



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**  
**CAMPUS SENADOR HELVIDIO NUNES DE BARROS PICOS-PÍ**  
**CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**WANDERSON COSTA SILVA**

**DUAS LENTES SOBRE A DITADURA:**  
**HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE EM *O QUE É ISSO COMPANHEIRO?***

**PICOS-PÍ**

**2015**

**WANDERSON COSTA SILVA**

**DUAS LENTES SOBRE A DITADURA: HISTÓRIA E INTERTEXTUALIDADE EM O  
*QUE É ISSO COMPANHEIRO?***

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em História pela Universidade Federal do Piauí Campus de Picos sob orientação do Professor Fabio Leonardo Castelo Branco Brito.

**PICOS-PÍ**

**2015.1**

**Ficha Catalográfica**

**S5861d** Silva, Wanderson Costa

Duas lentes sobre a ditadura: história e intertextualidade em o que é isso companheiro? / Wanderson Costa Silva. – 2015.

CD-ROM : il.; 4 ¾ pol. ( 44 f.)

Monografia (Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí, Picos, 2015.

Orientador: Prof. Me. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito.

Brasil-Ditadura-Cinema. 2. Brasil-História. 3. Guerrilha Urbana-Cinema I. Título.

**CDD 981**

Wanderson Costa Silva

**DUAS LENTES SOBRE A DITADURA: história e intertextualidade em O que é isso companheiro?**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em História, da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em História.

Orientador: Prof. Ms. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Aprovada em: \_\_ / \_\_ / \_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Prof. Ms. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito (Orientador)  
Universidade Federal do Piauí - UFPI

Karla Ingrid Pinheiro de Oliveira

Prof. Ms. Karla Ingrid Pinheiro de Oliveira – Examinadora  
Universidade Federal do Piauí - UFPI

Mona Ayala Saraiva da Silveira

Prof. Ms. Mona Ayala Saraiva da Silveira – Examinadora  
Universidade Federal do Piauí - UFPI

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a Deus por estar sempre me amparando e tornando os obstáculos à frente em degraus para a minha vitória.

Ao meu pai, minha mãe e minha irmã que sempre me fizeram erguer a cabeça em todos os momentos de dificuldades ao longo do caminho percorrido durante toda minha vida.

A toda minha família que há todo o momento me deu força para seguir em frente durante essa jornada.

Aos meus colegas de classe por toda a experiência compartilhada ao longo do curso.

A Maria Karolina, Antonia Auzinete e Jamilla Vale por sempre estarem do meu lado em todos os momentos ao longo do curso dividindo risadas e problemas, pessoas com quem sempre pude contar e poderei recorrer quando precisar.

Ao professor Fabio Leonardo por ter me guiado na construção do trabalho.

*“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.”*

(Arthur Schopenhauer)

## RESUMO

O trabalho objetiva promover um estudo histórico a respeito de duas apropriações artísticas do regime civil-militar brasileiro (1964-1985). A primeira delas é o livro *O que é Isso, Companheiro?*, escrito por Fernando Gabeira, como relato ficcionado de suas experiências com a guerrilha urbana. A segunda delas é a adaptação homônima do livro para o cinema, realizada pelo diretor Bruno Barreto. A partir dessas duas apropriações, o trabalho pretende promover um estudo intertextual, a partir do qual se pretenderá observar o “sequestro da história” e as múltiplas matrizes de interpretação de um recorte temporal por meio das letras e das artes, cotejadas, no limite, com memórias de época.

**PALAVRAS-CHAVE:** História. Cinema. Ditadura. Guerrilha.

## **ABSTRACT**

The paper aims to promote a historical study about two artistic appropriation of the Brazilian civil-military regime (1964-1985). The first is the book *Four Days in September*, written by Fernando Gabeira, as fictionalized account of his experiences with the urban guerrilla. The second one is the adaptation of the homonymous book to film, made by director Bruno Barreto. From these two appropriations, the work aims to promote an intertextual study, from which they pretend to observe the "kidnapping of history" and the multiple forms of interpretation of a time frame by means of letters and arts, collated, ultimately, with time memories.

