autores, adquirem vida autônoma. São eles que me interessam. E, sobretudo, o papel social e histórico que desempenharam e seguem desempenhando.<sup>318</sup>

Se as reações acima tem relação íntima com o filme lançado em 1997, não se pode descartar *Hércules 56*, documentário de 2007, que se não é uma resposta imediata à película de Barreto, parece ter sido realizado pelo sentimento de que ainda havia algo a ser contado.

A imprensa se torna a arena imediata da querela. Fernando Gabeira volta à cena, não só por ser o autor do livro que deu origem ao filme, mas retorna para ser questionado, acerca do seu relato e da sua participação na ação. O livro de Berquó serve de ponte para atacar a credibilidade do relato “fundador”. Emir Sader, cientista político ligado ao Partido dos Trabalhadores, ex-militante da Organização Revolucionária Marxista Política Operária, a POLOP<sup>319</sup>, escreveu à época um artigo que opunha o livro de Alberto Berquó ao de Gabeira. A contradição era entre gêneros, a autobiografia contra a história.

“Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão glorificando o caçado”, diz um provérbio africano. Uma autobiografia, por definição, é feita *post-festum*. Quando a festa acabou, os olhares já são outros, os sonhos (se existiram) se desfizeram ou foram renovados, mudamos nós e o Natal e fica muito difícil reconstituir o clima que inspirou os gestos. Não se pode pedir que autobiografias substituam a História. Antes de mais nada, porque são feitas a partir de um ego, com todos os riscos da egotrip, que fala de como ele viu e como participou de um tempo passado.<sup>320</sup>

Se as autobiografias diferem da escrita historiográfica, é ingenuidade supor que a pesquisa documental garante a infalibilidade do relato, ou a

---

<sup>318</sup> REIS FILHO, Daniel. Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60. in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 34.

<sup>319</sup> A Organização Revolucionário Marxista – Política Operária surgiu em 1961 agregando setores da intelectualidade e da juventude dos estados de Minas Gerais, São Paulo e Guanabara. Defendia a revolução socialista e a atuação guerrilheira unida ao trabalho político em outras frentes de atuação.

<sup>320</sup> SADER, Emir. Leões e caçadores em duas versões do seqüestro do embaixador americano. *O Globo*. Prosa & Verso. 10 de maio de 1997. p. 2.

ausência de implicações dos desejos pessoais com a história contada. O próprio Berquó anda na contramão da análise de Sader. Ex-militante da esquerda, exilado durante a ditadura, Berquó defenestra o livro de Gabeira pela ausência de envolvimento real deste com o rapto de Elbrick.

Eu tinha a história verdadeira, por que não contá-la? O livro é feito com testemunhos de pessoas que participaram da ação. O livro de Gabeira é falso, porque ele não participou da ação. (...) Ele só morava na casa escolhida para ser o cativo. Estava lá porque morava lá. Senão, sequer teria sido avisado da ação.<sup>321</sup>

A relevância de Gabeira para ação foi duramente questionada e foi atribuída a ele a responsabilidade – mesmo que indiretamente – pela prisão de Cláudio Torres, um dos militantes do MR-8 envolvidos com a ação. Na versão literária de *O que é isso, companheiro?*, Gabeira não atribui a si tarefas específicas da organização da captura, mas narra a preparação de modo a dar a entender que participou dos detalhes e concepção do sequestro.

Foram quinze dias maldormidos, tensos e agitados que nos separaram do momento da concepção ao momento em que a ação se consumara. Éramos pouquíssimos os que sabiam o que ia acontecer. Tudo começara com uma frase de Zé Roberto:

- Hoje passei por Botafogo e vi que o carro do Embaixador americano cruzava a Rua Marques. Pode ser que passe por ali todo dia, pois a casa fica perto.

(...) Ok, faríamos a ação, íamos sequestrar o Embaixador americano, no 8 de outubro ou no 7 de setembro.<sup>322</sup>

Outra obra da memorialística, lançada em 2013, portanto, quase trinta e cinco anos depois do livro de Gabeira, parece condensar os elementos expostos pelos que procuraram questionar a “propriedade” do narrador. Trata-se do livro *Gracias a la vida*, escrito por Cid Benjamin, dirigente do MR-8 no fim dos anos 1960 e que segundo os relatos que seguiram sendo publicados após o livro de Gabeira, teve a ideia, ao lado de Franklin Martins, da realização da ação. Cid afirma que Gabeira fora avisado do sequestro na “antevéspera”, e repete a versão em que ele é o responsável pela pista que leva à prisão de Cláudio Torres.

---

<sup>321</sup> *O Globo*. Corpo a Corpo: Alberto Berquó. Segundo caderno. 27 de abril de 1997. p. 2.

<sup>322</sup> GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. p. 108-109.

Cláudio Torres pediu a Gabeira que levasse seu paletó, confeccionado sob medida num alfaiate, pois, a partir dele, poderia ser identificado. Por descuido, o paletó foi esquecido e apreendido pelo Cenimar. O alfaiate foi interrogado, e Cláudio, que tinha vida legal, acabou preso na noite seguinte.<sup>323</sup>

Em seu livro, Gabeira não se responsabiliza pela peça esquecida. Durante a pressa que marcava a clandestinidade, que ensinava o recorrente ato de descartar documentos e abandonar aparelhos, “*Cláudio reclamara muito ao sair para a varanda, pois deixou seu paletó na sala*”. A divergência acerca da prisão acabou se transformando em ameaça de levar à arena judicial o desencontro de versões.<sup>324</sup> O incômodo trazido por uma questão como essa, remete a uma ponderação feita por Ruth Klüger<sup>325</sup>, sobrevivente dos campos de concentração nazistas e autora de reflexões acerca da crítica literária. Para ela, o sentido de verdade contido em textos autobiográficos aprofunda as querelas que giram ao redor de imprecisões factuais ligadas sobretudo à questões mais próximas do nosso tempo e que possuem importância para a sociedade.

O volume de questionamentos uniam o livro e o filme em produtos diferentes de uma história mal contada. A mesma coluna de Artur Xexéo, que havia creditado as desaprovações aos traumas individuais mal superados por uma minoria, volta a ironizar as polêmicas em torno do filme recém-lançado. Do jogo que se desenrolava no Maracanã naquele sete de setembro, ao perfil do militante Jonas, as divergências são tratadas como conjunto de miudezas. Citando o livro de Berquó como contumaz oposição ao relato de Gabeira, o colunista acaba demonstrando como a polêmica chegou ao ponto de questionar o envolvimento do escritor com os momentos fundamentais da ação. O chargista Bruno Liberati, que ilustrava a coluna de Xexéo, desenha o escritor/guerrilheiro privado dos seus dois instrumentos característicos, a arma

---

<sup>323</sup> BENJAMIN, Cid. *Gracias a la vida*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2013. p. 119.

<sup>324</sup> Uma pequena nota no *Jornal do Brasil*, na coluna de Alberto Dias, publicada em 4 de maio de 1997, anunciava que Gabeira iria processar Alberto Berquó. A pesquisa não se deparou com nenhuma fonte que demonstrasse se a intenção foi levada à frente.

<sup>325</sup> KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. in GALLE, Helmut. et al. *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH; USP, 2009. p. 21-22.

de fogo e a caneta. Através da linguagem caricatural, marcada não só pela transmissão de sentidos das imagens, mas pelo cruzamento com elementos do humor, como a exacerbação de características físicas e o tratamento dado ao político através de traços cômicos, o questionamento dirigido à Gabeira é representado. Sem a experiência vivida, não haveria “depoimento”, termo que estampou a capa das primeiras edições de seu livro.



**Figura 6**

Se a imprensa era arena de críticas, também havia espaço para a defesa do filme e a expressão dos pontos de vista defendidos por Gabeira e Bruno Barreto, sobretudo. Gabeira, diante das críticas que retornaram ao seu livro, defendeu o estatuto fiduciário de sua obra literária. “*Meu livro é um documentário e o filme é de ficção*”, dizia o autor aos jornais. Ele não se esquivou de realizar a defesa do filme feito a partir da sua obra. Nas suas falas, Gabeira tem a preocupação de resguardar a liberdade ficcional da produção, que daria um tratamento flexível aos aspectos factuais, e defender a proximidade entre a avaliação do período de ditadura, no livro e no filme.

Folha – O filme é fiel ao livro?

Fernando Gabeira – Eu acho o filme fiel ao livro e às minhas concepções sobre o que se passou, desde que você não entenda a palavra fidelidade como algo literal.

(...) Folha – E o livro é fiel à história?

Gabeira – O livro é fiel à maneira como eu via a história. Não falo uma coisa ali que eu me desminta. Mas como é uma história vista de muitos ângulos, pode haver confrontos com outras versões.<sup>326</sup>

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, aspectos pontuais da narrativa também são comentados por Gabeira. O escritor retorna à questão da autoria do manifesto divulgado pelos grupos que sequestraram o embaixador. Ele não mente quando nega com veemência a reivindicação de autoria, supostamente presente na primeira edição de seu livro. O texto de *O que é isso, companheiro?* apresenta a feitura do manifesto como um processo coletivo, sem identificar quem teria escrito. No entanto, quase trinta anos depois, o filme põe Paulo/Gabeira como autor do documento conjunto das organizações, dando margem aos questionamentos. O nome de Franklin Martins, que redigiu o manifesto em 1969 foi ocultado no livro, segundo Gabeira, em razão de ser uma informação ainda não conhecida em 1979, quando sua obra foi publicada. Na película, Franklin não é identificado com nenhum dos personagens.

O fato de podermos identificar sujeitos reais envolvidos com a ação cria um cenário de contradições. Os responsáveis pelo filme se defendiam argumentando que os personagens eram referenciados em características, não podendo ser identificados com os ex-companheiros de Gabeira. O então deputado pelo Partido Verde acabou tendo espaço similar – ou maior – na imprensa, seja comentando o resultado do processo que levou suas memórias ao cinema, seja como parte do corpo responsável pelo filme.

Nesse sentido, a entrevista de Gabeira citada anteriormente agrega os principais pontos suscitados com o lançamento da versão fílmica de *O que é isso, companheiro?*. É a partir do debate exposto pelo escritor/deputado, que encontra boa síntese nessa entrevista, que se desenvolvem os traços centrais dos confrontos das diversas memórias: a relação entre verdade e ficção e o

---

<sup>326</sup> *Folha de S. Paulo*. Gabeira não se vê em personagem do filme. Ilustrada. 10 de maio de 1997, p. 4.

olhar dispensado à ditadura.

Sobre esse aspecto é necessário uma reflexão sobre a opção metodológica adotada neste trabalho. Para o ofício do historiador, a escrita autobiográfica, os trabalhos da memória, o relato fílmico e outras formas em que a recordação se materializa, não são documentos em que se busca uma versão verdadeira. Servem sim, como objetos de confrontação, como marcas inscritas no tempo. Portanto, se o livro e o filme em questão tem no momento de seus lançamentos o epicentro dos debates, as diversas memórias acerca da luta armada e do sequestro ocorrido em 1969 se apresentam em tempos diversos. Tais documentos são analisados de modo a se entrecruzarem, temporalmente situados, mas sem seguir uma cronologia que os analisem linearmente. Tal recorte obedece à compreensão, bem condensada pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa, de que a *“memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento”*<sup>327</sup>, fluída, em constante deslocamento. A memória, além de capitular ao esquecimento, se transforma, *“frequentemente de modo imperceptível”*<sup>328</sup>.

Retornando ao Gabeira de 1997, a sua trajetória na esquerda armada é refeita até por ele mesmo. O livro é desmentido pelo seu autor, ao secundarizar a sua participação no sequestro.

Folha – E o que você estava fazendo lá?

Gabeira – Eu já estava na clandestinidade. Havia alugado uma casa, onde estávamos instalando uma impressora para fazer um jornal clandestino de oposição.

Quando eles conceberam o sequestro, não tinham o lugar para onde levar o embaixador.

Folha – Você não participou da concepção do sequestro?

Gabeira – Isso apareceu no roteiro e as pessoas de má fé tentam dizer que eu estou alterando...<sup>329</sup>

A presença de Gabeira na concepção da captura de Elbrick não pode ser apenas creditada ao roteirista Leopoldo Serran. Além das noites mal dormidas citadas no livro, o escritor descreve o passo a passo de preparação

---

<sup>327</sup> AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011. p. 121.

<sup>328</sup> LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, novembro de 1998, p. 88.

<sup>329</sup> *Folha de S. Paulo*. Gabeira não se vê em personagem do filme. Op, cit. p. 4.

do sequestro. A casa em que Gabeira morava, utilizada no sequestro, já era um “aparelho” do MR-8 antes da ideia de trocar Elbrick por presos políticos, mas em seu livro, acabou sendo a tarefa que Gabeira atribuiu a si.

Enquanto Vera examinava a casa do Embaixador em Botafogo, buscávamos em Santa Teresa a casa onde ele ficaria, quando sequestrado. (...) A casa era importante não apenas por causa do sequestro. Tínhamos comprado uma pequena *off-set* e íamos montá-la no fundo.<sup>330</sup>

A gráfica do jornal Resistência, órgão de comunicação do MR-8, era o real motivo para o aluguel da casa, ocorrido antes da concepção do sequestro. Não era razoável locar o imóvel para que após a libertação dos presos políticos, a casa ainda fosse utilizada pela organização. O recuo de Gabeira talvez tenha se dado diante da enxurrada de questionamentos acerca do seu papel no agrupamento guerrilheiro. No já citado *Versões e Ficções*, Marcelo Ridenti se refere ao escritor como alguém “*ligado ao segundo escalão do MR-8*”<sup>331</sup>. Se o filme era o objeto de discussão, os problemas eram identificados como um processo iniciado com o livro publicado em 1979. A discussão sobre autoria do manifesto, concepção da ação e peso dos sujeitos envolvidos no sequestro, indica um pouco mais que uma disputa comezinha sobre feitos individuais. Em meio à polêmica, Daniel Aarão Reis, concede entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, reproduzida também pelo livro *Versões e Ficções*. Ao responder sobre a sua postura, enquanto professor de história, diante do filme, Aarão Reis chama a atenção para o fator fundamental de todo o debate: o que estava em jogo era a memória da guerrilha urbana.

Eu diria que é um filme que representa uma tendência conciliadora de recuperação da memória. Acho, inclusive, que as polêmicas sobre o filme deveriam se centrar nessas questões gerais e não na coisa de se o Gabeira fez o manifesto ou não fez, se teve a ideia ou não. Essas são polêmicas interessantes, têm o seu lugar, mas acho que o fundamental é discutir o que esse filme representa como proposta de recuperação dos anos 60 e o que ele representa na luta pela apropriação da memória.<sup>332</sup>

---

<sup>330</sup> GABEIRA, Fernando. Op, cit. p. 110.

<sup>331</sup> RIDENTI, Marcelo. Que história é essa? in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 24.

<sup>332</sup> REIS FILHO, Daniel. Entrevista com Daniel Aarão Reis Fº. in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. op cit. p. 91.

Para Daniel Aarão Reis, Gabeira alcançou o sucesso por apostar numa fórmula que recuperava a memória dos anos de ditadura de forma crítica, sem aticar as posturas ditas “revanchistas”<sup>333</sup>. A acolhida positiva tinha origem na postura adotada hegemonicamente na sociedade, que não parou para questionar os motivos que levaram a ditadura a permanecer no poder durante vinte e um anos. Para Reis, do livro ao filme, ocorreu um deslocamento de sentidos. Bruno Barreto haveria radicalizado a opção pela crítica ao engajamento armado, extrapolando os limites da conciliação e chegando à absolvição da ditadura. A forma como se deram as reconstruções da memória acerca da ditadura, é um tema caro para Reis, historiador e ex-militante da luta armada. O filme, mesmo inocentando a ditadura, teria dialogado com a reconstrução memorialística da conciliação, *“afinal, num país de 150 milhões de democratas (alguém duvida?), não seria possível tratar de forma bruta um tema tão sensível”*<sup>334</sup>. Dessa forma, a juventude manipulada que pegou em armas também é vista com ares de perdão, vítimas de escolhas erradas, mas movidas por boas intenções.

Nem toda a esquerda seguiria o caminho levantado por Daniel Aarão Reis, visto que este também via a necessidade de discutir a memória que a esquerda revolucionária dos anos 1960 construía sobre si. Para Reis, durante a luta pela anistia se dá uma

notável reconstrução: a luta armada ofensiva contra a ditadura militar, com o objetivo de destruir o capitalismo e instaurar uma ditadura revolucionária, ou seja, o projeto revolucionário transmutou-se em resistência democrática contra a ditadura. As organizações revolucionárias, *malgré elles-mêmes*, foram recriadas como alas extremadas da *resistência democrática*.<sup>335</sup>

Tal reflexão acabou não ganhando espaço diante do lançamento do

---

<sup>333</sup> Durante a anistia, o termo revanchismo apareceu de maneira pejorativa para acusar a esquerda e as entidades de direitos humanos de nutrir ódio pessoal e espírito de vingança contra os militares e as figuras do regime. Após a redemocratização, a palavra continuou sendo utilizada no vocabulário dos que buscam criticar movimentos pela memória e revisão da Lei da anistia.

<sup>334</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. A luta pela apropriação da memória. *O Globo*. Opinião. 06 de maio de 1997. p. 7.

<sup>335</sup> REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. in REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois*. Bauru: Edusc, 2004. p. 48.

filme. O próprio Daniel Aarão Reis tem esse terreno como um campo minado. As vozes uniram-se, sobretudo, no movimento de negação da história contada por Gabeira e Barreto. Portanto, a autoria do manifesto, a biografia de Gabeira e o peso de sua participação na luta armada não parecem apenas uma questão de pormenores, é uma tática para deslegitimar uma versão acusada de ter seus alicerces em uma falsa experiência.

Marcelo Ridenti, em *O fantasma da revolução brasileira*<sup>336</sup>, expôs como em outros momentos, no calor da luta e na experiência do cárcere, o grau de envolvimento com as ações armadas era um fator de divisão hierárquica. No interior das organizações, a participação direta era elemento diferenciador na militância individual, enquanto nas prisões, os presos por ações armadas muitas vezes compunham um bloco separado do “pessoal do proselitismo”.

É também a partir de Ridenti, que pontuo uma ressalva ao debate travado por Daniel Aarão Reis. Se é verdade que havia um projeto ofensivo nos diversos programas que compunham o universo das organizações da nova esquerda surgida com as várias cisões do PCB, a guerrilha urbana só pode ser compreendida no cenário de enfrentamento à ditadura. Segundo o autor,

se instalou um regime militar no Brasil, e naquela conjuntura a ação dos grupos armados tomou a forma de resistência contra a ditadura, mesmo que o projeto guerrilheiro fosse anterior a ela e não pretendesse ser só uma resistência.<sup>337</sup>

Para Daniel Aarão Reis, a caracterização da luta como “resistência” encontra-se no processo de reconstrução política da esquerda após o fracasso da aposta na guerrilha. Durante os anos de redemocratização e luta pela anistia, os sujeitos que constituíram as fileiras das organizações armadas teriam reescrito as suas histórias:

Já ninguém quisera participar, ou empreender, uma revolução social, apenas aperfeiçoar a democracia e muitos não se privariam de dizer inclusive que lutavam apenas por um país melhor. Fez-se o silêncio sobre a saga revolucionária. Ela saiu dos radares da sociedade.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

<sup>337</sup> Idem. p. 66.

<sup>338</sup> REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, Junho de 2010. p. 176. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2914/1835>

Reis está correto ao indicar que muitos sujeitos apagaram o caráter anti-sistêmico da luta armada e do projeto socialista, de modo a justificar o apego presente às vias institucionais da política, ocupando cargos nos poderes executivos e legislativo. O caminho para a moderação política acabou passando pelo trabalho da memória.

Entretanto, acerca da denominação de “resistência democrática” há algo a ser notado. É certo que o retorno às instituições pré-64 não era o objetivo da grande maioria dos grupos que empunharam armas, mas é necessário fazer a devida consideração sobre as concepções de democracia, sobretudo da dificuldade de estreitar tal conceito em uma definição unitária. Koselleck, ao tratar do conceito de democracia, demonstra como o mesmo se tornou um termo “generalizante”, do ponto de vista político, de forma que outras palavras acabam por completar o seu sentido<sup>339</sup>.

A esquerda possuía, em diversos matizes, a democracia operária – ou ditadura do proletariado – como ideal de regime, ideal este que era diverso do conjunto de instituições e da participação política existente no Brasil antes do golpe de 1964. O que estava em jogo era o próprio sentido de democracia, com as suas respectivas contradições, sobretudo o legado das sociedades do Leste Europeu e o frágil e excludente regime republicano no Brasil.

O filme acaba tratando a luta armada e a ditadura como os extremos que se confundiam. O personagem Artur, interpretado pelo ator Eduardo Moscovis, que se nega a entrar na luta armada, aparece como uma espécie de consciência política da geração. É ele quem diz não ao engajamento armado e fala ao amigo Fernando que o caminho correto é a luta política. No momento em que Paulo/Gabeira deixa a casa utilizada no sequestro, torna a encontrar o amigo, que o questiona acerca da sua participação na ação e acusa a esquerda armada de estar atirando no “soldado que carrega a bandeira branca”, em um cenário em que estariam mais próximos das práticas da ditadura do que se imaginava.

---

<sup>339</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2006.

A defesa da liberdade ficcional não ocultou o apego dos realizadores a uma visão do período de ditadura. Gabeira reconhece no filme a expressão da visão que ele possui do período, Leopoldo Serran e Bruno Barreto defendem a fuga da discussão política, mesmo que a afirmação seja de difícil sustentação. Em entrevista ao *JB*, o roteirista se posiciona diante das acusações de deformações da história e se posiciona politicamente.

- Como você convive com as acusações de que o filme distorce a realidade?

- Se você disser que tem alguma coisa ali que seja traição aos fatos genéricos da história da luta armada, é uma acusação grave, não acredito que ocorra.

(...) - Você tem 54 anos, dois a menos que Gabeira. Chegou a participar da luta armada?

- Eu não. Aquilo era fria. Na época, eu trabalhava na agência Reuters, e achava tudo ótimo, uma grande loucura.<sup>340</sup>

O personagem de Eduardo Moscovis em *O que é isso, companheiro?* evoca a imagem de “extremos da ferradura”, para tratar da ditadura e da luta armada. A ideia de pontas que se imaginam distantes mas que estão mais próximas do que julgam, se encaixa bem com o discurso sustentado por Serran e Barreto<sup>341</sup>. Abordar a esquerda de outra forma seria – para eles – tomar partido, ferindo entre outras coisas uma concepção de cinema que sobressai das suas falas.

É apenas um filme, não vejo por que tanto alarme. Não glorificamos ninguém: não é a favor da tortura nem a favor de sequestrarem embaixadores. Desenvolve-se sob três aspectos: a visão do grupo de guerrilheiros, a visão do embaixador e a visão dos agentes da repressão.<sup>342</sup>

Serran criticava o legado da Embrafilme, acusando-a de haver sustentado com o dinheiro público o sonho de cineastas que não possuíam relação de sucesso com o público e ataca diretamente o engajamento político. A própria definição de filme “político” é rechaçada, como um rótulo que ligaria a

<sup>340</sup> *Jornal do Brasil*. Leopoldo Serran fala. Caderno Programa. 27 de abril de 1997. p. 33.

<sup>341</sup> O próprio Bruno Barreto usaria a imagem da ferradura para se referir ao seu filme. Em entrevista a *Folha de S. Paulo*, Barreto diz que as suas impressões do livro de Gabeira e da época representada nas telas foram abordadas a partir dessa concepção. A matéria foi publicada em: DECIA, Patricia. 'As Times Goes By' inspira 'Companheiro'. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 23 de janeiro de 1997. p. 4.

<sup>342</sup> *Jornal do Brasil*. Entrevista: Leopoldo Serran. Caderno B. 07 de abril de 1996. p. 7.

produção a uma postura engajada.

O GLOBO: O que você escreveu é um thriller político?

LEOPOLDO SERRAN: Não. É um filme sobre pessoas em situações limite. Se for thriller, é um thriller light, não se esgota aí. Conheço suficientemente bem política e cinema para não gostar do filme político. O ponto de vista do artista é o do ser humano. O artista engajado sempre foi um artista menor.

- Mas a opção por comparar militante e torturador não é política?

SERRAN: Jean Renoir dizia que todo mundo tem suas razões. Por isso, você tem que escrever o personagem a favor dele. Uma das grandes inspirações do cinema hoje é a história em quadrinhos, onde é claramente definido o que é o bem, o que é o mal. Isso é filme para criança. O filme para adulto tem que passar ao lado desse tipo de maniqueísmo.<sup>343</sup>

Serran é peça fundamental na produção do filme. Se o roteirista não ganha os holofotes destinados aos atores e diretores, é ele o responsável por escrever a história que guia o desenrolar da narrativa cinematográfica. Ironicamente, Serran escapou de críticas comuns aos roteiros adaptados, que tem origem em um sentimento de que o cinema deve algo à literatura. As adaptações, em sua maioria são questionadas a partir da sua fidelidade aos textos originais, sendo acusadas de traição e deformação por conta do processo que leva o texto literário a se converter em um novo produto. No caso de *O que é isso, companheiro?*, livro e filme são bombardeados com acusações de falharem com a verdade diante da história.

Assim como Serran, Bruno Barreto também sustentava a tese de que seu filme seguiu o caminho de explorar os conflitos humanos e a profundidade dos personagens, da esquerda e da direita. O discurso de negar o político também é central no diretor.

“Para mim, ideologias servem para impedir de pensar, trazer cartilhas para se anular como indivíduo. O radicalismo, tanto de direita quanto de esquerda, se mostraram péssimas alternativas. Eu não ia fazer um hino à luta armada, à utopia dos anos 60. Sou pai de dois filhos. Quis retratar o ser humano e seus impasses, ilusões. Sou contra qualquer tipo de violência.”<sup>344</sup>

O desprezo pela arte engajada não foi uma resposta aos ataques

<sup>343</sup> *O Globo*. Corpo a Corpo: Leopoldo Serran. Rio Show, 02 de maio de 1997. p. 16.

<sup>344</sup> BARROS, André Luiz. Bruno Barreto rebate críticas ao seu filme. *Jornal do Brasil*. Caderno B. 07 de maio de 1997. p. 7.

sofridos por conta do filme. Barreto, em 1995, antes de iniciar as filmagens de *O que é isso, companheiro?* é entrevistado pelo JB, fala de política e do seu trabalho como cineasta, inserindo uma referência ao diretor baiano Glauber Rocha.

- Você viveu a época retratada em *O que é isso, companheiro?*  
 - Tinha 14 anos. Não percebi o clima político; queria ver faroestes de John Wayne e de John Ford. Nunca fui engajado politicamente e nunca serei. (...) O primeiro filme do John Ford que vi foi com o Glauber: *Forte Apache*, com John Wayne. Ele era grande amante de cinema, queria fazer o grande cinema americano também, o cinema de espetáculo. Mas acho que houve obstáculos, nunca fez esse cinema. Infelizmente, ficou político, o que com raras exceções é algo medíocre, no Brasil e lá fora.<sup>345</sup>

Não se trata de uma lembrança isolada de Barreto, a conexão entre o trabalho desenvolvido em *O que é isso, companheiro?* é realizada em outros momentos. Apresentado como cineasta alinhado com o cinema comercial, Bruno Barreto parecia ser o símbolo de um cinema nacional que superaria características estéticas e posições políticas do Cinema Novo. O movimento, que tinha Glauber Rocha como expoente, possuía em sua pluralidade, o engajamento diante da turbulenta e polarizada conjuntura latino-americana dos anos 60. Para Ismail Xavier, o cinema brasileiro moderno foi

um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento.<sup>346</sup>

Diante da modernização conservadora, o cinema produzido no Brasil

deu uma resposta crítica a este processo peculiar, engajou-se politicamente e se alinhou ao espírito radical dos anos 60. Ao mesmo tempo, como parte de sua agenda política, o Cinema Novo, em particular, problematizou a sua inserção na esfera da cultura de massas, apresentando-se no mercado mas procurando ser a sua negação, procurando articular sua política com uma deliberada inscrição na tradição cultural erudita.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> BARROS, André Luiz. Entrevista: Bruno Barreto. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 14 de janeiro de 1996. p. 6.

<sup>346</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 18.

<sup>347</sup> Idem. p. 24.

No jornal *Folha de S. Paulo*, o crítico José Geraldo Couto anunciava que o filme de Bruno Barreto era uma espécie de réquiem<sup>348</sup> para algum vestígio do cinema novo. Além de se pretender ideologicamente desarmado, a forma como se articula a narrativa de Barreto colocaria nas telas elementos conflitantes com o posicionamento político e predominante no cinema novo. O intelectual de esquerda, com origens nos setores médios – como o poeta Paulo<sup>349</sup>, de *Terra em Transe* – e reflexivo acerca da sua condição pequeno-burguesa diante da necessidade de engajamento, não é mais o personagem símbolo da contradição interna.

O personagem trágico de “O que é isso, companheiro?” é ninguém mais ninguém menos, que o torturador.

Como Antonio das Mortes, que matava cangaceiros e beatos para libertar o povo da “cegueira de Deus e do Diabo”, o torturador vivido por Marco Ricca perde noites de sono por ter de supliciar “essas crianças manipuladas por um escória sem escrúpulos”. Tortura-as para salvá-las, em suma.<sup>350</sup>

A referência ao personagem Antônio das Mortes, presente em dois filmes de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, é no mínimo, interessante. O matador de cangaceiros era a encarnação da contradição, ao dizimar a comunidade de beatos e assassinar Corisco, Antônio das Mortes deixa livre o caminho para a guerra racional do vaqueiro Manuel, mas a sua ação é guiada pelo dinheiro dos que oprimem o povo. A análise de Jean-Claude Bernadet caminha no sentido de apontar Antônio das Mortes como sujeito incômodo das reflexões de Glauber Rocha.

Antônio não age desse modo como um revolucionário dedicado à causa: para matar fanáticos e cangaceiros, é pago por aqueles que oprimem o vaqueiro. Ele é um sicário, é vendido ao inimigo.

Essa situação apresenta elementos antagônicos: se ele mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo; se é pelo bem do povo, não pode ser obedecendo ao inimigo. Antônio das Mortes é essa

---

<sup>348</sup> Palavra com origem no latim e que sugere o descanso dos mortos.

<sup>349</sup> Protagonista de *Terra em Transe*, Paulo Martins é um intelectual que trabalha para o político Felipe Vieira, encarnação do “populismo” tão discutido nos anos 1960. Paulo busca unir estética e engajamento para superar a miséria do povo de Eldorado, país fictício criado por Glauber Rocha, mas acaba morrendo em um filme que se aproxima da apologia à saída armada.

<sup>350</sup> COUTO, José Geraldo. Filme funciona como um réquiem para o cinema novo. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada. 1 de maio de 1997, p. 12.

contradição.<sup>351</sup>

Se Antônio das Mortes reúne uma série de traços conflitantes, o horizonte da reflexão gira sobre a libertação popular, a revolução nacional. Em *O que é isso, companheiro?*, o agente da repressão é quem se mostra tomado pela contradição, mas em nome da justificativa da sua função. Além dos aspectos diretamente ligados à narrativa, o discurso diante da indústria cultural também não é o mesmo. É com isto que o colunista da *Folha* conclui o seu texto sobre o filme de Barreto.

Mas o que importa aqui é que, para o bem ou para o mal, Bruno Barreto lançou a pá de cal que faltava para enterrar de vez o cinema novo, no seio do qual, ironicamente nasceu (seu pai, Luís Carlos Barreto, foi o mais importante produtor do movimento).

Não por acaso, “O Que É Isso, Companheiro?” é, do ponto de vista cinematográfico, o mais americano dos filmes brasileiros.

(...) O símbolo mais acabado desse seu périplo talvez seja a participação no filme, como figurante, do ex-representante no Brasil da Motion Pictures Association of America, Harry Stone.

Demonizado durante décadas pelos cinema-novistas como emissário do imperialismo cinematográfico hollywoodiano, Stone acaba agora assimilado pelo cinema brasileiro. Ou terá sido o contrário?<sup>352</sup>

Para falar do personagem Henrique, o torturador que ganha destaque no filme, Gabeira evoca as elaborações da filósofa alemã Hannah Arendt acerca do julgamento de Eichmann, tenente-coronel da Schutzstaffel (SS), organização do Partido Nazista alemão. Responsável pela deportação de judeus desde 1938 – o seu primeiro “trabalho” foi na Áustria – Eichmann foi capturado em 1960 pelo Mossad, o serviço secreto de Israel, quando vivia sob outro nome, na Argentina. O relato de Hannah Arendt sobre o julgamento de Eichmann, publicado na revista *New Yorker* e ampliado para se transformar em livro, se transformou em célebre polêmica. A autora questionava os objetivos do julgamento e apontava contradições na sua condução. Na tentativa de compreender o funcionamento da máquina nazista, mostrou como um sujeito sem paixões ideológicas, e considerado um homem “comum” pelos médicos que o acompanharam durante o processo em Israel, fez parte da engrenagem

---

<sup>351</sup> BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 96.

<sup>352</sup> COUTO, José Geraldo. op. cit. p. 12.

de extermínio montada pelos alemães. A análise de Hannah Arendt não foi bem compreendida quando tratou o caso Eichmann no interior da ideia de “banalidade do mal”. Arendt acabou sendo acusada de absolver Eichmann de seus crimes, o que se trata de uma inverdade. A sua reflexão questionava o papel de um indivíduo que dizia apenas ter cumprido ordens dentro do espectro da legalidade. Eichmann seria um exemplo de muitos que fizeram parte de uma engrenagem assassina sem ter realizado o questionamento acerca da crueldade que estava sendo operada. Isso não exime ninguém de responsabilidades, ao contrário, joga luz sobre uma sociedade – ou sociedades, visto as várias barbáries do século XX – em que o mal se tornou banal ao ponto de retirar dos sujeitos a capacidade de pensar.

Gabeira reivindica a ideia de compreender o torturador como alguém que aceitou ser um profissional da repressão mas que se confundiria com um homem “comum”.

Quanto à ambiguidade do personagem do torturador, eu já tinha mostrado que o torturador brasileiro podia ser um bom pai de família, um bom oficial. Mas era um torturador, um profissional. Essa ideia foi muito bem recebida num [sic] mesa em Roma, sobretudo pelos escritores Gabriel García Marquez e Julio Cortázar.

Folha – Que ano foi isso?

Gabeira – Foi depois do golpe do Chile, 75, 76. O torturador não podia ser visto como um monstro. Apresentá-lo assim iria dificultar compreender a banalidade do mal.<sup>353</sup>

O caminho de compreender o funcionamento de um regime pela trajetória individual de alguém que galga os degraus do poder rendeu um brilhante trabalho da filósofa, mas o filme de Bruno Barreto não percorre as linhas gerais do raciocínio de Hannah Arendt. Os problemas da consciência de Henrique se assemelham mais a uma exposição de justificativas, seguindo a lógica exposta pelo roteirista Serran, de que o filme tem que dar voz às razões dos indivíduos representados. Bruno Barreto insiste bastante na ideia de que tratar o torturador de outra forma seria fazer do filme um exemplar maniqueísta.

Folha – E a questão do torturador? Um cineasta brasileiro pode fazer um torturador com drama de consciência?

Barreto – Mas claro! Por que não? Eu me propus a fazer um filme sobre

---

<sup>353</sup> *Folha de S. Paulo*. Gabeira não se vê em personagem do filme. Ilustrada. 10 de maio de 1997, p. 4.

peças de carne e osso, não sobre caricaturas.

A grande ironia é que a esquerda gostaria que eu tivesse feito um filme americano, que colocasse o torturador como “bad guy” e os revolucionários como os mocinhos.

Mas os críticos da película localizaram a vilania no confronto entre Henrique (o agente da repressão) e Jonas (militante da ALN que comanda a operação). Voltando aos textos reunidos no livro *Versões e Ficções*, Marcelo Ridenti vai dedicar espaço ao tratamento dispensado pelo filme aos distintos sujeitos.

A intenção anunciada de romper com maniqueísmos foi por terra, e mais ainda a de trabalhar com os conflitos internos das organizações clandestinas, ao estereotipar como bandido o operário Jonas, tomando abertamente partido do mocinho intelectual de classe média, Gabeira. Quanto ao personagem do oficial torturador, nada a objetar que ele tenha drama de consciência, embora isso crie um contraste com o “sanguinário” Jonas — que na vida real era um digno e valente militante. (...) Consta que um torturador, certa feita, procurou D. Paulo Evaristo Arns — arcebispo de São Paulo, defensor dos direitos humanos — para pedir perdão. Por outro lado, também é conhecida a história contada pelo argentino Perez Esquivel, ganhador do prêmio Nobel da Paz. Ele supunha que seus torturadores, passada a ditadura, deveriam estar arrependidos. Qual não foi sua surpresa, quando encontrou na rua com um oficial torturador, que lhe disse mais ou menos o seguinte: “Judeu f.d.p., eu devia ter acabado com você naquela época.” Tenho dúvidas de que a maioria dos torturadores apresente dramas de consciência. Muitos deles talvez continuem a torturar até hoje, agora tendo bandidos comuns como vítimas. Isso não os impede de ter família, amigos e outras relações, como qualquer pessoa.<sup>354</sup>

Outros textos da mesma coletânea vão realizar a mesma confrontação. Helena Salem, jornalista, estudiosa do cinema brasileiro e que teve o marido perseguido pela ditadura, externa o mesmo incômodo.

se o filme apresenta o guerrilheiro Jonas como um homem frio, disposto a matar qualquer companheiro que o desobedecer, sem vacilação, confere ao torturador Henrique (Marco Ricca) um tratamento bem diferente. Ele sofre angústias, não consegue dormir direito, tem problemas com a mulher quando ela descobre sua real atividade. É um carrasco em conflito (mas nem por isso deixa de continuar torturando e matando). Já o Jonas, que luta contra a ditadura, que não tortura ninguém e que, pelo contrário, acaba morrendo na tortura (ao ser preso após o seqüestro), é tratado como um fascistóide. Nas suas angústias, Henrique é certamente bem mais

---

<sup>354</sup> RIDENTI, Marcelo. Que história é essa? in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 28-29.

humano.<sup>355</sup>

O tema se repete em praticamente todos os textos do livro, quase que seguindo a mesma linha de raciocínio. Daniel Aarão Reis, Franklin Martins e Renato Tapajós ainda acrescentam que além da complacência com o torturador, a prática de torturar foi apresentada como um excesso de grupos descontrolados e a ditadura aparece como o freio dessas ações autônomas. É Tapajós quem toca em um ponto fundamental: Jonas, além de ser áspero com os jovens militantes e ameaçar matá-los diante de algum “desvio”, chega a demonstrar a intenção de torturar o embaixador capturado para arrancar informações. Em uma das muitas entrevistas concedidas aos veículos da imprensa, Barreto tenta justificar as ambiguidades na representação da esquerda e da repressão:

Esta é uma questão, talvez uma deficiência, da ficção. Eu tinha nove personagens de esquerda para dividir entre eles todas as características da esquerda. Enquanto o torturador é um só e tivemos que resumir nele todas as características da direita. (...) E não acho que erramos a mão. O torturador aparece como eles eram, profissionais e ideologicamente comprometidos com a ditadura.<sup>356</sup>

A explicação de Barreto retoma um aspecto comum do cinema e das adaptações, de modo específico. Robert Stam, ao teorizar sobre as adaptações de obras literárias para o cinema, demonstra como o processo de exclusão de personagens e condensação de grupos sociais em sujeitos que os representam é algo corriqueiro. O exemplo dado pelo autor é do filme *As vinhas da ira*, feito a partir do clássico livro de John Steinbeck. No filme dirigido por John Ford, uma família – a família Joad – congrega todas as famílias camponesas da obra de Steinbeck. É Stam quem dispara uma lição fundamental a ser observada no momento de abordar uma adaptação.

La cuestión importante para los estudios de adaptación es: ¿Qué principio guía los procesos de selección o triage cuando alguien está adaptando una novela? ¿Cuál en el sentido de estos cambios? ¿Qué

---

<sup>355</sup> SALEM, Helena. Filme fica em débito com a verdade histórica. in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 49.

<sup>356</sup> SUKMAN, Hugo. Entrevista: Bruno Barreto. *O Globo*. Segundo Caderno, 06 de maio de 1997. p. 6.

principios determinan la selección?<sup>357</sup>

A carga dirigida ao filme *O que é isso, companheiro?* cobra fidelidade à história dos anos de ditadura, não à um escrito “original”. É a memória dos mortos e dos vivos que está em jogo. Em alguns momentos, é dada à película um caráter didático. Dias antes de seu lançamento, sessões especiais são promovidas pela produção do filme, apenas para professores. E é Luiz Carlos Barreto quem afirma que *O que é isso, companheiro?* teria como um de seus objetivos contar a história do país, sobretudo para as gerações que não viveram o período abordado<sup>358</sup>.

A versão exposta no filme possuía seus defensores. Além dos envolvidos diretamente em sua realização, a película recebe o apoio de Alfredo Sirkis, autor do já citado *Os Carbonários*. É Sirkis que aparece ao lado de Gabeira e de Bruno Barreto em eventos de lançamento do filme, e é de sua autoria um dos poucos artigos publicados na imprensa, que não pertencem à crítica cinematográfica, a defender o trabalho de Barreto e Serran. Sirkis adverte que a opção por usar nomes reais, a exemplo de Paulo/Fernando e Jonas, acabou por reforçar o sentimento de identificar na vida real os sujeitos representados na tela. No entanto, o ex-militante da Vanguarda Popular Revolucionária vê nas críticas ao filme, um espírito censor da esquerda aliado à dificuldade de superação de tempos difíceis. Os revolucionários não teriam digerido bem o sucesso do livro de Gabeira e de *Os Carbonários*, que apresentavam a resistência como um ato de luta, mas com um inventário de equívocos da opção pelas armas.

Acusar os autores do “O que é isso, companheiro?” de “absolver a ditadura” ou de se identificar mais com os torturadores do que com os resistentes é uma dessas leviandades típicas da mentalidade de gueto que ainda subsiste em certas áreas da esquerda.

(...) Não há como fugir da impressão de que certos comissários do povo para ficção politicamente correta visam menos ao filme, em si, do que o autor do livro, num acerto de contas no seio dessa ex-família política que foi a Dissidência Comunista da Guanabara (DI-GB).<sup>359</sup>

---

<sup>357</sup> STAM, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM, 2009. p. 69.

<sup>358</sup> BUTCHER, Pedro. Cinema conta o país. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 16 de março de 1997. p. 1.

<sup>359</sup> SIRKIS, Alfredo. É isso aí, companheiros... *O Globo*. Opinião, 14 de maio de 1997, p. 7.

Não obstante as justificativas, o debate sobre o filme acabou virando caso judicial. A família de Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, que aparece na película interpretado pelo ator Matheus Natchergaele, processou a produtora responsável pela obra, alegando que o filme se utilizava de dados reais de Virgílio para distorcer a sua personalidade. Em matéria feita pelo jornal *O Globo*, a família apresentava os seus argumentos:

- As primeiras peças publicitárias faziam menção a uma história real. Isso destrói o argumento deles de tudo não passa de um faz-de-contas – acredita Vladimir, que tem duas explicações para o fato de Jonas ser o único personagem com o codinome da vida real – Eles precisavam de um pouco de realidade e caracterizaram justamente o operário de origem humilde, achando que tudo passaria em branco. Ou então premeditaram uma polêmica que ajudou na promoção do filme.<sup>360</sup>

Vladimir, filho de Virgílio, se equivoca ao dizer que Jonas é o único a receber o codinome utilizado em 1969. Paulo, nome utilizado por Gabeira, e Toledo, o Joaquim Câmara Ferreira, também são expostos no filme. Mas o lapso não esconde que, além disso, a cobertura que segue a exibição da película nos cinemas, busca identificar os personagens em matérias do tipo “Quem é quem”. É a justiça quem vai mediar a disputa sobre a memória de Virgílio, em uma lógica que se torna cada vez mais constante. François Dosse<sup>361</sup> visualizava na sociedade francesa uma corrida à judicialização memorial, onde o poder público legislava e intervinha cada vez mais em questões ligadas à memória. A reação da família de Virgílio, de se insurgir contra uma alegada deformação da trajetória de um familiar, se insere em um processo em que o poder legislativo se vê constantemente às voltas com projetos de mudanças de nomes de logradouros públicos que homenageiam ex-presidentes da época da ditadura ou conhecidos torturadores, caso de Sérgio Paranhos Fleury. Em Belo Horizonte, o Elevado Castelo Branco ganhou o nome de Helena Greco, nome importante no Movimento Feminino pela Anistia. Em Fortaleza, a antiga sede da Polícia Federal se transformou em Memorial da Resistência e a Praça 31 de Março virou Praça Dom Hélder

---

<sup>360</sup> *O Globo*. Família de militante vai processar 'Companheiro'. Segundo Caderno, 17 de julho de 1997. p. 2.

<sup>361</sup> DOSSE, François. *A história*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 304.

Câmara, nome de um dos símbolos da Igreja Católica engajada na defesa dos direitos humanos.

Caso emblemático envolvendo a justiça se deu em 2008, quando o juiz paulista Gustavo Teodoro proferiu decisão que reconhecia o Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra como responsável pelas torturas do casal Amélia de Almeida Teles e César Augusto Teles. Presos em 1972 e levados para o DOI-Codi de São Paulo, Amélia e César, além de torturados, tiveram os seus dois filhos, Janaína e Edson, levados para o DOI-Codi. A ação judicial na área cível foi vitoriosa, mesmo que simbolicamente, visto que a Lei de Anistia mantinha a impossibilidade de punição ao militar.

### **2.2.2. - Em defesa do operário**

Nascido no Rio Grande do Norte, Virgílio Gomes da Silva foi ser operário em São Paulo durante os anos cinquenta, filiando-se ao PCB anos depois, em 1957. Preso após o golpe, Virgílio não pode mais trabalhar devido à perseguição política. No processo de fissuras do “partidão”, acompanhou Carlos Marighella na criação da ALN, ocupando cargo de direção no Grupo Tático Armado daquela organização. Foi preso ainda em setembro de 1969 e levado à Operação Bandeirantes, onde a intensidade das torturas o matou. Enquanto os presos políticos denunciavam a sua morte, Virgílio tornou-se um desaparecido, sendo inclusive condenado à revelia, mesmo tendo sido morto pelo Estado que o julgava.

As reações diante do filme de Barreto e da maneira como o personagem Jonas foi composto, afirmavam as suas qualidades morais, que o distanciariam da versão cinematográfica, disposta a torturar o embaixador e matar os militantes vacilantes. Dois textos são contundentes na crítica ao filme, ambos publicados no jornal *O Globo* e reproduzidos no livro *Versões e Ficções*. O primeiro partiu do jornalista Franklin Martins e comentava o filme de Barreto a partir de uma história da Bíblia.

O antigo testamento fala do profeta Jonas, que ao fugir de uma missão dada por Deus, é engolido por um grande peixe durante uma tempestade. Ao se arrepender de não ter seguido as ordens divinas, o peixe o devolve ao mar e o profeta ganha uma segunda chance. Franklin Martins volta à Bíblia e afirma,

que ao contrário do profeta, o operário teria morrido duas vezes.

A segunda morte de Jonas é mais recente. Está acontecendo, com estardalhaço, no filme *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, com roteiro de Leopoldo Serran. Não se trata de uma morte física, mas de uma execução moral. Jonas é apresentado ao mundo inteiro como um monstro, um primata, um boçal, um desequilibrado, quase um psicopata. Entra em cena recusando o cumprimento de um companheiro, como se fosse um campeão dos maus modos. Logo em seguida, reúne os guerrilheiros que vai chefiar e adverte-os: a primeira bala de sua arma está destinada ao companheiro que não cumprir suas ordens; a segunda, àquele que sair em defesa do indisciplinado. E completa com algo mais ou menos assim: “Estamos entendidos?” Só faltou rosnar.<sup>362</sup>

Franklin conviveu com Virgílio (ou Jonas) apenas durante os dias do sequestro. Virgílio militava em São Paulo e integrava a ALN, enquanto o carioca Franklin fazia parte da DI-GB. Mesmo com os poucos dias de convívio, Virgílio era apresentado como um sujeito radicalmente diferente do que tinha sido exposto no filme. Nas palavras de Franklin: “*Posso assegurar que o Jonas do filme é um insulto ao Jonas da vida real*”<sup>363</sup>. A narrativa fílmica, ao buscar o equilíbrio político – a tão propalada neutralidade – teria escolhido aquele que não pertencia aos meios intelectualizados para ser a expressão de uma esquerda autoritária e violenta, capaz de usar os mesmos métodos – a tortura – da ditadura que combatia.

É preciso contentar a todo mundo e nunca se expor tomando posição. É isso o tempo todo: uma no cravo, outra na ferradura. Barreto/ Serran julgam que essa atitude é sinônimo de isenção e apartidarismo. Não é. É indício de superficialidade, de insegurança, de dificuldade para tirar conclusões próprias. Quiseram fazer um filme equilibrado, fizeram um filme equilibrista.

A obsessão dos autores pelo muro é a condenação de Jonas. Ele é animalizado para que o torturador possa se humanizar. Ou terá sido ao contrário, numa nova versão do enigma do Tostines?<sup>364</sup>

Em *Hércules 56*, os autores do sequestro voltaram a falar em Virgílio Gomes. Cláudio Torres, membro da direção da DI-GB no momento do sequestro, narra um momento semelhante ao trecho do filme de Barreto,

---

<sup>362</sup> MARTINS, Franklin. As duas mortes de Jonas. in REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 118.

<sup>363</sup> Idem. p. 119.

<sup>364</sup> Idem. p. 122.

quando Jonas ameaça de morte algum militante que atrapalhasse a ação. Nas palavras de Cláudio:

lembro até de um recado que ele nos deu, que marcou também, que eu considero positivo, faz parte daquilo que se esperava naquelas circunstâncias de um comandante militar. Ele disse assim: “Olha, se houver algum problema de que, por desobediência a uma ordem minha, ou por vacilação, algum de vocês colocar em risco a operação, não pensem que eu vou ficar esperando pela justiça revolucionária, mais tarde. Eu executo na hora.” (...) naquele contexto, eu acho que pegou bem, senti firmeza: “Esse cara comanda mesmo!”. Eu me senti seguro, esse cara sabe comandar.<sup>365</sup>

Se Virgílio fez ou não tal declaração, não é a preocupação aqui exposta. Me chama a atenção que apenas uma década depois do lançamento do filme de Barreto, há alguma menção por parte da esquerda de algo semelhante ao que é mostrado na película. Em 1997, a firmeza elogiada por Cláudio era dada como autoritarismo e violência da cúpula dirigente dos movimentos armados. Ao escrever sobre o filme, Franklin Martins achava pouco importante o debate das “minudências”, termo com o qual se referiu às alterações factuais realizadas por Serran e Barreto. Talvez por ele mesmo estar no centro de uma delas, já que era de sua autoria o manifesto divulgado em cadeia nacional de rádio e televisão, Franklin centrou na figura de Virgílio, a sua reflexão sobre a obra.