**KEYWORDS:** History. Cinema. Dictatorship. Guerrilla.

## INDICE DE IMAGENS

<b>Figura 1-Gráfico 1:Numero do publico do cinema Brasileiro da década de 1971 a 2007.....</b>	<b>18</b>
<b>Figura 2-Gráfico 2 :representação do numero de filmes lançados durante os anos de 1971 a 2007.....</b>	<b>19</b>
<b>Figura 3-Gráfico com a evolução dos investimentos no cinema com a lei do Audiovisual.....</b>	<b>20</b>
<b>Figura 4- imagem retirada do filme representando o Rio de Janeiro na década de 1960.....</b>	<b>22</b>
<b>Figura 5-Rio de Janeiro representado no filme na década de 1960...</b>	<b>23</b>
<b>Figura 6-Imagem da passeata dos Cem Mil apresentada no filme.....</b>	<b>24</b>
<b>Figura 7-Passeata dos Cem Mil criada para a ficção.....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 8-Cartaz exibido no filme com a imagem do grupo que sequestrou o embaixador.....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 9- Jonas apresentado com o nome Severino Barroso e Paulo como Fernando Gabeira.....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 10- versão Norte-Americana do cartaz de divulgação do filme "O que é isso companheiro?".....</b>	<b>29</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPITULO 1: ENTRE LINHAS DE IMPACTO: Fernando Gabeira e as memórias da guerrilha urbana.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPITULO 2: A LENTE, A TELA E O ACONTECIMENTO: a apropriação fílmica de <i>O que é isso, companheiro?</i> e a relações entre livro e filme.....</b>	<b>20</b>
<b>CAPITULO 3: ARMADOS, AMADOS OU NÃO: relatos, memórias e críticas e a apropriação da guerrilha urbana.....</b>	<b>35</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar o período do regime militar através da apreciação do livro autobiográfico de Fernando Gabeira “O que é isso companheiro?” e sua versão adaptada para o cinema pelo diretor Bruno Barreto. A idéia para a elaboração do mesmo veio a partir do gosto pela sétima arte e a ansiedade de melhor compreender o período do regime militar no país; dentre os diversos filmes que retratam esse período marcante da história do Brasil *o que é isso companheiro?* Chamou-me a atenção pelo êxito nas telas de cinema e por sua grande repercussão, feito este que, após seu lançamento despertou os mais variados sentimentos, de um lado a população alheia à história narrada que se comoveu e torcia para acabar da melhor forma possível para o embaixador, do outro, ex-militantes que viram suas memórias remexidas sem as devidas considerações.

A história relatada por Fernando Gabeira, no livro de ficção, que funcionava como um relato de suas memórias a respeito do período está centrado no sequestro do embaixador dos Estados Unidos Charles Burk Elbrick por um grupo de esquerda denominado MR-8<sup>1</sup>. O filme homônimo de Bruno Barreto lançado em 1997 baseia-se na obra literária de Fernando Gabeira publicada em 1979, beneficiado pela Lei da Anistia<sup>2</sup>, momento este em que surge uma grande produção de caráter memorialístico a respeito dos anos políticos comandados pelos militares. A obra de Gabeira é narrada em primeira pessoa, girando em torno das experiências do autor, o que se faz deduzir que são relatos de caráter subjetivos e não denotam uma visão totalizadora sobre os anos de luta armada, mas sim a percepção de Fernando Gabeira em relação aos fatos Históricos; segundo Daniel Aarão Reis destaca Gabeira expressa no livro uma visão distanciada, crítica e até mesmo irônica sobre os acontecimentos, o que lhe permitiu reconstruir o passado sem que o mesmo lhe perturbasse.

---

<sup>1</sup> MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) foi uma organização política formada em 1964 na cidade do Rio de Janeiro que participou da luta armada contra a ditadura militar no país e reivindicando a instalação de um governo socialista.

<sup>2</sup> -Lei de N° 6.683 promulgada no governo de João Batista Figueiredo (1979-1985) que concedia a anistia ampla e irrestrita a todos que cometeram crimes políticos ou foram punidos pelos atos institucionais.