Elio Gaspari, jornalista e autor de obra dividida em quatro volumes sobre a ditadura<sup>366</sup>, vai chamar de “fabulação”, o método utilizado para abordar a história pela visão do cinema. Para ele, pôr o filme frente a frente com “o que aconteceu” era relevante, pois o Gabeira da vida real acabava misturando as concessões dadas à ficção para compor a sua biografia. Partindo da origem da ação, Elio chega à figura de Virgílio, chamado de “homem determinado” e “valente”.

Há algo de estranho no papel que coube a Virgílio Gomes da Silva na

---

<sup>365</sup> DA-RIN, Silvio. *Hércules 56: o sequestro do embaixador americano em 1969*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 317.

<sup>366</sup> Jornalista nascido na Itália, Gaspari desenvolveu, para além de seu trabalho na imprensa, uma pesquisa em arquivos e documentos pessoais dos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva. O estudo resultou em quatro livros (*A ditadura envergonhada*, *As ilusões armadas*, *A ditadura derrotada*, *A ditadura encurralada*) publicados em uma nova edição pela Companhia das Letras em 2014.

memorialística do período. Como livro de memórias é coisa de intelectual, o operário acabou se tornando um estorvo. Virou um personagem ora secundário, ora embrutecido. Uma espécie de tipo excessivamente popular para caber num cenário habitado (e narrado) por gente fina. Mais estranho é que esse desconforto tenha se repetido anos depois, quando se teve de achar um lugar na história para um metalúrgico paulista chamado Manuel Fiel Filho, assassinado em 1976, em São Paulo. De sua morte resultou a demissão do comandante do II Exército, e a partir dela o presidente Ernesto Geisel encurralou os torturadores que desafiavam sua autoridade. Não só a morte de Fiel é pouco lembrada, como sua viúva não conseguiu receber integralmente a indenização que conquistou na Justiça em 1980. Ela continua na fila dos precatórios.<sup>367</sup>

Ao contrário do homem que ameaçava seus companheiros gratuitamente, quem se insurgiu contra o filme buscou reforçar a imagem de valentia e heroísmo de um homem que morreu sob tortura. A descrição da forma como Virgílio morreu veio à tona para acusar de desrespeito a forma como a ficção o representou.

Se o operário se deu mal, o descontentamento foi amplo. Vera Sílvia Magalhães, a única mulher envolvida na ação, não teve nenhum tipo de relações íntimas com seguranças da embaixada. A geração da luta armada se viu infantilizada e politicamente esvaziada de conteúdo, com a memória de seus mortos desrespeitada e com um filme que tinha a possibilidade de atingir um público expressivo com uma versão que destoava da ideia do engajamento heroico e da luta necessária.

Por outro lado, Daniel Aarão Reis, ainda em 1997, falava de objetivos inalcançados pelos produtores do filme. O público acabara não sendo o esperado. Elogiado por parte da crítica internacional, o filme não conquistou o Oscar, não obstante a euforia e confiança que transpareciam em alguns momentos. Acusada de absolver a ditadura, a película parece não ter sido recebida também com bons olhos por quem defendia o regime de exceção. Na seção “Cartas dos Leitores”, do jornal *O Globo*, um leitor identificado como Gilberto Pereira, mesmo sem ter visto o filme, comentava sobre o debate público gerado por ele.

---

<sup>367</sup> GASPARI, Elio. O que é isso, companheiro?: o operário se deu mal. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. Op, cit. p. 115.

Ao que tudo indica, o que faltava para a consagração e a apoteose dos guerrilheiros da década de 60, foi obtido com o filme “O que é isso, companheiro?” de Bruno Barreto, baseado em livro de Fernando Gabeira, um daqueles guerrilheiros. Não vi o filme, mas do que se depreende dos comentários publicados nos jornais, os guerrilheiros eram pessoas extremamente bondosas, a ponto de atenuarem o crime de sequestro graças ao tratamento de carinho e bondade dispensado ao sequestrado. (...) O processo se completou: primeiro a anistia, depois as CPIs e as reaberturas de processos contra os militares, a seguir, as indenizações inclusive com tentativa de resgate da honra de desertores, e, agora, o coroamento final através do filme.<sup>368</sup>

Se pensarmos a partir do que Chartier chamou de “*história social das interpretações*”<sup>369</sup>, os sentidos dados ao filme são capazes de dar a ver as diversas formas como a sociedade não só enxerga o seu passado, mas como viveu a população no Brasil durante a ditadura. Houve oposição e colaboração, mas também houve indiferença, como afirma Janaina Martins Cordeiro<sup>370</sup>. O *que é isso, companheiro?* teve o seu sentido completado – e disputado – pelas diversas interpretações, críticas e apoios que o acompanharam. O avanço da tecnologia, que hoje permite ver o cinema de outra forma através dos materiais extras que podem ser inseridos nas mídias digitais, pode fazer, no futuro, com que toda a polêmica também seja pelo espectador, compondo uma história da circulação do filme.

---

<sup>368</sup> *O Globo*. Cartas dos Leitores. Opinião, 21 de fevereiro de 1997. p. 6.

<sup>369</sup> CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

<sup>370</sup> CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Anos\\_de\\_chumbo\\_ou\\_anos\\_de\\_ouro\\_0.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Anos_de_chumbo_ou_anos_de_ouro_0.pdf).

### Capítulo 3 – Batismo de Sangue: o Martírio de Tito

Em julho de 1969, o jornal *O Globo* repercutia o relatório que a justiça militar divulgara com o nome de 68 acusados de crimes contra a Lei de Segurança Nacional. Carlos Marighella era dado como o grande articulador da “subversão”, o inimigo interno do regime. A matéria clamava: “*O castigo a lhe ser imposto deverá ser severo*”<sup>371</sup>. E foi, mas não nas normas do Código Penal. A sentença viria naquele mesmo ano, no dia 04 de novembro, na Alameda Casa Branca, em São Paulo. Morto pela equipe do delegado Sérgio Paranhos Fleury, Marighella foi enterrado como indigente, mas as causas e implicações da sua morte não foram sepultadas com o comunista baiano.

Tal qual “*o suicídio de Getúlio Vargas em 1954 e a agonia de Tancredo Neves em 85, o assassinato de Marighella está entre as mortes espetaculares da história brasileira*”<sup>372</sup>. Os fatos ocorridos naquela noite seriam revistos ao longo de décadas e começava ali um longo acerto de contas.

#### 3.1 – Afinal, como morreu Marighella?

Em 1969, Marighella figurava, na retórica da ditadura, ao lado do seu camarada de organização, Joaquim Câmara Ferreira<sup>373</sup> e o capitão do exército Carlos Lamarca<sup>374</sup>, como “os cabeças” do terrorismo, termo consagrado pela ditadura para se referir à luta armada. A ALN, entre 1968 e 1969, crescera, em quadros militantes e rede de apoio, fazendo do nome de Marighella lugar comum no noticiário que abordava as muitas ações realizadas para levantar fundos necessários para a manutenção da guerrilha.

Aproveitando-se da incipiente organização policial para lidar com a guerrilha urbana, as ações da ALN eram tratadas sob o véu da confusão acerca da origem dos grupos. No dia 10 de agosto de 1968, quando o trem

---

<sup>371</sup> *O Globo*. Apontados à lei os 68 nomes do terror e morte. 27 de junho de 1969, p. 18.

<sup>372</sup> GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 153.

<sup>373</sup> Considerado o “número dois” da ALN, foi preso durante o Estado Novo e rompeu com o PCB em 1967, acompanhando Carlos Marighella no Agrupamento Comunista de São Paulo, que daria vida à ALN. Câmara Ferreira foi preso em 1970, falecendo durante as torturas.

<sup>374</sup> Capitão do Exército, Lamarca deixaria a vida militar em 1969 e entraria na vida clandestina. Integrou a Vanguarda Popular Revolucionária e posteriormente o MR-8. Lamarca foi assassinado no sertão baiano em 1971.

pagador da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí teve os 110 mil Cruzeiros Novos levados pelo grupo de Marighella, os revolucionários ainda eram conhecidos como “Quadrilha da Metralhadora”, por conta do armamento portado nas ações desenroladas. A polícia trabalhava com a hipótese do envolvimento da esquerda<sup>375</sup> com os assaltos a bancos e as outras ações que sustentavam o sonho de implantação da guerrilha rural, no entanto, a relação entre a preparação da luta armada e as expropriações das instituições financeiras e veículos que transportavam valores, não estava clara. Muitas vezes, ainda figurava a ideia de escalada do “crime organizado”<sup>376</sup>, sem vinculação com a luta política.

A repressão se articulava, ao mesmo tempo em que a esquerda faria das expropriações que se multiplicavam, fator de propaganda da luta em curso no país. Se as ações espetaculares da ALN fizeram o nome de Marighella ganhar os noticiários da grande imprensa, a ditadura detinha a sua cota de responsabilidade na construção da imagem do guerrilheiro mítico.

Mário Magalhães autor de biografia sobre o líder guerrilheiro, mostra que partia do governo o discurso que insuflava o medo do “terrorismo”. Em 1968,

Luís Antônio da Gama e Silva declarou Marighella “inimigo público número um”. (...) Questionado pelos repórteres sobre uma ordem para prendê-lo por bem ou por mal, respondeu que o governo o considerava de “alta periculosidade”.<sup>377</sup>

A caçada a Marighella incluía no seu “currículo” de atividade guerrilheira, ações das quais não houvera participação da ALN, ou do comunista baiano. Na madrugada de 06 de agosto de 1969, em São Paulo, uma bomba explodiria na entrada do Palácio Pio XII, onde residia o cardeal Dom Agnelo Rossi. No local da explosão, uma carta assinada por Marighella ameaçava o religioso e assumia a autoria do atentado<sup>378</sup>. Os comunistas

---

<sup>375</sup> FLOSI, Edson. Polícia diz: ladrões são guerrilheiros. *Folha de S. Paulo*, 1º Caderno, 12 de agosto de 1968. p. 3.

<sup>376</sup> *Folha de São Paulo*. Crime Organizado. 1º Caderno, 13 de agosto de 1968. p. 4.

<sup>377</sup> MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 412.

<sup>378</sup> *Folha de S. Paulo*. DOPS: grupo de Marighella atirou a bomba à residência do cardeal. 2º caderno, 07 de agosto de 1969. p. 21.

negaram a realização da ação, enquanto a linguagem da carta dava indícios que tudo não passara de uma encenação. O DOPS possuía a assinatura de Marighella em seus arquivos, por conta de sua prisão em 1964.

Se o recrudescimento do regime era um processo em andamento, potencializar o “perigo comunista” fazia parte do palavreado que sustentava a repressão.

Uma dos atos que fariam a fama do “grupo de Marighella” seria o roubo de explosivos na Indústria Rochester, em Mogi das Cruzes. No dia 28 de dezembro de 1968, após dominar os dois funcionários da empresa, os militantes do Agrupamento Comunista de São Paulo, célula dissidente do PCB que viria a se tornar a ALN, levaram em vários veículos, dezenas de caixas contendo dinamite. Em nota, o II Exército afirmava que os acontecimentos comprovavam “*a existência, de grupos subversivos, altamente treinados em ações de guerrilha, o que demonstra uma vez mais o acerto da edição do Ato Institucional nº 5*”<sup>379</sup>. O estratagema não era novo, o Ato Institucional número cinco foi editado sob a construção de um pretexto, na ocasião, um discurso do deputado federal Márcio Moreira Alves, do MDB. Diante da invasão da Universidade de Brasília (UNB) pela polícia militar no fim do mês de agosto de 1968, o deputado fizera um discurso contundente<sup>380</sup>, convocando a população a boicotar contatos com os militares. A recusa do congresso em possibilitar que o governo federal processasse o deputado foi utilizada como elemento detonador de um processo de escalada autoritária já em curso.

1968, que terminava com a expropriação de dinamite deu lugar a um ano explosivo. Marighella ganhou projeção internacional, angariando solidariedade e apoio internacional. Seus escritos eram reproduzidos mundo afora:

Quem começou a publicar textos de Marighella na Europa foi o filósofo francês Jean-Paul Sartre, em 1969, na revista *Les Temps Modernes*. Por lá, o pintor catalão Joan Miró doou para a ALN esboços que renderam mais de 3 mil dólares.<sup>381</sup>

---

<sup>379</sup> *Folha de S. Paulo*. Nota do II Exército sobre assalto em Mogi das Cruzes. 1º Caderno, 03 de janeiro de 1969. p. 3.

<sup>380</sup> *Folha de S. Paulo*. Manifesto, repúdio, CPI – arenistas e emedebistas unem-se contra a violência. 1º caderno, 04 de setembro de 1968. p. 3.

<sup>381</sup> MAGALHÃES, Mário. Op. cit, p. 368.

A revista francesa *Front*, através do jornalista belga Conrad Detrez, entrevista Carlos Marighella em setembro de 1969, publicando-a postumamente, ainda em novembro. Os escritos de Marighella circulavam entre a esquerda latino-americana, influenciada pela Revolução Cubana e a apologia da luta guerrilheira. Na Argentina, o ex-seminarista Juan García Elorrio, lançara em 1966, a revista *Cristianismo y Revolución*, que se dedicava a defender o engajamento dos cristãos nas lutas revolucionárias. A publicação reproduzira em março de 1969<sup>382</sup>, o *Chamamento ao povo brasileiro*, texto que Marighella divulga em dezembro de 1968, fazendo a defesa das armas como caminho da revolução brasileira.

Mas seria com o *Minimanual do guerrilheiro urbano*, que Marighella chamaria a atenção dos movimentos revolucionários para além das fronteiras do Brasil. Segundo Mário Magalhães, a “obra” foi exportada primeiramente para Cuba:

O guerrilheiro e terrorista Marighella deu a volta ao mundo nas asas do *Minimanual*. Na origem, a ALN mimeografou cem cópias, (...) em outubro de 1969, uma delas aquecia os arquivos do CIE. (...) Em março de 1970, as Éditions du Seuil o publicaram em Paris, o governo francês proibiu-o, e 24 editoras se uniram para o relançamento que nocauteou a censura. Os cubanos o divulgaram na íntegra em abril, na revista *Tricontinental*. Na reportagem “Um manual para o terrorista urbano”, o semanário americano *Time* informou em novembro sobre a sua reprodução por jornais e movimentos de esquerda locais, como os Panteras Negras. Em 1971, saiu na Inglaterra como *Handbook of urban guerrilla warfare*.<sup>383</sup>

O *Minimanual* era um documento básico e inconcluso, escrito a partir da experiência de luta dos guerrilheiros na cidade. Marighella não só realizava a defesa da luta armada, como construía uma imagem idealizada do sujeito que empunhava as armas da revolução. É a partir da imagem do *Minimanual* que circulou internacionalmente, que o jornalista Mário Magalhães dá o título à sua biografia do “inimigo público”. Em *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*, Mário não provoca nenhuma reviravolta nos fatos conhecidos acerca

---

<sup>382</sup> MARIGHELLA, Carlos. La lucha armada en Brasil. *Cristianismo y Revolución*, nº12, Buenos Aires, março de 1969. p. 28-29.

<sup>383</sup> Idem. p. 505-506.

da operação do Dops que terminou com a morte do guerrilheiro. No entanto, mais de trinta anos depois do ocorrido na Alameda Casa Branca, os arquivos colhidos pelo jornalista e a crítica das diversas versões desenvolvidas acerca da morte de Marighella, trazem novas considerações sobre a queda do guerrilheiro.

O jornalista parte da negação da farsa montada pela polícia e faz retoques em versões que contrastavam com a versão oficial difundida em 1969, à exemplo do livro *Batismo de Sangue*.

Mário começa por negar que Marighella soubesse da prisão dos dominicanos. Tal afirmação, que apontaria uma displicência do líder da ALN, foi exposta, por exemplo, no documentário *Marighella: retrato falado de um guerrilheiro*<sup>384</sup>, dirigido por Silvio Tendler. É Guiomar Silva Lopes, entrevistada para o documentário, que afirma que Marighella haveria conversado com o militante Otávio Ângelo, o Tião, no dia de sua morte acerca de prisões ocorridas dentre os dominicanos. Marighella encontrara com Otávio naquele quatro de novembro, mas, de “*acordo com Tião, Marighella não mencionou os dominicanos ou perguntou a seu respeito*”<sup>385</sup>.

No documentário *Marighella*, lançado em 2012 e dirigido pela sua sobrinha Isa Grinspum Ferraz, já não há mais referência ao fato do guerrilheiro ter conhecimento das prisões de Fernando e Ivo. A morte de Marighella vai ser esmiuçada por Mário Magalhães. O jornalista nega afirmações que coincidem em versões dos órgãos de repressão e dos militantes da época. Em primeiro lugar, Mário descarta qualquer possibilidade de inventariar a culpa pela morte do líder da ALN. A ditadura, lançando mão da tortura como elemento estruturante do aparato repressivo, era a grande responsável pela morte de Marighella, não caberia discutir sobre o papel de um indivíduo diante das sevícias infligidas contra ele.

Em lugar disso, faz um questionamento: como a repressão demorou tanto para chegar à Marighella? Antes das prisões dos frades, pichações

---

<sup>384</sup> Documentário de 2001, dirigido por Silvio Tendler. Contava com entrevistas com os frades usados como iscas em 1969 (Frei Fernando e Ivo Lesbaupin), ex-guerrilheiros, como Guiomar Silva e Manoel Cyrillo, e familiares de Marighella, como a viúva Clara Charf.

<sup>385</sup> Idem. p. 551.

estampavam os muros do Convento Santo Alberto Magno, denunciando os “padres comunistas”, assim como agentes do Dops frequentavam as missas dos dominicanos, por motivos nada cristãos, para acompanhar as pregações tidas como subversivas.

Havia outro fator no cerco montado para capturar Marighella: as infiltrações nos quadros da ALN. Frei Betto, ao escrever *Batismo de Sangue*, fala com incerteza acerca do trabalho de inteligência realizado pela CIA no Brasil, mas cita o livro *A CIA e o culto da Inteligência*, publicado por dois ex-funcionários do governo americano, como indício de que a vigilância internacional tinha Marighella ao alcance das mãos. Nas palavras de Betto, “o ex-agente informou que havia uma infiltração da CIA na ALN, cuja principal tarefa era liquidar Marighella”<sup>386</sup>. Certamente, havia infiltração à serviço dos Estados Unidos nas linhas da ALN. O italiano Alessandro Malavasi chegou a circular com membros da cúpula da organização, mas não partiram do serviço de inteligência norte-americano, as informações que levaram à queda do guerrilheiro. Malavasi fingira estar encarcerado em 1969 e segundo Magalhães, “estivera pela última vez com o líder da organização seis meses antes. (...) Em novembro de 1969, continuava em cana”<sup>387</sup>.

O elo de informações havia se fechado em 1969, com as quedas que levaram ao número do telefone dos dominicanos, no entanto, fazia parte de um processo de articulação da repressão, que envolvia infiltração, prisões, torturas e conhecimento gradual do funcionamento das organizações guerrilheiras.

Se a história não aponta culpados, a esquerda buscou compilar os dados disponíveis acerca das quedas e prisões. Após a morte de Marighella, os militantes da ALN encarcerados no Presídio Tiradentes, em São Paulo, tentaram sistematizar as prisões que desmantelaram a organização e o Movimento de Libertação Popular, o Molipo, cisão da ALN em 1970. Batizado de “Quedograma”, o documento comunicava em seu início:

Dada as naturais dificuldades que um trabalho desse porte implica, consideramos o resultado obtido como um esboço a ser desenvolvido e aprofundado. Sempre que possível, indicamos os responsáveis diretos

---

<sup>386</sup> BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. 14 ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006. p. 295.

<sup>387</sup> MAGALHÃES, Mário. Op, cit. p. 566.

pelas quedas de comps. Quando se trata de casos não esclarecidos – ou, então, desconhecidos por nós-, optamos por anotar a hipótese mais provável à luz dos dados disponíveis, mas nunca sem grifar seu caráter de incerteza.<sup>388</sup>

Refazendo os caminhos das prisões que atingiram a ALN desde 1968, o documento trata das quedas dos dominicanos sem utilizar os termos “traição” ou “colaboração”, peças do vocabulário que inundou as páginas dos jornais após a morte de Marighella.

Uma nova fase de prisões se iniciou c/ a abertura do Convento dos Dominicanos, em SP, provocada pela queda de um documento de identidade no aparelho de Paulo de Tarso Venceslau, onde constava o telefone do Convento, seguido do nome de Osvaldo. (...) Como consequência, o convento passa a ser vigiado diuturnamente.<sup>389</sup>

O “Quedograma” segue o rastro da caçada ao líder da ALN, registrando a viagem dos frades Ivo e Fernando ao Rio de Janeiro e a prisão que viria em seguida. O documento, produzido em 1973, apontava que Marighella havia sido morto dentro do carro, um detalhe, mas que foi alvo de polêmicas e disputas. Para Mário Magalhães, estava em jogo “*a 'culpa' ou 'inocência' nas acusações infames de traição contra os frades*”<sup>390</sup>. Frei Betto, em *Batismo de Sangue*, expõe a divergência como fruto não só da versão policialesca, mas também com origens nos dois frades que estavam dentro do Fusca naquela noite.

Hoje, não há mais dúvida: Marighella foi abatido fora do carro em que se encontravam os frades. É o que Yves do Amaral Lesbaupin, o ex-Frei Ivo, confirmou 12 de maio de 1996, em seu depoimento ao deputado Nilmário Miranda (PT-MG), presidente da Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados, e a Iara Xavier Pereira, da Comissão dos Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos. Ele se recorda que Marighella subiu a Alameda Casa Branca no sentido inverso ao da frente do Fusca e, ao avistar o carro, dirigiu-se a ele andando em diagonal. Então, teve início o tiroteio.

Frei Fernando não guarda a mesma lembrança. Admite que estava aturdido em consequência das torturas. Não viu Marighella chegar. Recorda apenas que alguém empurrou para frente o banco dianteiro ocupado por ele, ao lado do motorista, e se sentou no banco de trás.<sup>391</sup>

---

<sup>388</sup> Quedograma. Disponível em: <http://arquivosdaditadura.com.br/documento/galeria/presos-tentam-descobrir-como-foram#pagina-1>. p. 1. Acesso em 10/05/2014.

<sup>389</sup> Idem. p. 3.

<sup>390</sup> MAGALHÃES, Mário. Op, cit. p. 566.

<sup>391</sup> BETTO, Frei. Op, cit. p. 268.

Frei Betto endossa a versão de Ivo Lesbaupin, e argumenta acerca da posição do corpo de Marighella, flagrantemente falseada pela polícia, e das perfurações no veículo usado como isca, que haveria sido “*propositalmente baleado*”<sup>392</sup>. É essa versão que prevalece em *Batismo de Sangue*, a adaptação que Helvécio Ratton leva aos cinemas em 2007. O filme de Ratton é preciso em transpor para a tela a versão defendida por Betto. No filme, Marighella vai em direção ao carro onde se encontram Fernando e Ivo, pelas costas do veículo. É este último quem olha para trás e vê os passos do homem prestes a ser executado. Há a preocupação em tornar a cena verossímil, dando importância aos detalhes. Por exemplo, a película mostra o guerrilheiro, já baleado, levantando a mão que será transpassada por outro projétil. Na vida real, Marighella também fora baleado na mão.

Quando *Batismo de Sangue* ganha a sua versão fílmica, já não havia o clima do “Quedograma”, os religiosos que combateram a ditadura militar já haviam se livrado das calúnias de “traição” e da campanha que opunha o exercício da fé ao engajamento político. A morte de Marighella já não era centro de debates e praticamente não levanta acusações ou polêmicas em 2007. A tortura, sua enunciação e efeitos, constituem o centro da narrativa do filme e convergem os debates surgidos.

É a pesquisa de Mário Magalhães que vai trazer novos elementos, para reforçar o desmanche da farsa montada pela polícia, mas contendo divergências com o exposto por Frei Betto.

Na ótica da balística forense e da medicina legal, a presença de Marighella no Fusca é compatível com a trajetória dos projéteis que o atingiram. (...) Dos primeiros jornalistas a chegar, José Maria Mayrink e Sérgio Jorge não enxergaram uma gota de sangue nos paralelepípedos do meio da rua. É o que mostra igualmente uma foto da perícia.<sup>393</sup>

Mário interpreta os laudos incertos realizados pela medicina forense nas décadas subsequentes ao acontecimento.

Marighella foi atingido cinco vezes. Talvez tenha sido quatro balas, se a que esfacelou um dedo da mão esquerda o acertou na sequência. Os

---

<sup>392</sup> Idem. p. 291.

<sup>393</sup> MAGALHÃES, Mário. Op, cit. p. 567.

projéteis contra o peito e o queixo entraram e saíram, denunciando a trajetória. Foram disparados de cima para baixo, com o atirador em pé, e Marighella sentado ou inclinado no banco traseiro. (...) Outros dois penetraram em sentido perpendicular ao corpo: pela direita, rasgando as nádegas; e pela esquerda, alojando-se no púbis. Como demonstrou simulação com um Fusca igual e a trajetória das balas projetada em laser, esses tiros poderiam ter origem na frente do carro, estilhaçando o para-brisa, ou nas laterais, passando pelas janelas abertas.<sup>394</sup>

Mesmo cercado-se de laudos, documentos e entrevistas que possibilitam a formulação de uma hipótese, a versão de Mário não escapa ao espectro da possibilidade, sem um caráter definitivo. Tal desejo parece secundário diante da possibilidade da análise do processo de construção das distintas versões. O falso, protagonizado várias vezes pelo aparato policial da ditadura, quando fugas eram inventadas para justificar assassinatos e suicídios encobriam mortes sob tortura, também é documento capaz de dar a ver a época em que foi produzido.<sup>395</sup> A negação da farsa também seguiu o doloroso processo de acerto de contas no interior das esquerdas e foi buscada como resposta às acusações de traição, reconduzindo os dominicanos à memória dos que combateram a ditadura.

Marighella foi sepultado como indigente, na sepultura 1106, no cemitério de Vila Formosa em São Paulo. Ateu, Marighella teria “*contas a ajustar com Deus*”<sup>396</sup>, segundo o delegado Alcides Filho, que acompanhava a descida do caixão. Demorariam anos para que a família pudesse dar ao chefe da ALN uma sepultura em sua cidade natal, Salvador. Em 1979, o corpo foi levado para a capital baiana, onde uma lápide desenhada pelo também comunista Oscar Niemeyer indicava o local onde estava enterrado Carlos Marighella.

Em 2011, ano em que completara cem anos do nascimento do guerrilheiro, a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça formalizava em Salvador, o pedido de desculpas pela perseguição sofrida por Marighella,

---

<sup>394</sup> Idem. p. 562-563.

<sup>395</sup> Essa ideia vem sobretudo de Le Goff em *História e Memória*, ao citar a crítica à documentação que indicava as doações feitas de terras e bens na Itália, pelo imperador Constantino ao papa Silvestre. Ver em: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

<sup>396</sup> *O Globo*. Ninguém reclamou Marighella. 07 de novembro de 1969, p. 15.

dando-lhe status de anistiado político.

### 3.2 – Batismo de Sangue nos cinemas

Helvécio Ratton morava no Chile em 1971, quando um avião fretado pelo governo brasileiro conduzia para aquele país setenta presos políticos trocados pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, capturado pela Vanguarda Popular Revolucionária em 07 de dezembro de 1970. A negociação com a ditadura não foi fácil, demarcando o esgotamento da fórmula que permitiu a libertação de muitos prisioneiros. Embora a ditadura tenha vetado vários nomes pedidos pelos militantes que realizaram o sequestro, no dia 13 de janeiro de 1971, desembarcavam em Santiago, os setenta presos trocados pelo diplomata suíço.

À frente da presidência chilena estava Salvador Allende, conduzindo um reduto de esperança da esquerda no continente, onde através da via eleitoral, a coalização liderada pelo presidente buscava fazer mudanças estruturais que levassem à transição para o socialismo. O futuro cineasta Helvécio Ratton havia chegado ao país um ano antes, fugido da repressão que caía sobre a esquerda armada no Brasil. O diretor de *Batismo de Sangue* havia sido militante do COLINA, Comandos de Libertação Nacional, e tomou o caminho pejorativamente cunhado como “desbunde”, termo que a esquerda se utilizava para falar de quem “desistia” da luta. Não era uma escolha fácil, deixar o país naquele momento era se sentir “*abandonando os companheiros*”<sup>397</sup>, era um “*peso moral*”<sup>398</sup>.

Ratton conseguira deixar o Brasil e se instalar no Chile da Unidade Popular. Pôde, portanto, acompanhar a chegada dos setenta militantes que lá foram recebidos em 1971. Dentre eles, estava Tito de Alencar Lima. Helvécio teve um breve contato com o frade, pois integrava o grupo de brasileiros que foi ao Parque O'Higgins, área verde da capital chilena que abrigou os exilados recém-chegados. Além do encontro, havia outra ligação entre os dois. Helvécio era primo de Luiz Felipe Ratton Mascarenhas, frade dominicano que integrava

---

<sup>397</sup> VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 58.

<sup>398</sup> Idem. p. 58.

a rede de apoio à ALN em 1969. Luiz Felipe não foi preso, pois conseguiu escapar do cerco montado por Fleury e acabou indo para o Chile. Mais tarde, em 1972, deixaria a ordem dominicana.

Helvécio fora condenado à revelia no Brasil, mas decidiu por retornar ao país em dezembro de 1973, após a deposição de Allende. A sua condenação já havia prescrito, mas a ditadura, que não se apegava com afinco à legalidade, o prendeu no aeroporto, levando-o ao DOI-CODI carioca. Preso por quarenta dias, Helvécio Rattton não sofreu no pau de arara<sup>399</sup> e nem tomou choques elétricos, mas conheceu outras crueldades do cárcere, como as celas que faziam o preso perder a noção do tempo e os interrogatórios levados em tom de ameaça. Uma tentativa de condensar a biografia de Rattton, é feita no livro *Helvécio Rattton: o cinema além das montanhas*, escrito em primeira pessoa, mas que na verdade é fruto do trabalho de um jornalista que põe em texto as memórias do cineasta. Assim é descrita a passagem de Helvécio pelo órgão de repressão:

Como ocorriam muitas denúncias de tortura, os militares decidiram importar procedimentos utilizados na Inglaterra pelas autoridades britânicas contra os militantes do IRA (Exército Republicano Irlandês), e que não deixavam vestígios. Criaram uma série de celas, chamadas de “geladeiras”, que podiam ser completamente brancas ou negras, e nas quais os prisioneiros podiam ficar sempre sob luz fortíssima ou totalmente na escuridão.

Peguei este sistema anti-IRA e, em poucos dias, já perdera a noção do tempo. Além disso, jamais conseguia mergulhar no sono, permanecendo sempre num estado de semitorpor, meio alerta, meio dormindo.<sup>400</sup>

Livre das salas de interrogatórios, Helvécio vai morar em Belo Horizonte, onde passa a estudar Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e dirigir seus primeiros filmes. O início da carreira de Rattton foi marcado por um documentário, que abordava outra forma de violência, dessa vez, o tratamento dispensado aos internos de um manicômio em

---

<sup>399</sup> Método de tortura notabilizado pela ditadura militar no Brasil. O método consiste em atravessar uma barra de ferro entre os punhos e a dobra do joelho, deixando o preso pendurado.

<sup>400</sup> Idem. p. 110.

Barbacena, interior de Minas Gerais. *Em nome da razão*<sup>401</sup> questionava o modelo concebido para isolar do convívio social aquele que era excluído em nome da ideia de “normalidade”. A câmera percorre as instalações do hospital, onde crianças, idosos, homens e mulheres convivem em instalações desoladoras.

Helvécio dialogava claramente com os escritos de Michel Foucault, que nos anos 1970 publicou *Vigiar e Punir*<sup>402</sup> e *História da Loucura*<sup>403</sup>, em que o filósofo dirige o olhar para o desenvolvimento do controle social sobre os indivíduos, através do cárcere, da punição e do isolamento social.

Escrito segundo a ótica de Foucault, o texto de *Em Nome da Razão*, que é ouvido ao longo do documentário com a voz de Roberto Marcondes, foi escrito pelo psiquiatra Antônio Soares Simone e por mim. Procuramos abordar a violência das instituições fechadas e sua relação com o tempo e o ócio. Como a postura de Foucault era a de liquidar com esse tipo de instituição, o roteiro ficou fortíssimo.<sup>404</sup>

No manicômio, a experiência do tempo seria alterada pela ausência do trabalho e pela espera da morte como solução para o abandono. Os dias passam como uma repetição macabra, devido às condições de vida na instituição. Vinte e oito anos depois das filmagens de *Em nome da razão*, Helvécio Ratton lançava *Batismo de Sangue*, filme que encara outra forma de experiência do tempo: a tortura.

A tortura retira da vítima a capacidade de distinguir o dia da noite e de perceber a passagem das horas. É também uma marca para durar no tempo, tal qual o relato que Frei Tito de Alencar faz da ameaça proferida pelo capitão Benoni de Arruda Albernaz, que o torturou: “*Se sobreviver, jamais esquecerá o preço de sua valentia*”<sup>405</sup>. Os que torturam, “*trabalham com objetivo de aniquilar através da memória da dor. (...) Emerge, portanto, o passado-prisão*”<sup>406</sup>.

Reside na denúncia dos efeitos físicos e psicológicos da tortura, o

<sup>401</sup> *Em nome da razão*. Documentário, 1979. Direção: Helvécio Ratton.

<sup>402</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. 39 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

<sup>403</sup> FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>404</sup> VILLAÇA, Pablo. Op, cit. p. 154.

<sup>405</sup> DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. *Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 184.

<sup>406</sup> RAMOS, Francisco Régis Lopes. *Frei Tito: cartas de com-paixão*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2013. p. 171.

centro da abordagem que Helvécio utiliza em *Batismo de Sangue*. Quando o jornalista Pablo Villaça escreve o livro sobre ele para a *Coleção Aplauso*, a película estava em fase de produção. O diretor cita outros filmes que trabalham o tema ditadura no Brasil:

não gosto de “pesquisar” filmes que giram em torno do mesmo assunto que estou abordando. Agora que estou dando início a *Batismo de Sangue*, não estou certo se quero rever obras que se passam na mesma época, como *Pra Frente, Brasil* (1982) e *O Que É Isso, Companheiro?* (1997).<sup>407</sup>

Se a ditadura tem uma história no cinema, a representação da tortura também possui uma trajetória observável em produções de cineastas de outros países. Filmes rotulados como “políticos”, costumam ser usados como exemplos, positivos ou negativos. É Bruno Barreto, diretor de *O que é isso, companheiro?*, que vai defender seu filme expondo que a divisão clara entre “bem e mal” transformaria a sua película em um “filme de Costa Gavras”<sup>408</sup>. Barreto se referia ao cineasta grego, famoso por abordar temas políticos, como exemplo a não ser seguido. Já Franklin Martins, para atacar o filme de Barreto, ironiza: “que diferença para filmes como *A história oficial* ou *A batalha de Argel*, em que a tortura tinha cara, alma e lógica”<sup>409</sup>.

O filme de Ratton, ao incorporar cenas de tortura dialoga com um universo permeado pela ideia da irrepresentabilidade da dor e de situações extremas. O exemplo clássico é a deportação e o extermínio de judeus na Segunda Guerra. Claude Lanzmann, diretor de *Shoah* não vê mérito no tratamento ficcional dado por filmes como *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg.

Retomando a pergunta. Por que tão vigorosas condenações de "A Lista de Schindler" e outros filmes parecidos?

Há motivos éticos, estéticos e, digamos, metafísico-religiosos para essa atitude.

Em primeiro lugar, trata-se de evitar o melodrama. Por mais trágica que possa ser, uma narrativa convencional e emocionante sobre o tema produz no espectador algum tipo de catarse, de alívio emocional. As

---

<sup>407</sup> VILLAÇA, Pablo. Op, cit. p. 313.

<sup>408</sup> SUKMAN, Hugo. Entrevista: Bruno Barreto. *O Globo*. Segundo Caderno. 06 de maio de 1997, p. 6.

<sup>409</sup> MARTINS, Franklin. As duas mortes de Jonas. In REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 123.

lágrimas que se derramam em "A Lista de Schindler", diz Lanzmann, são uma forma de gozo, de fruição. O objetivo de "Shoah" não é fazer o público derreter-se de piedade, mas sim de confrontá-lo com algo que está além da imaginação e mesmo da vivência humana.<sup>410</sup>

Helvécio Ratton entrava no campo das posturas construídas sobre a tortura no Brasil, aspecto central da atuação da ditadura militar. Daniel Aarão Reis questiona o silêncio acerca da tortura, que embora não seja unanimidade, tampouco se difundiu a prática de encará-la como um problema do passado e do presente.

quando a anistia foi, afinal, aprovada, a grande maioria preferiu não falar no assunto, ou ignorá-lo, ou simplesmente não pensar nele. (...) E, assim, os torturadores foram deixados em paz. E a tortura, empurrada para baixo do grosso tapete. Tratava-se, ao menos temporariamente, de esquecer o passado. Curto-circuito da memória? A confirmar o conhecido bordão de que o povo brasileiro não a tem? Nada disso. Apenas a proposta de se desvencilhar de um passado que se queria recusar, mas a propósito do qual não havia ainda uma análise bem concatenada ou uma narrativa clara e consensual, social e politicamente aceitável.<sup>411</sup>

Helvécio opta por falar abertamente da tortura, inserindo no próprio filme, a prática que não endossava. Em *Batismo de Sangue*, durante depoimento à justiça, Frei Tito de Alencar denuncia o que sofreu nos porões do regime, sendo abruptamente interrompido pelo magistrado que o adverte: “a tortura é de tal modo abominável, que é melhor não falar dela”. A maneira como *Batismo de Sangue* insere a violência em sua narrativa irá gerar polêmica e reações distintas. Filmar com “realismo” as cenas em que os frades são interrogados, dialoga com um corpo de sentidos já existente no cinema. Seguem três exemplares de abordagens que o cinema deu aos Estados autoritários e suas práticas.

*A batalha de Argel*<sup>412</sup> é um filme dirigido pelo italiano Gillo Pontecorvo. Lançado em 1966, só escapou da censura no Brasil em 1982, quando os

---

<sup>410</sup> COELHO, Marcelo. A obscenidade de compreender. *Folha de S. Paulo*. Ilustríssima, 28 de outubro de 2012. p. 5.

<sup>411</sup> REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, Junho de 2010. p. 171-186. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2914/1835>.

<sup>412</sup> *La battaglia di Algeri*. Direção: Gillo Pontecorvo. Local de Produção: Itália e Argélia. 1965.

militares já haviam cortado as cabeças das organizações armadas e se preparavam para deixar o poder.

Os militares assistiam em sessões privadas nos quartéis a um filme de 1966 que a censura retirara dos cinemas, carimbando-o como subversivo. *A batalha de Argel* inspirava a luta armada, mas ensinava a sufocá-la. (...) Um coronel francês compara os insurgentes às tênias, que se reproduzem pela cabeça: precisam cortar a organização revolucionária por cima.<sup>413</sup>

O filme de Pontecorvo é uma grande reflexão sobre a materialização da violência. País do norte da África, banhado pelo Mar Mediterrâneo, a Argélia era colônia francesa desde a primeira metade do século XIX, quando teve o seu território ocupado em 1830. Além da dominação econômica, a presença francesa em solo argelino era um choque cultural entre os europeus e a população muçulmana. A insatisfação convergia na tentativa de organizar movimentos de luta pela independência da Argélia, todos, de alguma forma, impedidos de atuar pelas forças francesas. *A batalha de Argel* aborda o período que vai de 1954 ao início dos anos 60, quando a Frente de Libertação Nacional, tentativa de unir organizações pró-independência, dirigia a luta no país.

Subjugada pelo domínio francês, a população argelina abraça o enfrentamento violento ao colonialismo. O filme de Gillo Pontecorvo debate a luta militar entre a população e as forças francesas. Para confrontar a FLN, os militares franceses buscam desvendar a sua estrutura, usando a tortura como método para extrair as informações que os levam aos rebeldes.

Os interrogatórios são mostrados não para enfatizar a crueldade das sevícias ao corpo dos prisioneiros, mas sobretudo para demonstrar a forma como o exército francês agia em terras argelinas. Era o seu conteúdo político que assustou a ditadura, levando a proibição de sua exibição. Não se tratavam de setores descontrolados, ou aparatos que funcionavam por fora da estrutura estatal, tal qual *O que é isso, companheiro?*. A tortura tinha cara e nome: os militares designados pela república francesa para conter os levantes populares. A violência dos dominados também entra em cena. A música que acompanha

---

<sup>413</sup> MAGALHÃES, Mário. Op, cit. p. 518.

os escombros das casas dos argelinos que foram destruídas pela bomba implantada pela polícia, é a mesma utilizada no momento em que um alvo civil – um bar frequentado por franceses – é atingido por uma bomba da FLN. Tampouco essa postura encerra uma visão que coloca o movimento de libertação nacional e a violência do exército francês como extremos que se aproximam. A violência, que não é mascarada, é explicada nos marcos da luta contra o colonialismo, vencida pelos argelinos em 1962.

Tal opção é bem recebida pela imprensa em 1982, quando o longa-metragem finalmente foi exibido no Brasil. No entanto, se a libertação da Argélia passara pelo caminho do “terrorismo”, há em certos momentos, silêncio sobre que tipo de relação a sociedade brasileira mantinha com a ditadura que chegava ao fim. Se Pontecorvo era dado como um cineasta que logrou êxito em captar uma “*grande conquista coletiva*”<sup>414</sup>, conseguida em grande parte pelo confronto armado que pressionava os franceses e insuflava a população, não é realizado nenhum paralelo com a luta armada desenvolvida no Brasil durante a ditadura militar.

Passando de Gillo Pontecorvo para Costa-Gavras, é do cineasta grego o filme *L'Aveu*<sup>415</sup>. Película de 1970 lançada no Brasil com o título de *A Confissão*, baseava-se na trajetória do comunista Arthur London, então Vice-Ministro de relações exteriores da Tchecoslováquia em 1951. Subitamente sequestrado pelo próprio governo, Arthur fora torturado, física e psicologicamente, para que assinasse uma falsa confissão de seus “desvios” políticos. Inocente, acaba assinando o reconhecimento dos crimes que não cometeu.

Aqui, a esquerda tortura e é torturada em uma relação contraditória. O outrora membro do governo torna-se vítima do estalinismo, a forma tomada pelos regimes pós-revolução russa. Ao dirigir a crítica para esses regimes, Costa-Gavras entrava em terreno árido. Criticar a União Soviética e o modelo por ela exportado para os países do leste europeu, mesmo que por razões distintas do anti-comunismo, era correr riscos de ser acusado de realizar o jogo

---

<sup>414</sup> *O Globo*. A batalha de Argel. 07 de setembro de 1982, p. 33.

<sup>415</sup> *L'Aveu*. Direção: Constantin Costa-Gavras. Local de Produção: França/Itália. 1970.

dos inimigos do “socialismo”. Costa-Gavras, que teve seu filme anterior, o polêmico *Z*<sup>416</sup>, censurado pela ditadura no Brasil, tinha seu novo filme como objeto de repercussão no país, dessa vez não pela proibição.

O jornal *O Globo*, dedicara uma página à obra que chegava ao país em 1971. Enquanto o Brasil vivia o auge da repressão aos movimentos dissidentes, os interrogatórios construídos no leste europeu eram alvo das críticas à violação da dignidade humana.

“L'Aveu” pode deixar uma impressão de ambivalência e oportunismo, conforme a conveniência passional de quem o analise. Não, entretanto, no plano da denúncia moral contra o rebaixamento do homem às mais vis condições em nome de uma causa “sagrada”.<sup>417</sup>

A causa sagrada era a fidelidade ao socialismo e ao partido comunista, que se confundiam. *A Folha de S. Paulo* também seguiu o mesmo caminho, de crítica ao estalinismo, mas sem incorporar o anticomunismo como tônica geral, e enfatizando o “Interrogatório” abordado pelo diretor de *A Confissão*.

O impacto de “L'Aveu” reside não no fato de ser um relato cru, seco, despojado, de um processo político que tem sua origem nos bastidores do Partido Comunista. Reside no fato de mostrar, segundo o próprio relato de Arthur London, como é que ele e os outros 13 presos, todos da cúpula do PC tcheco, foram levados à confissão de crimes não cometidos: torturas, humilhação, degradação, dor, resistência física minada lentamente, fome, horror.<sup>418</sup>

Em um país que se torturava sistematicamente para obter informações, não é possível saber se a crítica especializada fazia da reflexão sobre o filme de Costa-Gavras uma chamada de atenção às denúncias feitas sobre a situação dos direitos humanos no Brasil, mas é uma hipótese que não pode ser descartada.

Saltando para a Argentina, se das produções daquele país, *A história oficial* abordava a desintegração da ditadura e a tomada de consciência de uma professora de história sobre os pais biológicos de sua filha adotiva,

---

<sup>416</sup> Z. Direção: Constantin Costa-Gavras. Local de Produção: França; Argélia. 1969.

<sup>417</sup> FERREIRA, Fernando. *A Confissão*. *O Globo*. 13 de agosto de 1971, p. 07.

<sup>418</sup> FASSONI, Orlando L. *A autopsia de uma conspiração*. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 02 de setembro de 1971. p. 35.

*Garage Olimpo*<sup>419</sup> fala de um centro de tortura e interrogatórios para onde é levada a militante Maria (Antonella Costa), que alfabetiza adultos em bairros da periferia de Buenos Aires. Dirigido por Marco Bechis, cineasta nascido no Chile, mas que chegou a morar no Brasil e na Argentina, *Garage Olimpo* era outra forma de encarar as violações de direitos humanos perpetradas pela ditadura. O centro de detenção é mostrado como uma engrenagem, com rotina, turnos de “trabalho” e intensidade pré-determinada dos choques aplicados na “sala de cirurgia”, cela destinada à prática de torturas.

O filme de Bechis não ganhou a projeção de *A história oficial*, mas é outro tipo de abordagem da repressão, desdobrando a estrutura repressiva através do funcionamento de um centro clandestino. O horror não se localiza na exposição do corpo machucado e sim no próprio funcionamento da máquina e na naturalização da violência.

### 3.2.1 – O mecanismo da compaixão

Helvécio Ratton adapta para o cinema *Batismo de Sangue*, livro que Frei Betto publicara em 1982. As filmagens passaram por São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paris e Lyon, onde se deu o trágico destino de Frei Tito. Ratton afirmava, em 2005, momento da conclusão de seu filme, que havia sido seu “filme mais complexo, com o maior desafio, e o que mais me fez sofrer”<sup>420</sup>. A versão fílmica de *Batismo de Sangue* mantinha o foco nas dores e consequências das torturas sofridas pelos dominicanos em 1969. O desfecho era a história de Tito de Alencar Lima, símbolo extremo do trauma sofrido no cárcere. O diretor fez a escolha por mostrar a violência dos interrogatórios comandados pelos órgãos de repressão através da busca por um realismo que reproduzisse para o espectador a sensação de presenciar com a maior proximidade possível, o sofrimento causado aos sujeitos torturados. É a relação entre o efeito de realidade e o efeito de real, como é definido por Jacques Aumont e Michel Marie:

O efeito de realidade designa o efeito produzido em uma imagem

<sup>419</sup> *Garage Olimpo*. Direção: Marco Bechis. Local de Produção: Argentina; França; Itália. 1999.

<sup>420</sup> BERLINCK, Deborah. No frio europeu, as últimas cenas de 'Batismo de sangue'. *O Globo*. Segundo Caderno, 07 de dezembro de 2005. p. 2.

representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos indícios de analogia: tais indícios são historicamente determinados. (...) O efeito de real designa o fato de que, na base de um efeito de realidade suposta suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras da representação e lhes confere um referente no real; dito de outro modo, ele não acredita que o que ele vê seja o próprio real (...), mas sim que o que ele vê existiu no real.<sup>421</sup>

Ratton explicara em 2005, o processo de construção das cenas de tortura:

Ratton conta que passou noites em claro pensando sobre quanto sofrimento poderia pôr na tela, até concluir que “não dava mais para falar de tortura de forma eufemística”. Ele contratou um dublê mexicano que trabalha com Hollywood para ensinar atores a apanhar e bater de verdade.

- Se não bate, não passa realismo. (...) Os filmes brasileiros que abordaram a tortura ficaram muito aquém de uma visão realista. Tínhamos uma dificuldade de lidar com a violência – diz o cineasta.<sup>422</sup>

Se o letreiro que iniciava a trama afirmava que “os agentes da repressão, militares e policiais, não tinham limites”, Ratton procurou demonstrar isso, à sua maneira, através de seu filme. As cenas do interrogatório dos frades Ivo e Fernando, duram aproximadamente sete minutos, com a presença do repertório utilizado para causar dor aos presos. Em meio aos gritos, surgem socos, choques por diversas partes do corpo e os chamados “telefones”, tapas nas laterais da cabeça, provocando dor e desorientação a quem recebe.

Filmes anteriores à *Batismo de Sangue*, como *Pra frente, Brasil*, de 1982, dirigido por Roberto Farias, possuía outros entraves para encarar o problema da violência com “realismo”. Mesmo apresentando o aparato da repressão como clandestino, algo assemelhado ao descontrole e exterior à ditadura, o filme teve problemas com a censura, que só o liberou no ano seguinte, 1983. No entanto, ao contrário do que seria razoável imaginarmos, “*não houve uma 'evolução' da exposição da tortura de forma implícita para explícita ao longo dos anos em que se caminhou para o regime liberal-*

---

<sup>421</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 92.

<sup>422</sup> BERLINCK, Deborah. No frio europeu, as últimas cenas de 'Batismo de sangue'. *O Globo*. Segundo Caderno, 07 de dezembro de 2005. p. 2.

*democrático*<sup>423</sup>. A redemocratização não ditou o ritmo que o cinema seguiria para fazer das violações dos direitos humanos um de seus temas.