O filme de Bruno Barreto, que carrega o mesmo nome do livro, traz aspectos da obra de Gabeira, porém, como obra adaptada para o cinema, expressando seu caráter comercial, apresenta pontos que entram em contraste com o livro e até mesmo com a história, de forma que, em diversos momentos, são perceptíveis as contradições entre a obra literária de Fernando Gabeira e a produção cinematográfica de Barreto. De acordo com seus próprios produtores, o filme não teria a pretensão de reconstruir fidedignamente as linhas memorialistas de Gabeira, o que fica claro na medida em que os próprios militantes envolvidos na história narrada por este promovem um duro questionamento do filme ao analisarem o mesmo como um fator que não favorece as condições reais dos fatos, onde a balança sempre pende a favor do governo. Mas até que ponto uma obra de ficção deve intervir nos fatos históricos?

Como a base de análise do trabalho parte do uso do filme como fonte histórica, o estudo de autores que discutem cinema como Marc Ferro se faz pertinente para entendermos a relação entre história e cinema. Sua obra *Cinema e História*, na qual o autor nos mostra a relação entre as produções cinematográfica e a história, será de grande importância para o desenvolvimento da pesquisa.

Conforme as idéias de Ferro, ao abordarmos o uso de filmes como objeto de estudo deve-se buscar compreender a história para além do filme, para além do seu conteúdo, segundo o autor não existem imagens cinematográficas inocentes, pois há sempre as condições intencionais de sua produção, o filme, nas argumentações de Marc Ferro, pode ser considerado um reflexo da sociedade que o produziu.

O estudioso do cinema brasileiro moderno Ismail Xavier também nos fornece argumentos para melhor entendermos a relação da literatura com o cinema em seu escrito *“Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”*, através de sua leitura percebe-se que a transposição de uma obra literária para as telas de cinema está além da mudança de textos sendo necessário saber até onde o filme é fiel ao texto original.

Em uma imagem podem ser captadas características de uma determinada época ou de uma sociedade na qual o filme foi produzido, a imagem tem o potencial de apresentar-se como história passando fidelidade a quem a observa, porém, a imagem enquanto objeto sujeito a alterações deve ser analisado minuciosamente, no caso de se estudar o filme o historiador deve levar em consideração as características da época em que foi produzido, o contexto em que foi inserido e o mais importante fator a ser considerado, as intenções por traz da sua produção.

Para a análise do filme, se fez necessário levantar algumas questões sobre o período em que foi produzido, sendo realizado um estudo sobre a produção cinematográfica da década de 1990 conhecendo o contexto do cinema da retomada.

No primeiro capítulo do trabalho será analisada a produção ficcional de Fernando Gabeira, pretexto a partir do qual serão realizadas discussões sobre o próprio regime civil-militar no Brasil. Neste capítulo, se tentará responder a questões tais como: De que maneira a narrativa de Fernando Gabeira, produzida mais de uma década após o fim do regime civil-militar, se processa enquanto uma memória do período? De que maneira este regime, bem como as noções tradicionais de direita e de esquerda, são tratadas e questionadas no livro?

O segundo capítulo estabelecerá uma análise comparativa entre o livro de Fernando Gabeira e o filme homônimo de Bruno Barreto. O capítulo problematizará a apropriação fílmica de uma obra literária pensando as questões particulares a cada um dos suportes artísticos e sua maneira de capturar o discurso de uma época.

No último capítulo serão tomadas memórias de militantes que atuaram na guerrilha urbana, juntamente com Fernando Gabeira, a respeito de seus escritos no âmbito da ficção. A partir destas memórias e do posicionamento crítico a respeito dos escritos de Gabeira, bem como deste e dos próprios militantes sobre o filme de Bruno Barreto, será analisado o “sequestro da história” pela dimensão artística e suas particularidades.