Ao abordar histórias de sofrimento, o cinema põe em movimento o que Seligmann-Silva chama de “dispositivo trágico”, “*manifestação mais decantada do religioso-estético-político*”<sup>424</sup>. O dispositivo trágico, que articula religião, política e estética, teria como eixo o conceito de compaixão, do grego *éléos*. A reflexão de Seligmann-Silva vai sobretudo discutir a trajetória desse dispositivo no ocidente e expor a sua ambiguidade diante da presença da piedade, sentimento que pode misturar a identificação com a dor do outro ao prazer do espectador.

É possível utilizar um dos pontos do “mapa” traçado pelo autor: a capacidade humana de se identificar com o outro que sofre. Buscando em Aristóteles a definição fundamental do conceito de compaixão, Seligmann-Silva vai à “*definição mínima mas essencial da Poética, 'tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror [ou medo] a respeito do nosso semelhante desditoso*”<sup>425</sup>. Diante da dor do outro, o espectador pode desenvolver uma série de reações, a começar pela possibilidade de uma situação que poderia acontecer a si mesmo. A arte possui mecanismos para aumentar a identificação entre a narrativa e o sujeito que a consome.

*Batismo de Sangue e Pra Frente, Brasil* mobilizam dois aspectos importantes do dispositivo da compaixão. As vítimas das torturas não as merecem, padecem pela infelicidade, ao mesmo tempo em que são sujeitos de maior possibilidade de serem reconhecidos pela sociedade como semelhantes. Em um país majoritariamente católico e onde grande parte da sociedade não se engajou em derrubar a ditadura no poder, o sofrimento dos religiosos e do homem de classe média sem envolvimento com a oposição, articula bem os elementos do “dispositivo trágico”.

A identificação é de todo modo, ambígua. É preciso partir da compreensão que “*não é suficiente mostrar o horror para que ele seja*

---

<sup>423</sup> LEMES, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 40.

<sup>424</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme Editora, 2009, p. 09.

<sup>425</sup> Idem. p. 19.

*considerado abominável*<sup>426</sup>. Películas em que a dor é explícita podem levar a reações catárticas, vide os aplausos ao anti-herói Capitão Nascimento, no sucesso do cinema nacional *Tropa de Elite*<sup>427</sup>.

Vencedor do prêmio de melhor diretor no 39º Festival de Brasília, Helvécio Ratton não escapou das críticas ao seu filme, desenvolvidas, em grande parte, a partir da representação das torturas sofridas pelos frades. A recepção a esse tipo de escolha não foi uníssona. O jornal *O Globo*, traria duas críticas com avaliações distintas. A primeira era assinada por Ruy Gardnier, e chamava *Batismo de Sangue* de “filme intolerável”. O crítico questionava reações positivas diante da película apenas pela temática trabalhada por Ratton.

É muito comum que alguns filmes, em sua época de lançamento, tentem se vender como um olhar profundo sobre uma situação social ou um momento histórico delicado. O objetivo, naturalmente, é criar uma comoção que faz com que assistir ao filme se aproxime de ter uma aula de moral e cívica, e que a falta de prazer sentida ao longo da projeção é compensada ao fim por um conforto intelectual de se sentir mais ilustrado acerca dos rumos do país.<sup>428</sup>

Se Helvécio Ratton havia optado por abordar um episódio importante da história do Brasil, apenas isso não seria suficiente para garantir uma avaliação positiva de *Batismo de Sangue*. O tratamento dado pelos realizadores do filme não teriam dado ao filme “*algo de muito nobre ou louvável a mostrar*”<sup>429</sup>. A preocupação em filmar cenas que exacerbassem um realismo nas práticas de tortura acabara impedindo que a narrativa ganhasse em profundidade na discussão do engajamento político dos religiosos e da relação entre fé e política.

preferindo optar por tudo que seja da ordem do espalhafato, do ímpeto de chamar a atenção pelo excesso, superdramatizando as situações e criando uma interface palatável para o espectador. Palatável, sim,

---

<sup>426</sup> LEMES, Caroline Gomes. Op. cit. p. 51.

<sup>427</sup> Filme de José Padilha, lançado em 2007, *Tropa de Elite* acompanhava as ações do Batalhão de Operações Especiais da Polícia do Rio de Janeiro. Chefiado pelo Capitão Nascimento (Wagner Moura), o BOPE era mostrado como uma corporação honesta e violenta. Sobre as distintas reações ao filme, ver: <http://www.luizeduardosoares.com/?p=189> (Acesso em 01/07/2014).

<sup>428</sup> GARDNIER, Ruy. Tão intolerável quanto a tortura. *O Globo*. Segundo Caderno, 27 de abril de 2007. p. 2.

<sup>429</sup> Idem. p. 2.

porque mesmo as cenas difíceis de digerir do filme (...) são vendidas como de modo a evidenciar a “maldade” (é simplista assim) do regime militar. E contra a baixeza não se luta sendo baixo.<sup>430</sup>

Há uma constante na cobertura dos filmes que abordam a ditadura, em cobrar uma fuga da construção simbólica do torturador enquanto um sujeito que encarna a maldade. A crítica à forma como Fleury está presente no filme de Ratton reaparece em matéria do *Jornal do Brasil*.

Não se questiona neste texto a inspiração no Fleury verdadeiro, nem muito menos quão mal ele era. (...) Fleury podia ser uma criatura monstruosa, mas daí a inseri-lo em cena como tal, quase como se ele estivesse marcado com pincel atômico a piscar um texto em tinta vermelha onde se lê “sangue”, vai longa distância.<sup>431</sup>

Não é razoável pensar que o cinema esteja interessado em discutir o nível de maldade real do delegado Fleury. A cobrança poderia ter sido feita acerca da ausência da política, que faz com que a morte de Marighella não seja detalhada como a grande empreitada da polícia na desarticulação dos grupos de esquerda. Por outro lado, não há referência a algo que Ratton realiza, e que nem sempre é visível em outros filmes. A comemoração diante da morte de Marighella pode ser confundida com pura maldade, escondendo a política e outros elementos presentes naquele momento.

Se os limites da representação de situações extremas é um *topos* na história da arte, *Batismo de Sangue*, segundo boa parte dos críticos, optara por tornar-se tão intolerável quanto a barbárie que intentava representar. Na mesma página de *O Globo* em que Ratton era questionado, outra crítica assumia uma postura oposta acerca do filme de seu filme. O jornalista André Miranda afirmava que o tema teria originado um longa de qualidade, com destaque para as atuações de Caio Blat (Frei Tito) e Daniel de Oliveira (Frei Betto).

é ai, na mistura entre religião e política, que reside o ponto alto de “Batismo de Sangue”. Numas das cenas mais bonitas, quatro religiosos rezam uma missa e oferecem a eucaristia para presos políticos, homens e mulheres, no corredor de um dos porões da ditadura – literalmente um

---

<sup>430</sup> Idem. p. 2.

<sup>431</sup> MIRANDA, Marcelo. A verdade não soa verdadeira. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 01 de maio de 2007. p. B3.

porão, sem clichês.

Caio Blat e Daniel de Oliveira estão perfeitos como Tito e Betto, muito por não tentarem ofuscar outros atores, muito por não criarem caricaturas de seus personagens.<sup>432</sup>

Porém, ao destacar que as boas atuações não seriam seguidas por todos, o crítico parece chamar a atenção para uma característica que vai dar o tom de outras críticas ao filme de Ratton. Na *Folha de S. Paulo*, Pedro Butcher assinava a crítica de *Batismo de Sangue*, enfatizando que o desejo de contar uma história, sobretudo ao público jovem, transformara a adaptação do livro de Frei Betto em uma obra didática e artificial.

boa parte dele tenta explicar os personagens e as situações. Um exemplo: logo na apresentação do personagem de Carlos Marighella (Marku Ribas), líder da Ação Libertadora Nacional, os frades dominicanos recebem de presente os livros que ele escreveu, e os títulos são ditos em voz alta, um a um. O tom é tão artificial que, imediatamente, impõe um grau de desconfiança e afastamento.<sup>433</sup>

O “didatismo” acabaria por impedir a identificação entre público e obra, estando presente também na forma escolhida por Ratton para inserir no filme, as cenas de tortura. O diretor acabara misturando “*realismo com uma certa faísca de sadismo cinematográfico*”<sup>434</sup>. Helvécio esquivava-se das acusações de ultrapassar limites ao filmar as torturas reivindicando fidelidade à história. O centro de sua trama, que culminava com o suicídio de Frei Tito, deveria portanto aproximar o espectador do sofrimento infligido aos dominicanos.

“Tito foi quebrado pela tortura. Mostrar isso com meias-verdades seria de um cinismo enorme, em nome não sei de quê, a não ser esse pacto do silêncio. Chega de meias-verdades. Vamos às verdades inteiras”, afirma o diretor.

(...) Ratton diz se espantar com o fato de que a mesma atenção da crítica brasileira não se volte para “[O blockbuster norte-americano] '300' [de Zack Snyder], em que a violência é muito mais explícita e brutal”. (...) “Acho que o que dói em 'Batismo de Sangue' é que aquilo aconteceu realmente e há muito pouco tempo. Foi ontem, em relação ao tempo histórico. Os personagens dessa história ainda estão vivos”, afirma.<sup>435</sup>

---

<sup>432</sup> MIRANDA, André. O cinema lado a lado com a História. *O Globo*. Segundo Caderno, 27 de abril de 2007. p. 2.

<sup>433</sup> BUTCHER, Pedro. Batismo de Sangue peca pelo didatismo. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 27 de abril de 2007. p. E7.

<sup>434</sup> Idem. p. E7.

<sup>435</sup> ARANTES, Silvana. “Chega de verdade pela metade”, diz Ratton. *Folha de S. Paulo*.

Ao se referir ao “tempo histórico”, Ratton fala do debate gerado pelo seu filme como uma reação da sociedade diante de um quadro que a incomoda. A pluralidade de sentidos sobre a ditadura se mostra em exemplos como as reações ao editorial da *Folha de S. Paulo*, que chamava o regime instaurado em 1964 de “ditabranda”<sup>436</sup>, já que segundo o jornal, a comparação com outros países apontava o Brasil como um caso com menores níveis de violência praticada pelo Estado.

Ratton enfatizava dois anos antes do caso da “ditabranda”, a necessidade de contar uma história e demarcar a crueldade do regime que vigorou no Brasil entre 1964 e 1985. Alguns sujeitos que se posicionaram sobre o filme, defenderam a obra, levantando questões sobre a relação da memória com o presente e a necessidade de narrar.

O historiador Marco Morel<sup>437</sup> escreveria para as páginas de *O Globo*, questionando os critérios da crítica especializada. Destacava a coragem para abordar o tema e via no filme um equilíbrio entre a violência dos interrogatórios e a fé que aponta para outra forma de sociabilidade.

Torturas degradantes que encontram seu contraste na cena que talvez marque o clímax do filme: a missa rezada pelos quatro jovens dominicanos nas catacumbas da ditadura civil-militar brasileira, quando as palavras e gestos sagrados ganham um sentido revigorado de busca de utopia (o Reino dos Céus) e de valorização da vida e da condição humana.<sup>438</sup>

A crítica especializada tem peso importante na definição do que seria um bom filme. Se uma película é uma construção coletiva de sentidos, de modo que “*sin nosotros que la vemos no es otra cosa que un vestido puesto em una percha*”<sup>439</sup>, a crítica especializada possui peso importante na difícil definição dos valores de um filme. Mesmo sendo um elemento questionável, uma minoria especializada acaba por receber um crédito, ou autoridade, sobre

Ilustrada, 27 de abril de 2007. p. E7.

<sup>436</sup> *Folha de S. Paulo*. Limites a Chávez. Editorial. 17 de fevereiro de 2009, p. 2.

<sup>437</sup> Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é pesquisador de temas ligados à História do Brasil no século XIX.

<sup>438</sup> MOREL, Marco. História na tela. *O Globo*. Opinião, 16 de abril de 2007. p. 7.

<sup>439</sup> JULLIER, Laurent. *¿Qué es una buena película?*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006. p. 29.

o “bom gosto”.

O jornalista Zuenir Ventura não vai se deteve em avaliar o êxito ou fracasso estético da película. Partindo da ideia de que a história seria não um exemplo a ser repetido, mas uma lição a ser tomada, Ventura defende a ideia de que a discussão acerca dos “anos de chumbo” retornara após o impedimento do debate realizado pela censura.

No plano coletivo, tanto quanto no individual, não há como fugir do eterno retorno do que foi recalcado, ou seja, não adianta soterrar nos devãos do inconsciente as memórias incômodas, dolorosas, porque elas voltam, e com força redobrada.<sup>440</sup>

Ventura mobiliza dois “eixos de pensamento”. O primeiro é o que atribui uma distinção muito clara entre o silêncio e o ato de publicizar memórias. Como foi exposto em outros momentos, a relação entre a política e a censura nem sempre foi tão determinista como possa aparentar. A arte, por exemplo, transfigurou a sua linguagem de modo a burlar – nem sempre obtendo êxito – os limites impostos pela política. O segundo é o que articula a memória enquanto abuso, ao falar do retorno da lembrança impedida por alguma razão.

Paul Ricoeur, ao refletir sobre a relação entre memória e identidade, questionou o terreno de fragilidades em que esta relação estaria assentada. Destaco o que o filósofo chama de “*herança da violência fundadora*”<sup>441</sup>. Se em *A memória, a história, o esquecimento*, o autor tece elaborações acerca da guerra como elemento fundante de comunidades históricas, tais momentos de violência celebrados por uns, podem ser a humilhação e o jugo de outros. A identidade é, sobretudo, um espaço de disputas, entrelaçada pela memória, construtora da identidade através das narrativas.

A violência fundadora, transformada em trauma, poderia ressurgir no plano social como persistência da lembrança – como reivindica Zuenir – ou como repetição do ato. Esta última se assemelha às considerações programáticas de alguns movimentos sociais do presente, que articulam a demanda por memória, expressa na bandeira de luta “memória, para que

---

<sup>440</sup> VENTURA, Zuenir. A história como lição. *O Globo*. Opinião, 02 de maio de 2007, p. 7.

<sup>441</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 95.

nunca mais aconteça”, com a luta pelo desmanche institucional de estruturas do período de ditadura, como por exemplo, a polícia militarizada.

Se Helvécio Raton foi criticado, *Batismo de Sangue* é uma obra que possibilita a análise de diversos limites e fronteiras, começando pelo entendimento do que seria a história oficial sobre a ditadura militar. Em 1982, Frei Betto escrevera um livro contra a história que o Estado havia construído sobre a morte de Carlos Marighella. Vinte e cinco anos depois, a definição de história oficial do período já não era mais a mesma.

As fronteiras, antes mais sólidas, ganharam em movimento. Os governos que sucederam a redemocratização não fizeram do golpe de 1964 um elemento de comemoração. Paulatinamente, foram feitos processos de reparação financeira e pedidos de desculpas do Estado às vítimas da ditadura. Se isso poderia indicar uma inversão da história, em que as vítimas vencem as disputas pela memória, tal afirmação não seria correta. As contradições adquiridas no lugar destinado à memória da ditadura militar impedem que se universalize uma memória em que as vítimas venceram. Se a negação de farsas deixaram acontecimentos mais claros, caso do assassinato de Marighella, as disputas sobrevivem e sobreviverão, dentro e fora do Estado, sem uniformidade dentre os próprios sujeitos que combateram a ditadura militar. Já no campo das representações simbólicas, *Batismo de Sangue* trouxe à tona o debate sobre o que seria o diálogo correto entre a arte e a violência. Se as cenas em que os frades eram torturados despertavam sentimentos sádicos ou reconhecimento na dor do semelhante, o filme de Raton acabou fomentando a necessidade do cinema discutir a sua relação com a história, com a memória e representação simbólica da tragédia.

### **3.3 – As memórias sobre Frei Tito**

A câmera capta o pouso de um avião, ao som da música *Sentinela*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. A aeronave trazia os restos mortais de Tito de Alencar Lima à cidade de São Paulo. Um verso da canção apresentava

um sentido sobre o que seria a vida de Frei Tito: “memória não morrerá”. São imagens do curta-metragem *Frei Tito*, de Marlene França<sup>442</sup>.

Há várias opções para falar do frade cearense. É possível dizer sobre os encontros entre a fé católica e a luta social durante o século XX, ou traçar a biografia de Tito, enfatizar seu papel no grupo de dominicanos que deu apoio à ALN e retomar as narrativas de seu sofrimento. Mas há um caminho outro, indicado pelo historiador Régis Lopes Ramos, o das “*biografias da memória*”<sup>443</sup>. Após 1974, o frade continua a ser sujeito da história, agora através das narrativas e ações alheias. As memórias sobre a trajetória do dominicano passaram a ser outro objeto, um caminho de ressignificações da figura do frade.

Tentaremos seguir portanto, a presença de Tito, como lutador da Igreja que combateu a ditadura, como mártir e como símbolo da destruição do homem sob tortura.

Tito de Alencar Lima nasceu em Fortaleza, capital do Ceará, em 1945. De uma família de muitos irmãos e irmãs, Tito seguiu Nildes Alencar, que fazia parte da Juventude Estudantil Católica em Fortaleza e ingressou na militância. Estudante do Liceu do Ceará, Tito fora da mesma turma de Pedro Albuquerque, que na década de 1970, seria um dos militantes do PCdoB a integrar a Guerrilha do Araguaia<sup>444</sup>.

Decidido pela vida religiosa, Tito faz os votos de castidade, pobreza e obediência, passando a residir em 1967, no Convento Santo Alberto Magno, no bairro de Perdizes, em São Paulo. O agora Frei, conviveria com Magno José Vilela, Yves do Amaral Lesbaupin, Fernando de Brito, Oswaldo Augusto Rezende, Luiz Felipe Ratton e Carlos Alberto Libânio, o Frei Betto. Essa “geração” vai vestir trajes civis, trabalhar para garantir o sustento e ingressar nas universidades. Tito, por exemplo, fora cursar Ciências Sociais na Universidade de São Paulo.

---

<sup>442</sup> *Frei Tito*. Direção: Marlene França. Local de Produção: Brasil. 1983.

<sup>443</sup> RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op, cit. p. 171.

<sup>444</sup> O Partido Comunista do Brasil, preparava tardiamente, a sua tentativa de implantar a guerrilha rural. Preso em 1972, Pedro Albuquerque foi torturado pela repressão, que já buscava informações sobre atuações da esquerda na região dos estados do Pará, Goiás e Maranhão. Pedro Albuquerque foi o primeiro militante da guerrilha do Araguaia a ser preso.

Em 1968, como estudante da USP, Tito estava entre as centenas de estudantes presos no XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes. Posta na clandestinidade após o golpe de 1964, a UNE realizara o seu espaço principal de deliberação em Ibiúna, cidade do interior paulista. A movimentação que fugia da rotina do pequeno município despertou a atenção da população e a polícia acabou sendo avisada que algo fora do comum acontecia no sítio Murundu, local onde se desenrolava o congresso.

A polícia invadiu o sítio e prendeu os participantes, dentre eles, Tito. As lideranças do movimento estudantil, como José Dirceu, estudante de filosofia da USP e Vladimir Palmeira, que cursava direito na UFRJ e presidia a União Metropolitana dos Estudantes, entidade do antigo estado da Guanabara, ficariam presos, mas o frade foi liberado.

A tragédia de Tito começara na madrugada de 3 para 4 de novembro de 1969. Após as prisões de Ivo e Fernando no Rio de Janeiro, a *Operação Batina Branca*, nome dado ao cerco final montado para a captura de Marighella, invadiria o Convento das Perdizes. Preso pelo delegado Fleury<sup>445</sup>, Tito conheceria a tortura no Deops, o Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo. Embora o seu retorno às salas de tortura em 1970 tenha ficado mundialmente conhecido, através de relato publicado em revistas internacionais, seria a imagem do delegado Fleury que iria perseguir Tito durante o exílio.

As marcas que a prisão e a tortura sofrida em 1969 deixaram em Tito são compreensíveis. Além do sofrimento físico, a campanha de difamação contra os dominicanos prolongava a tortura sofrida pelos frades. O jornal *O Globo* abrigou boa parte da campanha de condenação aos religiosos. O editorial do dia seis de novembro de 1969 chamava-se *O beijo de Judas*:

Não apenas os dois que “entregaram” – Frei Ivo e Frei Fernando – fazem parte do grupo. Estão diretamente implicados nas atividades de Marighella Frei Tito, Frei Luís Felipe, o Ex-Frei Maurício. (...) Esse “Deus” anticristão “engaja” os homens nisso: na volúpia de matar e na covardia diante do perigo da vida. (...) Que a covardia desses infelizes frades pelo menos sirva de lição às ovelhas tresmalhadas que seguem

---

<sup>445</sup> Sérgio Paranhos Fleury foi delegado do DOPS paulista e ficou marcado pela violência com que interrogava os presos políticos e pelo seu papel na articulação do Esquadrão da Morte, organização de policiais que exterminava os ditos criminosos.

por êsses descaminhos escabrosos de traição a todos os valôres.<sup>446</sup>

Também era nas páginas de *O Globo* que Nelson Rodrigues, famoso jornalista e dramaturgo brasileiro, que em sua coluna no jornal desferiu vários ataques aos dominicanos, que “*usavam batina porque esta os vestia de imunidades*”<sup>447</sup>. Para Nelson, tudo afastava a atuação dos frades do exercício da fé.

o grande monstro brasileiro é o “padre de passeata”. Pensem no papel dos dominicanos articulados com o terrorismo. Pergunto: – como se pode trair tanto? Primeiro, traíram a Igreja, que juraram servir; (...) Eram cristãos-marxistas, católicos sem vida eterna, sacerdotes sem sobrenatural. (...) E, por fim, traíram o próprio Marighela e o entregaram.<sup>448</sup>

Na concepção presente no grupo de dominicanos que colaborava com as organizações de esquerda, o diálogo da fé com a luta social e com a revolta armada contra a tirania, não constituía uma contradição. A crença de ordem religiosa tinha em comum com a teoria marxista a utopia que deposita no futuro a esperança de libertação. É possível tomar a prática dos dominicanos durante os anos 1960 como parte de um movimento, que o marxista Michael Löwy vai chamar de “cristianismo da libertação”, que englobaria uma “*prática social emancipadora, novas formas de prática religiosa e uma reflexão espiritual (mais tarde teológica)*”<sup>449</sup>. A reflexão espiritual/teológica culminaria nos anos 1970 com o que ficou conhecido como “teologia da libertação”, conjunto de textos escritos por religiosos como Leonardo Boff e Frei Betto, que uniam um referencial analítico vindo do marxismo com a doutrina cristã. A aproximação entre cristianismo e marxismo não era uma transposição de conceitos e análises de uma esfera para a outra. Negava-se a compreensão marxista que enxergava a religião como ideologia, véu que mascara a realidade dos povos, mas fazia-se uso do potencial de análise da estrutura econômica através dos

---

<sup>446</sup> *O Globo*. O beijo de Judas. 06 de novembro de 1969. p. 1.

<sup>447</sup> RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues: Capítulo CDLXII. *O Globo*. 08 de novembro de 1969. p. 03.

<sup>448</sup> Idem. p. 03.

<sup>449</sup> LÖWY, Michael. Cristianismo da libertação e marxismo: de 1960 a nossos dias. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismos no Brasil*. Vol. 6. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 412.

conceitos marxistas.

O diálogo entre o materialismo-histórico, comprometido com a luta dos oprimidos e prática cristã era permeada por conflitos. Sobretudo porque o discurso que aproximava a Igreja Católica dos desafortunados era radicalizado na conjuntura política dos anos 60. Tratava-se agora de saber qual o papel dos sacerdotes diante dos movimentos de luta contra ditaduras, contra a exploração econômica e o imperialismo. Além do diálogo com organizações de matriz socialista, estava em cena a relação dos membros da igreja com a violência dos movimentos que se espalhavam pelo “terceiro mundo”.

Além da acusação de traição à fé católica e covardia em “entregar” Marighella, Nelson Rodrigues também afastava hipóteses levantadas na época sobre as torturas sofridas pelos frades.

Dirá alguém: – “Foram torturados.” Vejamos. Um conhecido meu, que tem relações na Ordem, obteve permissão para falar com Frei Fernando. Diga-se que meu conhecido imaginava que os dominicanos haviam passado por torturas inéditas. Não houve a presença de um único policial. Logo ao primeiro olhar, o visitante constata que o sacerdote estava com uma saúde perfeita. Tinha o olhar doce como o dos santos. Eis as perguntas e respostas:

- Você foi torturado?
- Não.
- Nem levou um bofetão? Um cascudo?
- Nada.
- E confessou sem resistência?
- Confessei.
- Nenhuma resistência?
- Nenhuma.<sup>450</sup>

O peso de ser responsável pela prisão de alguém também se abateu sobre Tito. Seu primo, Genésio Homem, de apelido “Rabote”, que militava no PCB, havia sido preso naquele fatídico 04 de novembro, ao se dirigir ao convento dos dominicanos sem saber que a polícia se encontrava no local. A mais recente biografia sobre Frei Tito fala do sofrimento do cearense por ter citado o nome de Genésio ao ser torturado em 1969. Tal fato teria contribuído para que Tito decidisse pela postura de que *“se fosse levado de volta à tortura,*

---

<sup>450</sup> RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues. Capítulo CDXCIV. *O Globo*. 16 de dezembro de 1969. p. 03.

*teria que montar um plano para se matar*<sup>451</sup>.