## CAPITULO 1:

### **ENTRE LINHAS DE IMPACTO: Fernando Gabeira e as memórias da guerrilha urbana**

A partir do golpe civil militar que ocorreu nos anos de 1964, as ações autoritárias do governo como a repressão aos direitos civis, a perseguição aqueles que eram considerados “inimigos” do regime e as lutas contra o novo governo tornou-se frequentes no país durante os anos de ditadura. A população se viu imersa em um país em que os direitos civis e democráticos estavam cada vez mais distantes da realidade e por meio das medidas tomadas pelo governo, aqueles que lutavam contra o regime opressor viam-se cada vez mais na clandestinidade sob ameaças de torturas e mortes pelas mãos dos militares.

Fernando Gabeira encontrava-se em meio a essa pressão imposta pela ditadura, controlada fortemente por forças militares, contexto no qual ingressa na luta contra esse regime, integrando o grupo de esquerda MR-8, que ao lado da ALN<sup>3</sup>, arquitetou o sequestro do embaixador dos Estados Unidos para que assim pudessem negociar a liberdade de 15 presos que estavam sob domínio dos militares.

As exigências do grupo para a negociação, entre elas a publicação de um manifesto em rede nacional, foram atendidas pelo governo sendo as ações do grupo de esquerda bem sucedida; com o decorrer dos acontecimentos parte dos integrantes que participaram do sequestro do embaixador americano foram presos e exilados, entre estes se encontrava Fernando Gabeira.

Por meio da lei da anistia, decretada pelo presidente Figueiredo, aprovada por fins dos anos de 1979, a população, que, durante os anos de ditadura, paralisava perante a repressão do regime, sufocados pelo medo das perseguições e das torturas, e as ruas que constantemente presenciava a movimentação estudantil contra o golpe, viram-se livres para expor as memórias desse passado, não muito distante em suas lembranças (REIS, 2000).

---

<sup>3</sup> A ALN foi uma organização socialista formada em 1967 por Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Virgílio Gomes da Silva, o grupo lutava contra a ditadura militar juntamente com o MR-8.

Esse período foi marcado por uma efervescência de construções de cunho memorialista sob o período militar, período esse caracterizado por Carlos Fico na produção literária pós 64 como um momento em que um conjunto de versões literárias revelaria os mitos e os estereótipos da ditadura.

Fernando Gabeira beneficiou-se desse momento de liberdade de exposição e durante o ano de 1979 dedicou-se a publicar suas lembranças sobre o período no livro *“O que é isso companheiro?”*, espécie de autobiografia, na qual retrata os períodos vivenciados pelo seu autor no Brasil em tempos de ditadura, desde sua entrada para a luta armada até o sequestro do embaixador e os momentos do seu exílio fora do país, tornando-se uma das principais referências sobre o período da ditadura e tendo uma grande repercussão após seu lançamento, chegando a ser vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura.

Gabeira faz uma reflexão sobre suas experiências como jornalista antes e depois de entrar para a luta armada, traçando um paralelo entre as pessoas que viam na luta armada, entrando na clandestinidade por ver na esquerda uma solução para os problemas que o país enfrentava e aqueles que viviam alheios aos problemas políticos, sempre levantando de forma decepcionada a não resistência à ditadura.

O livro é dividido em dezesseis capítulos distribuindo as memórias de Gabeira, desde sua introdução no grupo revolucionário MR-8, os quatro dias do sequestro do embaixador, os momentos vividos na “geladeira”<sup>4</sup> até ser preso e exilado.

Em uma edição do livro lançada posteriormente a de 1979, Gabeira, de certa forma irônica, esclarece alguns fatos como a autoria do manifesto onde Gabeira dá os devidos créditos a Franklin Martins: “Registro pela primeira vez a autoria do manifesto divulgado durante o seqüestro do embaixador. O texto é de Franklin Martins, o que não consignei em fins de 79 quando escrevi o livro” (GABEIRA, p.9).

---

<sup>4</sup> - Termo utilizado por Gabeira para exemplificar o período em que os militantes viviam fugindo, entrando na clandestinidade.

Em sua autobiografia Gabeira inicia com suas experiências no Chile onde em meio a uma forte repressão policial, o que ele chamou de exílio dentro do exílio, decide escrever sua historia dentro da luta armada caso escapasse vivo.

Este é o livro de um homem correndo da polícia, tentando compreender como é que se meteu, de repente, no meio da Irazabal, se havia apenas cinco anos estava correndo da Ouvidor para o Rio de Janeiro, num dos grupos que fariam mais uma demonstração contra a ditadura militar que tomara o poder em 1964. Onde é mesmo que estávamos quando tudo começou?(GABEIRA, 2009, p.11).

Gabeira discute de forma irônica os acontecimentos daquele período sempre questionando as ações do movimento de esquerda contra a ditadura alegando que o caminho que sempre foi seguido pela maioria dos militantes de esquerda do período foi à fuga, a não resistência: “você diz que vai resistir você parte para resistir, mais o que você vai fazer de verdade é fugir” (GABEIRA, 2009, p.23). E ainda prossegue em seu texto, argumentando com ar de conformismo:

Tudo era mágoa de quem não se conformava com o desfecho. O melhor talvez fosse tentar o que se passava. Goulart compreendeu que estava perdido e resolveu ir para o Uruguai, certo de que o golpe era temporário, que mais tarde, seria chamado para ocupar seu papel na vida política do país. Quem era eu para entender as coisas profundamente? Estava desarmado teoricamente, ressentido, e não outro caminho na nossa frente, exceto prosperar e esquecer o baque que o país estava sofrendo. (GABEIRA, 2009, p.27).

Em seu livro, Fernando Gabeira nos aponta algumas características da época de resistência ao regime militar como as ordens imposta a sociedade e a violência contra o povo que lutava por seus direitos e que estavam à margem das forças militares:

No instante em que Aragão saia no seu carro preto, possivelmente Gregório Bezerra, o líder camponês pernambucano estava sendo atado ao jipe do coronel Ibiapina e seria arrastado pelas ruas. O sapateiro Chicão estava tentando escapar, às pressas, de Governador Valadares, onde os fazendeiros fuzilavam sem vacilar. (GABEIRA, 2009, p.23).

Parte do livro de Gabeira é dedicada ao sequestro do embaixador, em uma narrativa na qual ele privilegiou-se por si mesmo como dono de toda a história ele relata a participação no sequestro de forma precisa detalhando os momentos de tensão vividos durante a emboscada armada para o embaixador:

Lembro-me de descer correndo as escadas da casa, de abrir a porta da garagem, de fechar rapidamente a porta da garagem, de olhar o fundo da Kombi esverdeada e ver ali, meio embrulhado num saco, o homem e a cara larga do homem. Dentro da Kombi as pessoas sorriam discretamente, orgulhosas. Encostei-me um pouco na parede e disse em voz alta 'Meu Deus, sequestramos o embaixador dos Estados Unidos'. (GABEIRA, 2009, p.108).

Em muitos pontos de sua narrativa, o autor se coloca em uma posição de significativa importância durante o sequestro, como se a todo o momento estivesse informado sobre tudo o que iria acontecer, o que é contradito, por exemplo, por Claudio Torres que alega que Gabeira se quer pertencia ao grupo de fogo da organização. (TORRES, 1997, p.194).

Ao revisitar seu passado com um olhar crítico, irônico e contestador dos fatos, Fernando Gabeira nos mostra que sua visão de mundo não se apresentava mais da mesma forma dos tempos da guerrilha; ao lançar esses questionamentos em torno do lhe foi presenciado, Gabeira pode arquitetar uma história da qual pode levantar as questões necessárias para que as cicatrizes de suas lembranças de um período obscuro não lhe atormentassem com os mesmos requintes de crueldade de outros tempos.

A narrativa do livro, permanentemente centrada na figura do próprio Gabeira contando todos os fatos a partir do seu ponto de vista dando um tom de romance a história, transforma todos os eventos em ficção, sendo assim o livro torna-se uma expressão subjetiva dos fatos reinterpretados por meio de suas memórias, o que vem a deixar lacunas na história, pois, ao mesmo tempo em que Gabeira parte de uma escrita em torno de si, ele tece todos os acontecimentos que se passavam, sendo ou não agente ativo dentro do contexto narrado, o que leva os fatos narrados por ele terem um ar fragmentado.