Em fevereiro de 1970, quando estava no Presídio Tiradentes, Tito seria levado de volta às salas de tortura. O motivo era a prisão do proprietário do sítio que recebera o Congresso da UNE de 1968. Domingos Simões, dono do local, era amigo de Terezinha e Euryale de Jesus Zerbini, que residiam nas proximidades do convento dos dominicanos em São Paulo. Foi na residência do casal que Tito fez o contato para conseguir a casa que abrigaria o congresso dos estudantes. Mais tarde, Terezinha Zerbini ficaria conhecida como uma das lideranças do Movimento Feminino Pela Anistia, mas o casal já auxiliava pessoas perseguidas pela ditadura nos anos 1960 e tinha laços de amizade com os frades.

Levado para a Oban, Tito passou a ser interrogado sobre o Congresso da UNE ao qual esteve ligado, mas as intenções pareciam extrapolar a coleta de informações sobre o encontro da entidade, sendo uma tentativa de ligar os dominicanos a ações da esquerda armada.

A segunda passagem de Tito pelas torturas fez o frade produzir um relato que circularia o mundo. Clandestinamente saído da prisão, a denúncia do religioso percorreria as páginas da revista norte-americana *Look*, sob o título de *Brazil: Government by torture* e da publicação italiana *L'Europeo*, que mesclava matérias sobre arte, política e entretenimento. No Brasil, Frei Betto reproduziu o relato do frade no livro *Batismo de Sangue* em 1982, e o primeiro livro do projeto *Memórias do Exílio*<sup>452</sup>, também trazia a carta denúncia de Tito, acompanhada de um texto do Frei Xavier Plassat, que convivera com o cearense no convento de Lyon, e outro do psiquiatra francês Jean-Claude Rolland, que esteve junto à Tito durante a última etapa de seu exílio na França.

Barbaramente torturado, autor de um relato largamente difundido pela oposição à ditadura, Frei Tito teve seu nome incluso na lista de presos trocados pelo embaixador Giovanni Enrico Bucher, sendo um dos poucos nomes representativos em uma lista que quase não incluía lideranças políticas, boa parte já banidas do país trocadas por outros diplomatas. Para o frade, o exílio

---

<sup>451</sup> PLON-DUARTE, Leneide; MEIRELES, Clarisse. Op, cit. p. 153.

<sup>452</sup> CAVALCANTE, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (orgs). *Memórias do exílio. 1964/19???. De muitos caminhos*. Vol. 1. Lisboa: Arcádia, 1976.

significou a continuação do sofrimento. Longe da família e do Brasil, o frade passou a viver na França, um ambiente que contava com larga comunidade de exilados brasileiros, mas que convivía com a colaboração entre o governo francês e as forças de repressão do Brasil. Em 1970, Tito não havia sido torturado pela equipe do delegado Fleury, mas era a lembrança do sujeito que comandou a operação que pôs as mãos da repressão sobre os dominicanos que unia os traumas das duas passagens do frade pelos porões da tortura.

Boatos sobre a presença de Fleury em Paris, a vigilância operada sobre os exilados e a sensação de estar sendo seguido, faziam Tito padecer pelo passado que o apavorava. De Paris à Lyon, Tito oscilou entre momentos de aparente tranquilidade e a terrível sensação de ser perseguido pela polícia. O suicídio, tentado pela primeira vez em 1970, na sede do Doi-Codi, para evitar o retorno à tortura, foi a solução encontrada pelo frade para escapar de uma vida que já não seguia o caminho de compromisso pastoral junto aos oprimidos, pelo qual Tito lutara.

### **3.3.1. Uma vida após 1974**

A cena que inicia o filme *Batismo de Sangue*, de Helvécio Ratton, mostra Frei Tito caminhando em uma fria Lyon, com uma corda embaixo do braço. O espectador assiste o dominicano subir em uma árvore e vê os seus óculos caírem ao chão. É o ato final de Tito de Alencar Lima, mas o início de outra história, a lembrança de alguém que morreu para ter vida. Membro da Igreja Católica, a memória a ser construída sobre o frade passava sobretudo por ressignificar a sua opção pelo suicídio. Embora o catolicismo não reconheça em alguém que se mata para escapar de tormentas um pecador, Tito não poderia ser enterrado em campo santo, ordem não cumprida pelos dominicanos do Convento de Sainte-Marie de la Tourette.

Daquele 12 de agosto de 1974, quando Tito foi encontrado morto entre as árvores do sul da França, até o lançamento do filme *Batismo de Sangue* em 2007, a sua memória percorreu diversos caminhos, em que as tentativas de silenciar o seu nome continuaram. As páginas dos principais jornais do país não repercutiram a tragédia da vida de Frei Tito, mas durante a década de 1970 lentamente o nome do frade cearense volta à tona como referência da

luta contra a ditadura.

Em 1977, o documento “Pela Justiça e Libertação”, assinado por organizações de luta pelos direitos humanos, como a Comissão Arquidiocesana da Pastoral dos Direitos Humanos e Marginalizados, por entidades do movimento estudantil (DCE’s da USP e da PUC) e pelo Movimento Feminino pela Anistia, lembrava-se de Tito como exemplo da perseguição contra religiosos no Brasil.

O manifesto era a publicização do apoio à Dom Pedro Casaldáliga, religioso espanhol que residia no Brasil e que sofria ameaças de expulsão do país, por conta de sua atuação pastoral. O panfleto distribuído no Ato de Solidariedade aos Oprimidos e Injustiçados listava muitos exemplos de padres – em sua grande maioria estrangeiros – que foram alvos da perseguição política ditatorial. Tito é um dos exemplos citados da Igreja que caminhava ao lado do povo. Se os religiosos estavam juntos aos operários, às mulheres e aos trabalhadores rurais, era por conta da situação de miséria em que se encontrava a população brasileira.

Tito vai se tornando “palavra geradora, diria Paulo Freire”<sup>453</sup>. Em 1978, o senador italiano Raniero La Valle publicara em seu país o livro *Fuori dal Campo*, um relato acerca do sofrimento do dominicano. Antes mesmo de chegar ao Brasil, a obra despertou matérias, debates e opiniões sobre a vida de Frei Tito e as torturas praticadas pela ditadura no país. A partir dali, será cada vez mais comum a grande imprensa tocar no nome de Tito e se referir ao gesto extremo. Régis Lopes Ramos destaca que não “se deve atribuir uma relação de causa e consequência entre a publicação de Raniero La Valle e o aparecimento de reportagens na imprensa brasileira”<sup>454</sup>, mas a obra do senador poderia ser “a legitimidade que vinha de fora do país”<sup>455</sup>.

No dia 30 de julho de 1978, o *Jornal do Brasil* saía com um caderno especial, contendo uma parte do primeiro capítulo do livro de La Valle. Não deixava de ser uma matéria corajosa. A imagem que acompanhava o texto do senador era o desenho de um homem pendurado no pau de arara. O assunto,

---

<sup>453</sup> RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op, cit. p. 40.

<sup>454</sup> Idem. p. 60-61.

<sup>455</sup> Idem. p. 61.

incômodo, levou o delegado Fleury a dar uma declaração ao *Jornal do Brasil*, publicada no dia seguinte, afirmando não possuir recordação da sua prisão em novembro de 1969<sup>456</sup>.

Dias depois, a sessão *Cartas*, do *JB*, trazia algumas opiniões de leitores sobre a matéria que abordava o livro de Raniero La Valle. As cartas mesclavam indignação com o questionamento acerca da convivência nas arenas política e social, com práticas que destruíam a dignidade humana.

A reportagem do **Caderno Especial** da edição de domingo, **A morte de um Dominicano**, foi comovedora. A narrativa cobre de opróbio e de espanto não aqueles diretamente responsáveis pela tragédia, mas todos nós, que em maioria não nos sensibilizamos mais com acontecimentos deste tipo.<sup>457</sup>

Outro leitor perguntava como era “*possível que essa fera humana, o delegado Sérgio Fleury, ainda desempenhe funções públicas neste país?*”<sup>458</sup>. Em maio de 1979, quando um estranho “acidente” tirou a vida do policial, o mais famoso agente da repressão era lembrado também ao lado de suas vítimas, como Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira, Lamarca e Frei Tito<sup>459</sup>. Mesmo com informações equivocadas sobre a data e o local da morte de Tito, o jornal apontava o frade como uma das vítimas de Fleury.

Padres e freiras também foram torturados no Deops pelo delegado Sérgio Fleury. Frei Tito de Alencar foi um deles. Resgatado, após o sequestro de um diplomata, seguiu banido para a França e, depois, para a Itália. Enforcou-se há um ano num bosque italiano. Viveu banido durante cinco anos e, nesse período, tratado por psiquiatra, repetia sempre o nome do delegado Sérgio Fleury, ligando-o à tortura sofrida no Deops, desde o espancamento até o choque elétrico. Após o suicídio de Frei Tito de Alencar, um senador italiano escreveu um livro, demonstrando como o sacerdote enlouqueceu depois de dura e longamente torturado.<sup>460</sup>

As cartas continuaram a chegar à redação do jornal por conta do livro publicado na Itália. No dia 13 de agosto de 1978, mais duas opiniões de

---

<sup>456</sup> *Jornal do Brasil*. Fleury nada sabe sobre frei Tito. 1º Caderno, 01 de agosto de 1978. p. 20.

<sup>457</sup> *Jornal do Brasil*. Cartas. 05 de agosto de 1978. p. 10.

<sup>458</sup> Idem. p. 10.

<sup>459</sup> *Jornal do Brasil*. Três mil vão ao sepultamento do delegado Fleury. 02 de maio de 1979. p. 1.

<sup>460</sup> FLOSI, Edson. Amado e odiado: herói ou torturador? *Folha de S. Paulo*. Local, 02 de maio de 1979. p. 15.

leitores eram publicadas pelo *JB*. A primeira ironizava a postura dos que negavam a existência de tortura nas dependências policiais do país e disparava contra a figura do delegado Fleury, “*uma criatura tão boa, de alma tão pura e angelical, capaz de fazer inveja até naqueles seus comparsas que se sentaram um dia nos bancos dos réus em Nuremberg*”<sup>461</sup>. Outro leitor revelava uma postura de reflexão sobre a convivência da sociedade com a ditadura e seu elemento que ganhava centralidade na denúncia do arbítrio: a tortura.

não pude mais deixar de refletir sobre o assunto, a ponto de, na noite seguinte, não conseguir conciliar o sono. Talvez porque me sinta culpado de, sabedor da existência da malsinada tortura praticada em nosso país por psicopatas, covardes e recalcados de toda sorte, ter-me calado. E culpado ainda porque, com o meu silêncio, contribuí para que pessoas que se escondem através das prerrogativas que a sociedade lhes dá.<sup>462</sup>

Ainda naquele ano, o *Jornal do Brasil* iria repercutir um depoimento da irmã de Tito, Nildes Alencar, publicado no semanário da Arquidiocese de São Paulo, chamado *O São Paulo*. Dizia Nildes: “*Por que Fleury? Foi o que mais o torturou. Um torturador conhecido como Albernaz disse que ele iria conhecer a sucursal do inferno*”<sup>463</sup>. A incômoda lembrança do verdugo não necessariamente se devia ao grau de intensidade das torturas perpetradas em sua prisão em 1969, visto que o relato escrito por Tito em 1970 descrevia o segundo momento de torturas como o ápice do sofrimento. No entanto, Fleury era um símbolo. Significava a prisão do frade em 1969, fato que inaugura a experiência do trauma para os dominicanos.

Embora matérias e textos falem de “loucura”, o rótulo de “louco” é progressivamente afastado da personalidade do frade. Se a tortura é mostrada como o elemento que desfigura física e psicologicamente o dominicano, a escolha de Tito pelo suicídio é apresentada como escolha racional. Opera-se um movimento de livrar o dominicano de uma condenação aos olhos dos religiosos, apresentando-o como um mártir, alguém que deu a sua vida em

---

<sup>461</sup> *Jornal do Brasil*. Cartas. Caderno Especial, 13 de agosto de 1978. p. 04.

<sup>462</sup> *Idem*. p. 04.

<sup>463</sup> *Jornal do Brasil*. Irmã de Frei Tito coloca Fleury e as torturas como a base do seu suicídio. 1º Caderno, 12 de novembro de 1978. p. 42.

nome da defesa da fé. Ao mesmo tempo, politicamente, o frade não deveria ser visto como um mero sujeito atormentado, ele era um portador de atos consequentes, uma testemunha e um exemplo.

Seguindo as páginas do *JB*, o escritor José Carlos Oliveira, famoso colunista do jornal, vai fazer de Tito um sujeito constante de seus textos. Em novembro de 1978, o cronista falaria do frade, da forma como ele havia falecido e construía sua crônica em conexão com as próprias palavras do dominicano, a partir de seu famoso relato de 1970 e dos confusos rabiscos que escrevera antes de cometer suicídio em terras francesas.

A árvore é Fleurie? Será um bacuri? Ou um Bacuri? Meu nome é Tito de Alencar Lima. No tempo das árvores frutíferas e das árvores floridas, fui um frade dominicano. (...) “Apartai-vos de mim, malfeitores, para que guarde os mandamentos do meu Deus!” – Eu era um caso dos mais interessantes no elenco de vítimas planetárias catalogadas nos escritórios da Anistia Internacional. (...) Sou um caso dos mais interessantes. Minha história corre de boca em boca na Europa. Estou denegrindo no exterior a imagem do meu querido país. Acorda. A corda.<sup>464</sup>

Bacuri era o nome utilizado pelo militante Eduardo Collen Leite, militante da ALN assassinado após meses sendo torturado. Após o suicídio de Tito, o frade francês Xavier Plassat encontrou em meio às coisas do dominicano um papel em que nomes e datas faziam referências a sujeitos conhecidos do religioso cearense. Lá estava o nome de Bacuri, ao lado das palavras “tortura prolongada”. O mesmo papel continha a anotação transformada em prática: “Corda (suicídio)”.

Ao falar de Frei Tito, José Carlos Oliveira despertaria outras reações. Em dezembro, a escritora Adélia Prado enviaria ao colunista do *JB* uma poesia dedicada ao frade, chamada de *Terra de Santa Cruz*.

Nas minhas bodas de ouro, esganada como os netos, vou comer os doces.  
 Não terei a serenidade dos retratos de mulheres que pouco falaram ou comeram.  
 Porque o frade se matou no pequeno bosque fora do seu convento.  
 De outras vezes já disse: não haverá consolo. E houve: música, poema, passeatas.

---

<sup>464</sup> OLIVEIRA, José Carlos. Bento que Bento é o Frade. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 19 de novembro de 1978. p. 10.

O amor tem ritmos que não são de tristeza, forma de ondas, ímpeto, água corrente.  
 E agora? E agora? E agora?  
 Onde estavam o guardião, o ecônomo, o porteiro, a fraternidade onde estava quando saíste ó desgraçado moço da minha pátria, ao encontro desta árvore?  
 Meu inimigo sou eu. Os torturadores todos enlouquecem ao fim, comem excrementos, odeiam seus próprios gestos obscenos.  
 Os regimes iníquos apodrecem.  
 Quando andavas em círculo a alma dividida, o que fazia, santa e pecadora, a nossa Mãe Igreja?  
 Promovia tómbolas, é certo, benzia edifícios novos, mas também te gerava, quem ousará negar, a ti e a outros santos que deixam as bíblias marcadas: “Na verdade carregamos em nós mesmos nossa sentença de morte”.  
 “Amai vossos inimigos”.  
 O que disse “Quem crer, viverá para sempre”, este também balouçou do madeiro como fruto de escárnio.  
 Nada, nada que é humano é grandioso.  
 Me interrompe da porta a mocinha boçal. Quer mudar de trepadeira.  
 Meus cabelos levantam. Como um torturador eu piso e arranco a muda, os olhos, as entranhas da intrusa e não sendo melhor que Jó choro meus desatinos.  
 Sempre há quem pergunte a Judas qual a melhor árvore: os loucos lúcidos, os santos loucos, aqueles a quem mais foi dado, os quase sublimes.  
 Minha maior grandeza é perguntar: haverá consolo?  
 Num dedal cabem minha fé, minha vida e meu medo maior que é viajar de ônibus.  
 A tentação me tenta e eu fico quase alegre. É bom pedir socorro ao senhor Deus dos Exércitos, ao nosso Deus que é uma galinha grande. Nos põe debaixo das asas e nos esquenta.  
 Antes, nos deixa desvalidos na chuva, pra que aprendamos a ter confiança n’Ele e não em nós.<sup>465</sup>

Os longos versos de Adélia Prado vinham em um período de reflexão e embates em direção à sociedade que iria emergir do desmanche da ditadura. O lugar dos direitos humanos, o papel das instituições democráticas e a atuação das Igrejas – sobretudo a Católica – diante da vida política eram palcos de confrontos. Lembrar de Frei Tito era evocar um ausente em tempos de anistia. Ao ser trocado pelo embaixador suíço, Tito ganhara a condição de “banido”, mecanismo que a ditadura criara em 1969, após o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, para dar aos presos políticos enviados para fora do

---

<sup>465</sup> OLIVEIRA, José Carlos. Frei Tito: um poema. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 29 de dezembro de 1978, p. 07.

país, a situação de apátridas. Nas listas que povoavam os jornais em 1979, anunciando a possibilidade de retorno dos que estavam longe do Brasil pela perseguição política, o nome de Tito figurava como aquele que não iria regressar.

O movimento que empunhava a bandeira da anistia não se esquecerá de Tito. Além de seu nome figurar em notas e panfletos denunciando a ditadura, como o documento já citado em defesa de Dom Pedro Casaldáliga, o aniversário de morte do dominicano passa a fazer de seu martírio objeto de recordação. Em agosto de 1978, a célula do Movimento Feminino pela Anistia em Pernambuco fazia do frade uma memória capaz de incomodar o presente.

Ao lembrar o aniversário da morte do frade dominicano Tito de Alencar Lima, o Movimento Feminino pela Anistia (Núcleo Pernambucano) distribuiu ontem nota denunciando que “a Igreja, ainda hoje, se vê perseguida por lutar junto aos oprimidos”, e faz um relato das acusações dirigidas a membros da Arquidiocese de Olinda e Recife. “Aqueles que se sentem atingidos pelos atos de exceção e lutam para que o arbítrio do poder, da força e da tortura tenham fim, não poderiam ficar calados, quando hoje se comemora a morte da grande figura humana de Tito Alencar Lima, que pagou com o fim da vida a necessidade de denunciar as torturas a que foi submetido por ocasião de sua prisão, em 1969”, diz a nota.<sup>466</sup>

Passada a aprovação da Lei da Anistia, mas não os seus desdobramentos no tempo, o ano de 1980 ganha a edição brasileira do livro do italiano Raniero La Valle. Lançado pela Editora Civilização Brasileira, *Fora de Campo* reacendia a polêmica sobre o diálogo entre cristianismo e comunismo. O próprio autor havia sido eleito senador na Itália utilizando-se da legenda do Partido Comunista italiano e afirmava-se socialista. Com a publicação da obra no Brasil, o *JB* abriu espaço para duas opiniões que entravam em colisão quando o assunto era o lugar da Igreja na transformação social.

A favor da postura de La Valle, estava o Frei Leonardo Boff, um dos principais nomes da Teologia da Libertação e que viria a deixar a Igreja Católica por conta de seus embates com a postura oficial oriunda do Vaticano. A morte de Tito é ressignificada, inserida na tradição do ideário católico

---

<sup>466</sup> *Jornal do Brasil*. Movimento Feminino pela Anistia denuncia em Recife as perseguições à Igreja. 1º caderno, 08 de agosto de 1978, p. 22.

fundado sobre a memória do sofrimento de Cristo. Longe da imagem do suicida, ou do “louco”, Tito seria a reafirmação da fé mediante o sacrifício.

La Valle encampa a tese do psiquiatra de frei Tito, Dr. Rolland: frei Tito não morreu em consequência da alucinação mas em consequência da tortura: “Fleury se apossara do corpo e do destino de Tito, e continuava a torturá-lo. Não se trata apenas de uma metáfora: com o auxílio do ódio, o algoz penetra na pessoa de sua vítima” (p. 20) (...) Frei Tito é assim um sinal religioso, aquele do Servo sofredor de Isaías 53, portanto um sacramento da continuação da paixão de Cristo na história.<sup>467</sup>

Na longa duração da tradição, a crença e a sua relação com a ordenação do tempo sofre modificações. Régis Lopes Ramos fala da hagiografia presente nas publicações católicas que falavam dos santos e das datas para lembrá-los.

A lembrança dos que morreram em nome da fé servia de exemplo para toda cristandade, alimentando a coragem dos devotos e a própria expansão dos adeptos. Daí até hoje, a estrutura exemplar é praticamente a mesma, mas nas últimas décadas do século XX, houve um rearranjo. (...) na década de 1970, surgiram outras agendas, baseadas naquilo que se passou a chamar de Igreja Latino-Americana. E o santo da data passou a ser Frei Tito de Alencar.<sup>468</sup>

A data era 10 de agosto, dia em que Tito foi encontrado morto em solo francês. A Igreja na América Latina, muitas vezes citada como fração particular da ação católica diante das conjunturas políticas e sociais comuns nos países do sul do continente, era tema presente na escrita e concepção dos dominicanos. Frei Fernando de Brito, preso com Tito em 1969, em carta ao abade beneditino de Salvador, Dom Timóteo Amoroso Anastasio, considerava o papel da América Latina na formação de uma prática cristã engajada.

Pensamos na Igreja encravada numa realidade social de Brasil-América Latina. E temos a certeza de que o destino da humanidade e da Igreja encravada nela será decidido nos países subdesenvolvidos. É nos países subdesenvolvidos que encontramos a vida, o sopro inovador, o apelo à vida evangélica vivida nas suas últimas consequências.<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> BOFF, Leonardo. Quebrado por dentro. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 24 de maio de 1980. p. 12.

<sup>468</sup> RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op, cit. p. 77.

<sup>469</sup> BRITO, Frei Fernando de. *Cartas da Prisão e do Sítio*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010. p. 54.

A América Latina produziu vários mártires para a Igreja Católica. No Brasil, Tito não foi o único caso de morte dentre os membros do clero. Em 1969, o Padre Antônio Henrique Pereira Neto, auxiliar de Dom Hélder Câmara, crítico contundente da ditadura, foi sequestrado e assassinado em Recife. Foram apontados como responsáveis pela sua morte, policiais militares e integrantes do Comando de Caça aos Comunistas, o CCC. Outra vítima da perseguição política seria o jesuíta João Bosco Burnier, morto por um policial militar em Ribeirão Cascalheira, Mato Grosso. João Bosco estava ao lado do bispo de São Félix do Araguaia, Dom Pedro Casaldáliga, outro “inimigo” do regime. Após discussão com policiais a respeito da atuação dos militares junto à população do local, o Padre João Bosco foi morto à sangue frio<sup>470</sup>.

Símbolo da Igreja engajada e do arbítrio encarnado na tortura, Tito ganharia em março de 1983 uma sepultura no Brasil. Até então, os restos mortais do frade permaneciam na França. A chegada do caixão ao Brasil mobiliza a Igreja que se identificava com a luta dos oprimidos. Dois atos religiosos são realizados em homenagem ao frade. O primeiro, em São Paulo, foi celebrado pelo cardeal Dom Paulo Evaristo Arns e era também uma cerimônia litúrgica para o traslado do corpo do estudante Alexandre Vannucchi Leme, morto após série de torturas em 1973. O corpo do acadêmico de geologia havia sido enterrado em cova rasa no cemitério de Perus, em São Paulo, e seria levado para Sorocaba, sua cidade natal.

A celebração reuniu quatro mil pessoas na Catedral da Sé, em São Paulo. A liturgia transformou-se em ato político contra a ditadura.

O ato litúrgico foi celebrado ao som de músicas de Milton Nascimento, Dorival Caymmi e Geraldo Vandré. Foram recitados poemas de parentes das duas vítimas e do próprio Frei Tito. Estiveram presentes representantes do PT e do PMDB, do Comitê Brasileiro pela Anistia e diversos dominicanos.<sup>471</sup>

Da capital paulista, a urna com os restos mortais de Tito seguiu para

---

<sup>470</sup> As informações foram colhidas do livro: BRASIL; SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS; COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à memória e direito à verdade*. Brasília: SEDH, 2007.

<sup>471</sup> *O Globo*. Ato litúrgico por Frei Tito leva 4 mil à Catedral da Sé. O país, 26 de março de 1983. p. 06.

Fortaleza, cidade onde o frade nascera. Um dia antes da chegada do corpo, a irmã de Tito, Nildes Alencar, à época vereadora pelo MDB, subia à tribuna da Câmara Municipal para pronunciamento sobre a vida e morte de seu irmão. Nildes optou por ler o encerramento do livro *Batismo de Sangue*, escrito por Frei Betto. “*Frei Tito encarnou todos os horrores do regime militar brasileiro. Este é, para sempre, o seu cadáver insepulto. Seu testemunho sobreviverá à noite que nos abate, (...) à historiografia oficial que insiste em ignorá-lo*”<sup>472</sup>.

No dia 26 de março de 1983, a Catedral de Fortaleza lotou em vigília para receber o corpo de Frei Tito. Após celebração conduzida pelo bispo Dom Aloísio Lorscheider, o caixão seguiu para o cemitério São João Batista, onde o frade foi sepultado, em jazigo da família.

O traslado dos restos mortais de Tito, deixou um registro no cinema brasileiro. Marlene França dirigiu uma película de aproximadamente dezessete minutos, misturando as cenas da cerimônia realizada em São Paulo com o depoimento de Frei Betto. O “cadáver insepulto” de Tito ainda incomodava o poder estabelecido, e o filme acabaria sendo proibido. A Associação Paulista de Cineastas divulgaria nota contrária à decisão dos órgãos censores, afirmando que “*o poder que a censura defende e representa dá uma demonstração de que teme que o martírio de Tito não seja em vão*”<sup>473</sup>.

No teatro, Frei Tito também renderia histórias que se confrontaram com os limites da abertura política. O Grupo de Teatro Pesquisa, de Fortaleza, tentara em 1984 montar a peça *Não Seria o Arco do Triunfo um Monumento ao Pau de Arara?*, baseada em texto sobre a vida de Tito de Alencar. O ator cearense Ricardo Guilherme, responsável pela peça, voltaria a tematizar a vida do frade nos anos noventa, com o espetáculo *Frei Tito: vida, paixão e morte*.

A proibição da peça cearense se deu no ano em que a morte do frade completava dez anos. Naquele momento, Frei Betto escreveria um de seus primeiros textos para a grande imprensa em que trataria do aniversário do suicídio de Tito. Em meio às disputas eleitorais para a presidência da república, que voltaria aos civis – ainda de forma indireta – no ano seguinte, Betto

---

<sup>472</sup> *O Povo*. Vereadora emociona-se na homenagem a frei Tito. 25 de março de 1983. p. 3.

<sup>473</sup> *Folha de S. Paulo*. Censura veta filme sobre Frei Tito. Ilustrada, 04 de outubro de 1983, p. 24.

criticaria a partir do exemplo do veto à peça cearense a conciliação que se anunciava na candidatura de Tancredo Neves, então candidato à presidente pelo PMDB.

A morte de quem viveu em coerência ilumina a linha divisória que distingue a dignidade do oportunismo, incomodando a quem, na falta de lentilhas, cede diante das migalhas que caem da mesa do poder. (...) E ao encerrar mais um ciclo militar, tratam de avisar que não se admitirá “revanchismo” – leiam-se justiça e memória.

Parece a brincadeira de pula-carneiro: passa-se por cima de nossa própria história para fugir ao perigo do malufismo. Constrói-se essa arca de Noé que pretende reunir todas as espécies da oposição, rumo ao Palácio da Alvorada.

(...) Celebrar hoje a memória de Frei Tito é resgatar o sacrifício de todos que, no Brasil, viveram na bem-aventurança da sede de justiça e da fome de liberdade. Eles sabem que não é um homem que ameaça este país e nem depende de outro a sua salvação. É todo um sistema, cuja transformação depende do esforço coletivo de um povo.<sup>474</sup>

Tancredo acabaria eleito no Colégio Eleitoral em aliança com uma cisão do Partido Democrático Social, sucessor da ARENA, partido que deu sustentação política à ditadura. O apoio da Frente Liberal mostrava que o fim da ditadura não era uma ruptura política total, como raramente se vê.

Frei Betto retornaria aos jornais para lembrar os anos que se passavam do fatídico 1974. Em 1994 e 1999, voltaria à *Folha de S. Paulo* para falar do dominicano. As frases muitas vezes se repetem, mas ao completar vinte e cinco anos da morte de Tito, Frei Betto voltava ao “*rosário de mistérios dolorosos*”<sup>475</sup> do amigo e retomava o tema do martírio do frade como continuação do sofrimento fundador da crença cristã.

Sua alma fora confiscada pelo terror. Não era apenas a solidão de Jesus ao sentir-se abandonado por Deus. Tito mergulhara na derrelição, naufrago que, sem apoio e forças, sabe que só lhe resta beber o mar salgado. Ao enforcar-se, Tito encontrou, no avesso da vida, a unidade perdida deste lado. Exorcizou os demônios que o regime militar inoculava em sua subjetividade. Partiu em busca de si mesmo e, nas estepes de seu espírito conturbado, encontrou com certeza Aquele a quem consagrara a vida e com quem comungara a cruz.<sup>476</sup>

---

<sup>474</sup> BETTO, Frei. Frei Tito, memórias proibidas. *Folha de S. Paulo*, Opinião, 10 de agosto de 1984, p. 03.

<sup>475</sup> BETTO, Frei. Um homem suicidado. *Folha de S. Paulo*, Opinião, 09 de agosto de 1999, p. 03.

<sup>476</sup> Idem. p. 03.

Betto não foi o único a ver na morte o reencontro com a plenitude humana. O filme censurado de Marlene França trazia uma breve fala de D. Paulo Evaristo Arns em que o cardeal falava da morte como momento de libertação. Em 1983, o pensador católico Alceu Amoroso Lima, que escrevia sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, que chegara a encontrar rapidamente com Tito durante o exílio do frade, vai inserir o dominicano na tradição do sacrifício sagrado. Seria Frei Tito um santo canonizado pelo exemplo? Alceu dirá nas páginas do *JB*, que os torturadores “*o inscreveram sem querer nos anais dos nossos santos leigos e heróis desconhecidos, mas sementes de ressurreição dos grandes sacrificados da história da humanidade*”<sup>477</sup>.

Frei Betto voltaria ao tema ao abordar o processo de beatificação do Papa João XXIII, levado adiante por João Paulo II. Betto argumentaria:

Na antiguidade, os santos nasciam da fé dos fiéis e não de processos de canonização, hoje onerosos aos cofres da Igreja. Nesse sentido, João XXIII há muito é cultuado pelos católicos, assim como hoje, na América Latina, Anchieta, Félix Varela, dom Oscar Romero, padre Cícero, frei Damiano e frei Tito de Alencar Lima.<sup>478</sup>

Em outros momentos, Tito seria o mártir, símbolo da Igreja primitiva<sup>479</sup>. Quando Helvécio Ratton filmou *Batismo de Sangue*, a escrita fílmica possuía um legado de saberes sobre a vida do frade e acerca da permanência de Tito na memória dos anos de ditadura.

A decisão de filmar a adaptação do livro de Frei Betto veio após o autor enviar um exemplar de uma nova edição de *Batismo de Sangue*, com a dedicatória: “*Helvécio, coragem, a realidade extrapola a ficção*”<sup>480</sup>. Ratton teve coragem para abordar a história da prisão dos dominicanos em 1969 dando ênfase à violência que destroçou Tito, mas a sua opção acabou tomando o espaço do debate público, sobretudo se olharmos a partir da crítica especializada, que centrou as análises na discussão da arte enquanto

<sup>477</sup> ATHAYDE, Tristão de. Frei Tito. *Jornal do Brasil*. Opinião, 01 de julho de 1983, p. 11.

<sup>478</sup> BETTO, Frei. Dois papas, duas visões. *O Globo*. Opinião, 01 de setembro de 2000. p. 07.

<sup>479</sup> BETTO, Frei. Canônicos e anônimos. *O Globo*, Sociedade, 24 de abril de 2014. p. 25.

<sup>480</sup> Informação retirada do depoimento de Ratton, publicado no Memorial On-line Frei Tito, no endereço [http://www.adital.com.br/freitito/por/irmao\\_depoimentos\\_ratton.html](http://www.adital.com.br/freitito/por/irmao_depoimentos_ratton.html) (acesso em 13/06/2014).

mecanismo de representação do sofrimento.

As críticas ao filme, no entanto, não encobrem uma postura de voltar à história dos dominicanos com um olhar generoso. Antes do lançamento da película, o *Jornal do Brasil* traria uma matéria chamada *Frei Tito, o mártir da história*. O frade, ao lado da tortura, que fizera a roteirista Dani Patarra<sup>481</sup> desmaiar durante as filmagens, seria o protagonista do filme.

O argumento de construção de uma obra ficcional voltada para o entretenimento, presente em *O que é isso, companheiro?*, sai de cena quando se trata do filme de Ratton.

Só agora a ligação dos dominicanos com a luta armada nos anos de chumbo começa a ser conhecida pelos jovens que não viveram a perseguição, a delação, a ciranda de morte instalada no país.  
 (...) – Dani é o veículo mais direto para a geração que não viveu a época – diz o diretor Helvécio Ratton -, por isso foi escolhida. Tem 42 anos, enquanto eu e o Betto, de 55 e 62, vivemos a ditadura na carne. Este filme é dirigido às plateias jovens, para que saibam, aprendam.<sup>482</sup>

Em 2007, ano de lançamento do filme *Batismo de Sangue*, a primeira edição do livro de Frei Betto completaria vinte e cinco anos. Relançado em 2006, continuaria sendo um relato acessível sobre a relação dos dominicanos com o líder guerrilheiro Carlos Marighella. Se o cinema era uma possibilidade de levar uma história para um público mais amplo, o filme de Ratton pode não ter cumprido esse objetivo apenas com a sua passagem pelas salas de cinema. No entanto, sua exibição em escolas e festivais aumentou o universo de espectadores da película.

Esse caráter “didático” é evidenciado em momentos do filme, como no início, em que Marighella, o Professor Menezes, explica a Tito que a ação revolucionária cumpriria o papel de conscientização das massas. Tais exemplos se multiplicam durante a narrativa, como nas conversas dos dominicanos com o superior da ordem, onde justificam à luz da tradição católica o engajamento dos cristãos com a luta em curso no país.

---

<sup>481</sup> Formada em Cinema, *Batismo de Sangue* foi o primeiro trabalho de Dani Patarra como roteirista. O seu pai, Paulo Patarra, foi companheiro de Frei Betto quando este trabalhava na imprensa durante a década de 1960.

<sup>482</sup> COURI, Norma. Frei Tito, mártir da história. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 25 de março de 2006, p. 6.

Tito vira protagonista do filme a partir do seu retorno às salas de tortura. Após a sua retirada do presídio Tiradentes, já aparece com o rosto deformado, em uma cela cheia de lixo, onde busca uma lata, e posteriormente pede uma lâmina de barbear a um guarda, com a qual busca o suicídio. A partir daí, segue-se uma linha a passar pelos pontos principais da vida do frade. Na cadeia, o filme insinua que Frei Betto teria contribuído na escrita do famoso relato que foi publicado no exterior. A informação de que o texto não era um trabalho estritamente pessoal não é largamente difundida, está ausente do livro de Betto, mas aparece em outros lugares, como a já citada biografia de Tito lançada em 2014. Ratton acompanha a libertação do frade, que fora à contragosto para o exílio, e o processo de luta contra os traumas decorrentes das torturas sofridas que o leva ao suicídio.

A relação de Tito com o universo da tortura não é apenas a da denúncia do sofrimento. É também enunciar uma postura. O *Jornal do Brasil* fala do religioso como um “*dos raros que não abriam a boca sob tortura*”<sup>483</sup>. Quando se fala na história dos dominicanos que vivenciaram a repressão, este é um tema delicado, visto que os frades Ivo e Fernando foram responsabilizados pela queda de Marighella em 1969. Mas até Frei Betto toca no tema enaltecendo a postura do cearense. Mas o dominicano parece fazer do exemplo de Tito uma contraposição àqueles que apostam na introjeção do pensamento marxista como fator determinante da resistência às sevícias sofridas no cárcere.

A escola carcerária ensinava que a fidelidade não se reveste apenas de maturidade ideológica adquirida na prática social, mas, sobretudo, de amor à causa e às pessoas pelas quais e com as quais se luta. O coração é a raiz da vontade. O bom comportamento tido por Mário Alves, Vladimir Herzog, Marcos Arruda, Carlos Eduardo Pires Fleury e outros resultou de um longo processo de auto-educação, disciplina e humildade que não os deixou se iludirem por esse voluntarismo esquerdizante revestido de auto-suficiência que caracterizam certos militantes – que, de tão centrados em si mesmos, quando presos são os primeiros a delatar os outros.<sup>484</sup>

Betto, em declaração à imprensa, diria que o amigo “*aparentava ser o*

---

<sup>483</sup> Idem, p. 06.

<sup>484</sup> BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Op. cit. p. 371.

*psicologicamente mais frágil, mas foi o que mais resistiu e disse não à opressão*<sup>485</sup>. A primeira tentativa de suicídio do frade, por exemplo, possivelmente livrou os outros dominicanos de retornarem também às sessões de tortura.

Natural de Fortaleza, Tito ganha espaço na cobertura que o jornal *O Povo*, de grande circulação no estado, fizera da pré-estreia do filme. A matéria apresentava o frade como aquele que *“dos cinco, foi o que mais resistiu”*<sup>486</sup>. Frei Betto, o ator Caio Blat, que interpretou Frei Tito, Helvécio Rattón e Frei Fernando de Brito estavam em Fortaleza para participar do debate que promovia o lançamento do filme.

Para “viver” nos cinemas um sujeito que encarnou fé, política e martírio, Caio Blat esteve em Fortaleza em 2005, teve conversas com a irmã do frade, Nildes Alencar e foi ao Museu do Ceará, que abriga desde 2002 o Memorial Frei Tito de Alencar, exposição permanente de objetos pessoais do dominicano.

“A Nildes me recebeu na casa dela e mostrou um lado bonito do Tito, que diz respeito à infância dele. Era o caçula, muito bajulado pela família calorosa e de religiosidade forte. Ele tinha uma sensibilidade, que acho que é típica do Ceará. Isso me ajudou a construir esse personagem, que sempre foi reticente em relação à militância radical, mas era preocupado com o que acontecia no Brasil. Depois que é preso e torturado, o Tito passa por uma solidão muito grande”, comenta.<sup>487</sup>

O violão e a saudade, da família e da terra natal, estão presentes no filme. *Batismo de Sangue* não seria o único trabalho do ator onde o cinema dialogou com o passado de ditadura. Em 2006, Caio Blat era Ítalo, jovem universitário de esquerda no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, do diretor Cao Hamburger. Na película, bastante elogiada, um garoto atravessa o ano de 1970 longe dos pais, presos por atuação política. Em comum com *Batismo de Sangue* estava a possibilidade de provocar emoções no espectador a partir de um elemento que não encarnava o perfil do “guerrilheiro”. O padre e a criança não trazem consigo a escolha por empunhar

---

<sup>485</sup> *O Povo*. O cinema e os arquivos da ditadura. Caderno Vida & Arte, 09 de abril de 2007, p. 07.

<sup>486</sup> *O Povo*. Fé e Ideologia. Caderno Vida & Arte, 09 de abril de 2007, p. 07.

<sup>487</sup> *O Povo*. Fé e Ideologia. Op. cit. p. 07.

armas, por mais que o primeiro estivesse em relação direta com a luta armada contra o regime.

Derrotada, a oposição armada à ditadura produziu relatos de sofrimento que já constituíram um “catálogo” de filmes realizados sobre o período. No cinema, o guerrilheiro, aquele que bateu de frente contra o poder da ditadura, costuma ter um destino trágico: morto, torturado, desiludido. É uma intencionalidade política, mas também uma construção simbólica que se fundamenta em uma geração que teve tanta coragem quanto o tamanho de sua derrota. Atravessado pela tragédia, Tito de Alencar Lima prosseguiu depois da morte, como símbolo da Igreja Católica que dialoga criticamente com a hierarquia e as posições políticas da instituição. Um sujeito que encarnou a negação da humanidade que estrutura a tortura. No aniversário de cinquenta anos do golpe de 1964, um ato reuniu diante de seu túmulo, grupos de esquerda e militantes das Comunidades Eclesiais de Base. Em agosto de 2014, completam-se quarenta anos em que um corpo balançou entre o céu e a terra, pendurando por uma corda amarrada em uma árvore. Quantas memórias não terão de entrar em futuras biografias do frade, sejam elas no papel ou na tela grande?

## Considerações Finais

Acertos de contas e polêmicas. Essas duas características estão presentes em *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*. Os livros, de autoria de Fernando Gabeira e Frei Betto, respectivamente, ganharam uma história própria. Geraram debates, mobilizaram paixões e foram apropriados pelo cinema, em um processo de construção de novos sentidos.

Em 1979, Fernando Gabeira confrontou os discursos e práticas da esquerda a qual ele se postava a renovar. Segundo o político mineiro, a luta anticapitalista necessariamente passaria por dimensões até então secundárias no universo de ideias dos socialistas e comunistas. A liberdade sexual, a postura libertária diante do consumo de drogas e a entrada em cena do debate ecológico fizeram de Gabeira um sujeito controverso.

*O que é isso, companheiro?* era o primeiro de vários livros de Gabeira que realizariam a crítica da opção armada e da tradição de esquerda, que ainda não assimilara no Brasil a articulação entre a estrutura econômica de exploração com a opressão de raça e gênero. Lançado durante o período de redemocratização, o livro do futuro deputado vai transformá-lo em uma voz importante para realizar um balanço luta armada e na reconstrução da esquerda.

A pesquisa buscou demonstrar através da escrita literária de Gabeira os traços de autocrítica da opção pelas armas e as novas tarefas que o escritor entendia que os revolucionários deveriam encampar. *O que é isso, companheiro?* e as falas de seu autor – entrevistas, declarações para a imprensa – afirmavam que a tentativa de derrubar a ditadura através da luta armada havia sido um equívoco. Tal afirmação não era novidade, mas o caso de Gabeira se apresenta de modo distinto pela maneira como o legado da geração dos anos 1960 é discutido. O fracasso das armas não teria sido apenas uma escolha tática que se mostrara equivocada. Era a própria cultura política da esquerda de então, com traços autoritários e concepções ingênuas, que teria alimentado um processo de luta que ceifou a vida de muitos jovens engajados.

No cenário da abertura política, Gabeira foi criticado e distorcido. Se o escritor dirigia ferozmente a sua crítica às organizações revolucionárias, ele

ainda sustentava em seu discurso o compromisso com a tradição marxista e mantinha-se no amplo espectro da esquerda. Mas, o ideário socialista não via com bons olhos o questionamento que Gabeira faria acerca das definições do masculino e feminino, por exemplo, e não se reconheceria na tentativa de alargar a visão para além da contradição capital *versus* trabalho. Gabeira seria dado como uma espécie de revisionista.

Através da imprensa escrita também foi possível notar outra postura diante das ideias que chegavam com o escritor. A mídia e os setores que não compunham as forças progressistas usaram um recorte das ideias para fazer de Gabeira o “líder” de uma geração que já não possuía o engajamento político como horizonte. As críticas à esquerda e seus valores foram bem acolhidas por aqueles que tentavam deslegitimar as posturas de questionamento ao *status quo*. Sob a alcunha de “política do corpo” conformou-se um conjunto de elaborações acerca da liberdade individual que passavam pelo culto à psicanálise, vivência da sexualidade e do uso de drogas como a maconha. Seriam esses os traços da juventude do início da década de 1980 que a imprensa abordava através de suas matérias. A preocupação estava mais no corpo e menos no coletivo.

Busquei enxergar como o sucesso editorial e a narrativa de *O que é isso, companheiro?* permitiram que o debate se ampliasse de modo a fazer de seu autor, sujeito conhecido nas contendas sobre a autocrítica da luta armada e nas questões que envolviam a reconstrução da esquerda pós-anistia. Autor de um “depoimento”, Gabeira acabou virando celebridade. Passados mais de trinta anos daquele “verão da anistia”, a esquerda contemporânea fala de legalização da maconha, de casamento igualitário e igualdade de gênero, mas talvez não seja feito o balanço da importância do confronto de ideias em que Gabeira se envolveu, com todas as suas contradições.

É ainda durante a transição para a democracia que outro autor abordado na dissertação lança seu livro. Em 1982, Frei Betto publicava *Batismo de Sangue*, tentativa de opor um relato à versão oficial acerca da prisão dos dominicanos em 1969, fator central na morte de Marighella pelos órgãos de repressão. Betto não ganhou os mesmos holofotes que Gabeira, mas a sua figura implantou uma questão importante para as disputas sobre os

sentidos do passado recente: qual seria a história oficial dos anos de ditadura?

Certamente, Betto não fez do seu relato a “história oficial” da trajetória dos dominicanos, mas deu um passo importante utilizando-se da dinâmica de disputas própria da conjuntura que permeava o processo de redemocratização. Confrontar a ditadura com relatos outrora proibidos e desmascarar factualmente versões construídas pelos órgãos de repressão fazia parte da luta por construir uma memória do período.

O frade, testemunha do sofrimento dos dominicanos, vai virar referência como narrador da luta dos religiosos em aliança com os comunistas. O livro de Betto foi uma obra importante para abrir caminhos no esclarecimento paulatino sobre a morte de Marighella e no reposicionamento dos dominicanos na memória da oposição à ditadura. Embora não tenha livrado de forma unânime os frades da pecha de traição, Betto demarcou posição sólida diante do que a repressão havia divulgado em 1969 e acabou tendo uma recepção positiva ao seu livro. No entanto, chamo a atenção para um fator oriundo da análise dos usos do discurso de Frei Betto: a imprensa escrita, responsável em grande medida pela campanha de difamação contra os dominicanos, eximiu-se de falar de seus atos diante da prisão dos frades.

Se o objeto inicial da pesquisa é o cinema, a literatura e seus desdobramentos acabaram por ganhar importância fundamental no entendimento da construção do filme enquanto produto. Uma película constitui um corpo de sentidos acumulado com o tempo e ressignificado na escrita fílmica.

Seria impossível, portanto, ter uma compreensão do significado da polêmica do filme *O que é isso, companheiro?*, lançado em 1997, sem levar em consideração a carga de questionamentos que o livro que o originou trazia consigo. Fernando Gabeira, nos anos 1990, não andava tão próximo das bandeiras da esquerda e a película de Bruno Barreto é acusada de desrespeitar a geração que pegou em armas e de se aproximar da absolvição da ditadura.

Bruno Barreto e Leopoldo Serran, diretor e roteirista de *O que é isso, companheiro?* somaram à polêmica a crítica política ao engajamento de qualquer espécie. Por mais que o discurso dos realizadores falasse que era

“apenas um filme”, estavam em disputa várias memórias e entendimentos do social.

A história, no diálogo com o cinema, compreende-o como uma ferramenta de visualização do passado, uma construção simbólica de sentidos sobre a experiência humana. O campo da arte, ao tematizar a história da Europa ocupada pelo exército alemão durante a Segunda Guerra e abordar os campos de concentração nazistas, incentivou o debate sobre as possibilidades e limites da ficção diante de histórias traumáticas. *Batismo de Sangue*, por mais que tenha sido criticado pelo roteiro e direção que tornaram a obra “didática”, é um filme importante pelas reflexões que gerou sobre a relação entre a sociedade brasileira e a ditadura, que havia transformado a tortura em método sistemático a ser aplicado nas dependências do Estado.

O filme de Helvécio Ratton levou ao extremo a escolha pelo realismo das cenas de violência e fez da adaptação do livro de Frei Betto uma obra que reconstruía a trajetória de Frei Tito de Alencar a partir da representação da tortura. Nenhum outro filme no Brasil tratou as violações de direitos humanos da forma como Helvécio fez em sua película. Closes no rosto de quem estava passando pelas bárbaras sessões, fisionomias desfiguradas e o corpo nu eletrificado marcaram um filme que fez outro uso da história que Frei Betto escrevera.

A história social da memória e a investigação dos usos e interpretações foram colocadas em diálogo, em busca da compreensão de que entre os livros e os filmes há um caminho que alterou o sentido e a recepção às obras. Quando *Batismo de Sangue* é lançado nos cinemas, o acerto de contas no interior da esquerda havia avançado de modo a reconhecer nos dominicanos, vítimas e não traidores. Helvécio Ratton colabora com a construção da imagem do martírio de Frei Tito de Alencar, sem a preocupação que rondava Betto em 1982, quando este necessitava antes de tudo “limpar” o nome dos frades diante da esquerda.

Os livros e filmes são analisados ao lado das opiniões que os cercam, procurando montar um cenário das diversas memórias que circulam e disputam a hegemonia dentre as versões do passado. As contendidas, que nunca deixaram de estarem presentes, retornam com maior ou menor intensidade. As

obras aqui abordadas representam casos emblemáticos do encontro entre a arte e as narrativas da ditadura. Os estudos que abordam essa relação ainda podem dizer muito das transformações da sociedade no tempo. Espero, com a presente pesquisa, a partir da análise das elaborações da memória, contribuir com a reflexão acerca da reconstrução da trajetória da sociedade brasileira após a ditadura militar.

**BIBLIOGRAFIA**

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil: 1964-1984*. Bauru: Edusc, 2005.

ARAUJO, Maria Paula. Disputas em torno da memória de 68 e suas representações. In: FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula. *1968: 40 anos depois: história e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. Lutas democráticas contra a ditadura. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. *Revolução e Democracia (1964-...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

AUMONT, Jacques. et. al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BATALHA, Claudio. Pra Frente Brasil: o retorno do cinema político. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. in. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras escolhidas*. Volume I. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANGI, Adrián. Imagens do horror. Paixões tristes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

CARDOSO, Lucileide. *Criações da memória: Defensores e Críticos da Ditadura (1964-1985)*. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2012.

CERRUTI, Gabriela. La historia de la memoria. *Los puentes de la memoria*. Cento de Estudios por la Memoria, La Plata, ano 2, n. 3.

CEZAR, Temístocles. Tempo presente e usos do passado. in: VARELLA, Flávia Florentino et al. (orgs.) *Tempo presente & usos do passado*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

\_\_\_\_\_. A força das representações: história e ficção. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Roger Chartier – A força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. *Os movimentos libertários em questão: a política e a cultura em Fernando Gabeira*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, IFCH, 1986, (Dissertação de Mestrado).

D'ARAÚJO, Maria Celina; Gláucio Ary Dillon Soares e Celso Castro (orgs.) *Os anos de chumbo. A memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. 1964: temporalidade e interpretações. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

DOSSE, François. *A história*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. *Carmen da Silva: o feminismo na imprensa brasileira*. Fortaleza: Expressão Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. *Jogos da memória: o Movimento Feminino Pela Anistia no Ceará (1976-1979)*. Fortaleza: Inesp, UFC, 2012.

DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. *Um homem torturado: nos passos de frei Tito de Alencar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FEIJÓ, Sara Carolina Duarte. *Memória da resistência à ditadura: Uma análise do filme Batismo de Sangue*. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLC, 2011, Dissertação de mestrado em História.

FERRARI, Marta B. "Recordar olvidando": cine y narrativa en la España posfranquista. In: FERRARI, Marta B. (et. al.) *De la letra a la imagen: Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*. Mar del Plata: EUEM, 2007.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura*

*militar*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *O grande irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol 24, N. 47, 2004.

FILHO, João Roberto Martins. *A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares*. 2003. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/FilhoJoaoRobertoMartins.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. in. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIANERA, Pablo. Arte y memoria. Entrevista a Andreas Huyssen. *Los puentes de la memoria*. Cento de Estudios por la Memoria, La Plata, ano 3, n. 8.

GONÇALVES, Danyelle Nilin. *O preço do passado: Anistia e reparação de perseguidos políticos no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 5 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GRECCO, Heloísa Amélia. *Dimensões fundacionais da luta pela anistia*. Belo Horizonte, 2003. Tese. (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. *Escrever a história, domesticar o passado*.

In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e linguagens: Texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. “Vendo o passado: representação e escrita da história”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. Nova Série v.15 n.2, p.11-30, jul-dez.2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARVEY, David. *O Neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

KLÜGER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. in GALLE, Helmut. et al. *Em primeira pessoa: abordans de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH; USP, 2009.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Ed. PUC-Rio, 2006.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, IFCH, 2001, Tese de Doutorado em História.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

LEMES, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, novembro de 1998, p. 63-201.

LÖWY, Michael. Cristianismo da libertação e marxismo: de 1960 a nossos dias. In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (orgs). *História do marxismos no Brasil*. Vol. 6. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MALATIAN, Teresa Maria. A biografia e a história. *Cadernos Cedem*. Ano 1, n. 1, Jan. de 2008, p. 22. Disponível em <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/cedem/article/view/518>. Acesso em 13/08/2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. in. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N. 10, 1993.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Wandemberg de. *Uma reconfirmação da anistia? Política de Estado e o cinema brasileiro dos anos 90*. Dissertação de Mestrado

apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social – UFC, Fortaleza, 2013.

POMIAN, Krzysztof. *Sobre la historia*. Madrid: Cátedra, 2007.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *Frei Tito: cartas de com-paixão*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2013.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. in REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois*. Bauru: Edusc, 2004

\_\_\_\_\_. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, Junho de 2010. p. 171-186. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2914/1835>.

\_\_\_\_\_. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si, ou... *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, Vol. 11, n. 21, 1998.

RIDENTI, Marcelo. Esquerdas Armadas Urbanas: 1964-1974. in. RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 6. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das memórias. in MARTINS FILHO, João Roberto (org.) *O golpe de 1964 e o regime militar*. São Carlos: Ed.

UFSCar, 2006, pp. 81-91.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SALES, Jean Rodrigues. A Ação Libertadora Nacional, a revolução cubana e a luta armada no Brasil. *Revista Tempo*. Niterói: v. 14, n. 27, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. in. *Psicol.clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.

\_\_\_\_\_. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. in: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. in. *Projeto História*. n. 30, 2005

SILVA, Sônia Maria de Meneses. *A operação midiográfica: a produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*. Niterói, Universidade Federal

Fluminense, ICHF, 2011, Tese de doutorado.

SOIHET, Rachel. Mulheres investindo contra o feminismo: resguardando privilégios ou manifestação de violência simbólica? In: *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 13, n. 24, p. 191-207, 2008.

STAM, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM, 2009.

TRAVERSO, Enzo. El pasado, instrucciones de uso: Historia, memoria, política. Madrid: Marcial Pons, 2007.

\_\_\_\_\_. Historiografía y memoria: Interpretar el siglo XX. *Aletheia*, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4820/pr.4820.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4820/pr.4820.pdf) (acesso em 10 de agosto de 2013).

\_\_\_\_\_. Historiografía y memoria: Interpretar el siglo XX. *Aletheia*, v. 1, n. 2, 2011. Disponível em [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4821/pr.4821.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4821/pr.4821.pdf) (acesso em 10 de agosto de 2013).

VEZZETTI, Hugo. Un mapa por trazar. in. *Los puentes de la memoria*. Centro de Estudios por la Memoria, La Plata, ano 1, n. 1, p. 18-24.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## FONTES

### Matérias de jornais e revistas

ALBUQUERQUE, José A. Guilhon. É isso aí, companheiro. *Folha de S. Paulo*, 08 de janeiro de 1980, São Paulo, Opinião , p. 3.

ANDERSON, Josh. Bring Your Film Here, Then Run. *The New York Times*. 26 de dezembro de 2013. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2013/12/29/movies/awardsseason/foreign-filmmakers-and-the-oscar-race.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/12/29/movies/awardsseason/foreign-filmmakers-and-the-oscar-race.html?_r=0). Acesso em 08 de janeiro de 2014.

ARANTES, Silvana. “Chega de verdade pela metade”, diz Rattón. *Folha de S. Paulo*, 27 de abril de 2007, São Paulo, Ilustrada, p. E7.

ATHAYDE, Tristão de. Frei Tito. *Jornal do Brasil*, 01 de julho de 1983, Rio de Janeiro, Opinião, p. 11.

BARROS, André Luiz. Bruno Barreto rebate críticas ao seu filme. *Jornal do Brasil*, 07 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 7.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Bruno Barreto. *Jornal do Brasil*, 14 de janeiro de 1996, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6.

BENJAMIN, César. Cinema na era do 'marketing'. *Jornal do Brasil*, 20 de maio de 1997, Caderno B, p. 2.

BERLINCK, Deborah. No frio europeu, as últimas cenas de 'Batismo de sangue'. *O Globo*, 07 de dezembro de 2005, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2.

BETTO, Frei. Canônicos e anônimos. *O Globo*, Sociedade, 24 de abril de 2014. p. 25.

\_\_\_\_\_. Dois papas, duas visões. *O Globo*, 01 de setembro de 2000, Rio de Janeiro, Opinião, p. 07.

\_\_\_\_\_. Frei Tito, memórias proibidas. *Folha de S. Paulo*, 10 de agosto de 1984, São Paulo, Opinião, p. 03.

\_\_\_\_\_. Um homem suicidado. *Folha de S. Paulo*, 09 de agosto de 1999, São Paulo, Opinião, p. 03.

- BOFF, Leonardo. Quebrado por dentro. *Jornal do Brasil*, 24 de maio de 1980, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 12.
- BUTCHER, Pedro. Batismo de Sangue peca pelo didatismo. *Folha de S. Paulo*, 27 de abril de 2007, São Paulo, Ilustrada, p. E7.
- \_\_\_\_\_. Cinema conta o país. *Jornal do Brasil*, 16 de março de 1997, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1.
- \_\_\_\_\_. Ideologia sob o tapete e história irretocável. *Jornal do Brasil*, 19 de abril de 1997, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Liberdade dramática nos anos de chumbo. *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1997, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4.
- CABALLERO, Mara. O trabalho silencioso e permanente junto ao povo. *Jornal do Brasil*, 09 de agosto de 1978, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 4.
- COELHO, Marcelo. A obscenidade de compreender. *Folha de S. Paulo*, 28 de outubro de 2012, São Paulo, Ilustríssima, p. 5.
- CORRÊA, Marcos Sá. O político do prazer. *Veja*. 21 de novembro de 1979, n. 585, p. 122-125.
- COURI, Norma. Frei Tito, mártir da história. *Jornal do Brasil*, 25 de março de 2006, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6.
- COUTO, José Geraldo. Filme funciona como um réquiem para o cinema novo. *Folha de S. Paulo*, 01 de maio de 1997, São Paulo, Ilustrada, p. 12.
- DECIA, Patricia. 'As Times Goes By' inspira 'Companheiro'. *Folha de S. Paulo*, 23 de janeiro de 1997, São Paulo, Ilustrada, p. 4.
- \_\_\_\_\_. Marketing para o filme é de US\$ 1 mi. *Folha de S. Paulo*, 21 de fevereiro de 1998, São Paulo, Ilustrada, p. 10.
- DIAS, Luciano. Barreto, o poderoso chefão das telas nacionais. *O Globo*, 26 de janeiro de 1997, Rio de Janeiro, p. 42.
- EBERT, Roger. *Four Days in September*. 06 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/four-days-in-september-1998>.
- FASSONI, Orlando L. A autópsia de uma conspiração. *Folha de S. Paulo*, 02 de setembro de 1971, São Paulo, Ilustrada, p. 35.
- FERNANDES, Millôr. Minha década setenta. *Veja*. 26 de dezembro de 1979, n. 590, p. 198-199.

\_\_\_\_\_. Reflexões sem dor. *Veja*. 19 de dezembro de 1979, n. 589, p. 12-13.

\_\_\_\_\_. *Veja*. 30 de janeiro de 1980, n. 595, p. 8-9.

FERREIRA, Fernando. A Confissão. *O Globo*. 13 de agosto de 1971, Rio de Janeiro, p. 07.

FLOSI, Edson. Amado e odiado: herói ou torturador? *Folha de S. Paulo*, 02 de maio de 1979, São Paulo, Local, p. 15.

FLOSI, Edson. Policia diz: ladrões são guerrilheiros. *Folha de S. Paulo*, 12 de agosto de 1968, São Paulo, p. 3.

*Folha de S. Paulo*. Adorável companheiro. Entrevista com Pedro Cardoso. 20 de abril de 1997, São Paulo, Revista da Folha, p. 16-17.

\_\_\_\_\_. Arkin chega para filmagens, 01 de março de 1996, São Paulo, Ilustrada, p. 5.

\_\_\_\_\_. Censura veta filme sobre Frei Tito. 04 de outubro de 1983, São Paulo, Ilustrada, p. 24.

\_\_\_\_\_. Crime Organizado. 13 de agosto de 1968, São Paulo, p. 4.

\_\_\_\_\_. DOPS: grupo de Marighella atirou a bomba à residência do cardeal. 07 de agosto de 1969, São Paulo, 2º caderno, p. 21.

\_\_\_\_\_. Gabeira não se vê em personagem do filme, 10 de maio de 1997, São Paulo, Ilustrada, p. 4.

\_\_\_\_\_. Liberdade para o corpo. Entrevista com Fernando Gabeira. 06 de janeiro de 1980, São Paulo, Folhetim, p. 3.

\_\_\_\_\_. Limites a Chávez. 17 de fevereiro de 2009, São Paulo, Editorial, p. 2.

\_\_\_\_\_. Manifesto, repudio, CPI – arenistas e emedebistas unem-se contra a violência. 04 de setembro de 1968, São Paulo, p. 3.

\_\_\_\_\_. Nota do II Exército sobre assalto em Mogi das Cruzes, 03 de janeiro de 1969, São Paulo, p. 3.

\_\_\_\_\_. Vandrê e dominicanos respondem ao cardeal, 19 de abril de 1968, São Paulo, p. 12.

GARDNIER, Ruy. Tão intolerável quanto a tortura. *O Globo*, 27 de abril de 2007, Rio de Janeiro, Segundo Caderno. p. 2.

GIRON, Luís Antônio. Minissérie faz geração 68 parecer bando de mauricinhos desmiolados. *Folha de S. Paulo*, 16 de julho de 1992, São Paulo, Ilustrada, p. 4.

GRILLO, Cristina. Filme reabre polêmica sobre sequestro. *Folha de S. Paulo*, 23 de fevereiro de 1996, São Paulo, p. 1.

\_\_\_\_\_. 'O Que É Isso Companheiro' terá filha do embaixador. *Folha de S. Paulo*, 24 de fevereiro de 1996, São Paulo, Ilustrada, p. 5.

HANLON, Valerie Elbrick. "They've Got Your Father". Disponível em: <http://web.mit.edu/hemisphere/events/mnm03-1m/brazil-daughter.shtml>.

HOLDEN, Stephen. FILM REVIEW; The Political Kidnapping Of an Ambassador Retold. *The New York Times*. 30 de janeiro de 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/01/30/movies/film-review-the-political-kidnapping-of-an-ambassador-retold.html>.

*Jornal do Brasil*. A morte de Marighella na versão dos dominicanos, 18 de abril de 1982, Rio de Janeiro, Caderno Especial, p. 4.

\_\_\_\_\_. Berlim recebe bem filme de Barreto, 17 de fevereiro de 1997, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 3.

\_\_\_\_\_. Cartas, 05 de agosto de 1978, Rio de Janeiro, p. 10.

\_\_\_\_\_. Cartas, 13 agosto de 1978, Rio de Janeiro, Caderno Especial, p. 04.

\_\_\_\_\_. Cohn-Bendit Versão 85: A rebeldia mudou de tom. 28 de fevereiro de 1985, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 1.

\_\_\_\_\_. Em questão, a esquerda armada, 14 de junho de 1987, Rio de Janeiro, Caderno B / Especial, p. 5.

\_\_\_\_\_. Entrevista Bruno Barreto, 14 de janeiro de 1996, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Leopoldo Serran, 07 de abril de 1996, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 7.

\_\_\_\_\_. Fleury nada sabe sobre frei Tito, 01 de agosto de 1978, Rio de Janeiro, p. 20.

\_\_\_\_\_. Irmã de Frei Tito coloca Fleury e as torturas como a base do seu suicídio, 12 de novembro de 1978, Rio de Janeiro, p. 42.

\_\_\_\_\_. Leopoldo Serran fala, 27 de abril de 1997, Rio de Janeiro, Caderno Programa, p. 33.

\_\_\_\_\_. Lista de 44 torturadores inclui o general Medeiros, 22 de novembro de 1985, Rio de Janeiro, p. 4.

\_\_\_\_\_. Movimento Feminino pela Anistia denuncia em Recife as perseguições à Igreja, 08 de agosto de 1978, Rio de Janeiro, p. 22.

\_\_\_\_\_. Três mil vão ao sepultamento do delegado Fleury, 02 de maio de 1979, Rio de Janeiro, p. 1.

KOTSCHO, Ricardo. Marighela, segundo Frei Beto. *Folha de S. Paulo*, 26 de março de 1982, São Paulo, Ilustrada, p. 1.

*Lampião da Esquina*. Saindo do Gueto. n. 0, Rio de Janeiro, Abril de 1978, p. 2.

*Lampião da Esquina*. Entrevista: Fernando Gabeira fala, aqui e agora, diretamente dos anos 80. n. 18, Rio de Janeiro, Novembro de 1979, p. 5-8.

LEYDON, John. Review: 'Four Days in September'. *Variety*. 8 de março de 1997. Disponível em: <http://variety.com/1997/film/reviews/four-days-in-september-1117432511/>.

MAGALHÃES-RUETHER, Graça. Crítica alemã elogia o filme de Bruno Barreto exibido no Festival de Berlim. *O Globo*, 18 de fevereiro de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 4.

MARIGHELLA, Carlos. La lucha armada en Brasil. *Cristianismo y Revolución*, nº12, Buenos Aires, março de 1969. p. 28-29.

MIRANDA, André. O cinema lado a lado com a História. *O Globo*, 27 de abril de 2007, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2.

MIRANDA, Marcelo. A verdade não soa verdadeira. *Jornal do Brasil*, 01 de maio de 2007, Rio de Janeiro, Caderno B, p. B3.

MITCHELL, José. A rebelião militar que o trânsito abortou. *Jornal do Brasil*. 21 maio de 1995. Rio de Janeiro, p. 13.

MOLICA, Fernando. Globo faz mudanças em 'Anos Rebeldes'. *Folha de S. Paulo*, 22 de maio de 1992, São Paulo, Ilustrada, p. 4.

MOREL, Marco. História na tela. *O Globo*, 16 de abril de 2007, Rio de Janeiro, Opinião, p. 7.

NAGIB, Lúcia. Para Barreto, é 'pecado vencer no Brasil'. *Folha de S. Paulo*, 21 de novembro de 1997, São Paulo, Ilustrada, p. 11.

NAVES, Paulo. 'Companheiro' concorre a vaga no Oscar. *Folha de S. Paulo*, 30 de outubro de 1997, São Paulo, Ilustrada, p. 14.

NERI, Emanuel. Campanha pede que FHC reconheça mortos. *Folha de S. Paulo*, 10 de maio de 1995, São Paulo, p. 11.

\_\_\_\_\_. General deixa cargo por se opor ao projeto. *Folha de S. Paulo*, 23 de agosto de 1995, São Paulo, p. 11.

*O Globo*. A batalha de Argel. 07 de setembro de 1982, p. 33.

\_\_\_\_\_. Apontados à lei os 68 nomes do terror e morte, 27 de junho de 1969, Rio de Janeiro, p. 18.

\_\_\_\_\_. Ato litúrgico por Frei Tito leva 4 mil à Catedral da Sé, 26 de março de 1983, Rio de Janeiro, O País, p. 06.

\_\_\_\_\_. Cartas dos Leitores, 21 de fevereiro de 1997, Rio de Janeiro, Opinião, p. 6.

\_\_\_\_\_. Com a palavra, os companheiros, 09 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 4.

\_\_\_\_\_. Comissão assume opção pelo mercado, 30 de outubro de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p.2.

\_\_\_\_\_. Corpo a Corpo: Alberto Berquó, 27 de abril de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2.

\_\_\_\_\_. Corpo a Corpo: Leopoldo Serran, 02 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Rio Show, p. 16.

\_\_\_\_\_. Família de militante vai processar 'Companheiro', 17 de julho de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2.

\_\_\_\_\_. "Meu pai era contra a ditadura militar", 18 de janeiro de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 4.

\_\_\_\_\_. 'Nem Fidel, nem Arafat tiveram visto negado', 30 de outubro de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 2.

\_\_\_\_\_. Ninguém reclamou Marighela, 07 de novembro de 1969, Rio de Janeiro, p. 15.

\_\_\_\_\_. Nota do Exército não cita minissérie, 18 de julho de 1992, Rio de Janeiro, O País, p. 9.

\_\_\_\_\_. O beijo de Judas, 06 de novembro de 1969, Rio de Janeiro, p. 1.

\_\_\_\_\_. O companheiro de volta à luta, 30 de outubro de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 1.

OLIVEIRA, José Carlos. Bento que Bento é o Frade. *Jornal do Brasil*, 19 de novembro de 1978, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 10.

\_\_\_\_\_. Frei Tito: um poema. *Jornal do Brasil*, 29 de dezembro de 1978, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 07.

*O Povo*. Fé e Ideologia, 09 de abril de 2007, Fortaleza, Caderno Vida & Arte, p. 07.

\_\_\_\_\_. O cinema e os arquivos da ditadura, 09 de abril de 2007, Fortaleza, Caderno Vida & Arte, p. 07.

\_\_\_\_\_. Vereadora emociona-se na homenagem a frei Tito, 25 de março de 1983, Fortaleza, p. 3.

PAIVA, Marcelo Rubens. Nós não esquecemos. *Veja*. 10 de maio de 1995. p.106-107.

PASSARINHO, Jarbas. A política e os latinos. *Jornal do Brasil*, 08 de janeiro de 2002, Rio de Janeiro, Opinião, p. 9.

\_\_\_\_\_. Do apoio à oposição. *Jornal do Brasil*, 14 de maio de 2002, Rio de Janeiro, Outras opiniões, p. 9.

PINHO, Ana Madureira de; GUEDES, Cilene. Saudades da Guanabara. *Jornal do Brasil*, 27 de abril de 1997, Rio de Janeiro, p. 22-27.

REIS FILHO, Daniel Aarão. A luta pela apropriação da memória. *O Globo*, 06 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Opinião, p. 7.

RODRIGUES, Nelson. As confissões de Nelson Rodrigues: Capítulo CDLXII. *O Globo*, 08 de novembro de 1969, Rio de Janeiro, p. 03.

\_\_\_\_\_. As confissões de Nelson Rodrigues. Capítulo CDXCIV. *O Globo*, 16 de dezembro de 1969, Rio de Janeiro, p. 03.

SADER, Emir. Leões e caçadores em duas versões do seqüestro do embaixador americano. *O Globo*. 10 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Prosa & Verso, p. 2.

SEARA, Berenice. Ator americano diz que nunca ouviu falar em Gabeira. *O Globo*, 29 de fevereiro de 1996, Rio de Janeiro p. 17.

SIRKIS, Alfredo. É isso aí, companheiros... *O Globo*, 14 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Opinião, p. 7.

SUKMAN, Hugo. A aventura da esquerda. *O Globo*, 02 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Caderno Rio Show, p. 16.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Bruno Barreto. *O Globo*, 06 de maio de 1997, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 6.

\_\_\_\_\_. Passado de chumbo. *O Globo*, 20 de março de 1996, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, p. 1.

VASQUES, Tutty. Politicamente incorreto, eu?. *Jornal do Brasil*, 21 de abril de 1997, Rio de Janeiro, Opinião, p. 9.

*Veja*. Autocrítica do terror. 15 de julho de 1970, n. 97, p. 16-21.

\_\_\_\_\_. Estratégia para matar o terror. 12 de novembro de 1969, n. 62, p. 23-30.

\_\_\_\_\_. O quarentão que mostrou seu corpo. 05 de novembro de 1980, n. 635, p. 64-65.

\_\_\_\_\_. O senhor é o seu pastor?. 19 de novembro de 1969, n. 63, p. 38-46.

\_\_\_\_\_. O terror entrou no convento. 12 de novembro de 1969, n. 6, p. 30-31.

XEXÉO, Artur. O que é isso, companheiro? É só um filme! *Jornal do Brasil*, 16 de abril de 1997, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 8.

## **Livros**

ALMEIDA FILHO, Hamilton. *A Sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*. São Paulo: Editora Alfa-ômega, 1978.

BENJAMIN, Cid. *Gracias a la vida*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2013.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue: guerrilha e morte de Carlos Marighella*. 14 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BRASIL; SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS; COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. *Direito à memória e direito à verdade*. Brasília: SEDH, 2007.

BRITO, Frei Fernando de. *Cartas da Prisão e do Sítio*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CAVALCANTE, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (orgs). *Memórias do exílio. 1964/19???. De muitos caminhos*. Vol. 1. Lisboa: Arcádia, 1976.

CHAGAS, Carlos. *113 dias de Angústia: Impedimento e Morte de um Presidente*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM Editora, 1979.

DA-RIN, Silvio. *Hércules 56*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia; A entrevista do Pasquim; Conversação sobre 1968*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

\_\_\_\_\_. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GIORDANI, Marco Pollo. *Brasil Sempre*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

JORDÃO, Fernando. *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 1979.

LOUZEIRO, José. (org.) *Assim marcha a família*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

REIS FILHO, Daniel Aarão et. al. (org.). *Versões e Ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

USTRA, Carlos Alberto Brilhante. *Rompendo o Silêncio*. Brasília: Editorial, 1987.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Ratton: o cinema além das montanhas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Fundação Padre Anchieta, 2005.

## Filmes

*Batismo de sangue*. Dir.: Helvécio Ratton. Rot.: Dani Patarra; Helvécio Ratton, baseado no livro homônimo de Frei Betto. Prod.: Helvécio Ratton. Mús.: Marco Antônio Guimarães. Fotog.: Lauro Scorel. Dir.arte: Adrian Cooper. Figur.: Marjorie Gueller; Joana Porto. Mont.: Mair Tavares. Prod.exec.: Guilherme Fiúza e Tininho Fonseca. El.: Caio Blat; Daniel de Oliveira; Cássio Gabus Mendes; Ângelo Antônio; Léo Quintão; Odilon Esteves; Marcélia Cartaxo; Marku Ribas; Murilo Grossi; Renato Parara; Jorge Emil. Minas Gerais: Quimera Filmes; V&M do Brasil, Downtown Filmes, 2007. (110 min.), son., colorido.

*Frei Tito*. Direção: Marlene França. Local de Produção: Brasil. 1983.

O que é isso companheiro? *Dir.*: Bruno Barreto. *Rot.*: Leopoldo Serran, baseado em livro homônimo de Fernando Gabeira. *Prod.*: Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto. *Mús.*: Stewart Copeland. *Fotog.*: Félix Monti. *Mont.*: Isabelle Rathery. *Efeitos Especiais de DVC*: Arte & Técnica; Farjalla. *El.*: Alan Arkin; Fernanda Torres; Pedro Cardoso; Luiz Fernando Guimarães; Cláudia Abreu; Néelson Dantas; Matheus Natchergaele; Marco Ricca; Maurício Gonçalves; Caio Junqueira; Selton Mello; Du Moscovis; Caroline Kava; Fernanda Montenegro; Lulu Santos; Alessandra Negrini; Antônio Pedro; Milton Gonçalves; Othon Bastos. Rio de Janeiro: Filmes do Equador Ltda; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Pandora Cinema; Quanta; Sony Corporation of América; Columbia Pictures; Televison Trading Corporation, Miramax Films; Riofilme, 1997. (105 min.), son., colorido.

### **Documentos**

PROJETO BRASIL NUNCA MAIS, Tomo I – O Regime Militar, Arquidiocese de São Paulo, 1985.