Essa abordagem utilizada por Gabeira implica em uma releitura do passado conforme seus interesses dando a impressão ao leitor de que o autor é proprietário dos fatos ocorridos, mesmo que não tenha presenciado a todo o momento tudo que se passava; o exemplo disso é a forma como Gabeira narra o sequestro do embaixador como participante ativo, contando detalhadamente a ação, o que na verdade não ocorreu dessa forma, Gabeira só ficou sabendo do sequestro pouco tempo antes da sua realização. A esse respeito, Ligia Chiappini

Leite nos informa que quando o narrador é ao mesmo tempo personagem principal ele não tem percepção do envolvimento dos outros personagens envolvidos, indo sempre de encontro a um ponto fixo limitando-se as suas percepções, assim, limitando-se a incertezas. (LEITE, 1985, p.10-12) Gabeira ocupou todos os lugares possíveis ao produzir seu livro, foi escritor, protagonista e narrador da história, assim pode revisar e tentar um acerto de contas com seu passado, não dando a mesma oportunidade aos seus ex-companheiros que ficaram a mercê de sua escrita memorialista. Em *O que é isso, companheiro?* Gabeira dentro de sua narrativa colocou-se como indivíduo altamente crítico em relação a toda a história que lhe foi presenciada.

Daniel Aarão Reis, no livro *Versões e ficções: o sequestro da história* discute a forma como Gabeira conduziu suas memórias em torno dos acontecimentos.

A visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, e retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurgiu deslocado na ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Esta atitude distanciada crítica irônica, a maioria dos leitores a desejava, assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele. (REIS, 1997, p.103).

Distante dos sofrimentos trazidos pela ditadura militar, Gabeira ressignifica sua memória, contando os fatos através de sua própria percepção, os reavaliando a todo o momento, possivelmente essa foi à maneira que Fernando Gabeira encontrou para reviver as lembranças da guerrilha sem que estas lhe afligissem, sem ressuscitar as dores que estavam no mais profundo subconsciente de sua memória.

Ao longo de boa parte do livro, Gabeira queixa-se das organizações de esquerda que existiam na época com certo tom de decepção pela fragmentação e a forma como os grupos de esquerda não resistiram à repressão do governo; essa postura reflexiva e amadurecida dos fatos foi algo que desenvolveu com o passar dos anos em uma análise dentro de suas vivências no exílio sem toda

aquela “pressão” da ditadura, o que nos diz que na época em que Gabeira presenciou tudo, ele agia e pensava como os militantes de esquerda.

Apesar das questões que estiveram em volta do livro de Gabeira em relação à forma como ele apresentou suas memórias é inquestionável o sucesso de publicação que se tornou *O que é isso companheiro?* na literatura de sua época, e todo esse sucesso de sua obra memorialista despertou o interesse de Bruno Barreto que em 1997 inspirado nos relatos impressos produz um filme homólogo ao livro de Gabeira.

O filme foi alvo de diversas críticas pela forma que foi conduzido, explorando, de certa forma invasiva, as memórias dos ex-guerrilheiros que se manifestaram contra a forma como foram representados no filme de Barreto. *O que é isso companheiro?* em sua versão para as telas do cinema não colheu apenas críticas negativas, o longa tornou-se um grande sucesso de bilheteria e repercussão do cinema nacional na década de 1990, período em que a produção cinematográfica do país recuperava-se da sua mais profunda crise iniciada no governo de Fernando Henrique Cardoso que por meio de medidas institucionais cancelou os meios de distribuição de verbas para a produção de filmes.

Como *o que é isso companheiro?* em sua versão cinematográfica relaciona-se com a sua obra impressa? Como Bruno Barreto construiu a narrativa do filme em torno das reflexões de Gabeira? E como a história contada nas telas do cinema reviveu as mais densas lembranças e despertou a ira dos militantes de esquerda representados no filme são questões que serão discutidos nos próximos capítulos.

## CAPITULO 2:

### A LENTE, A TELA E O ACONTECIMENTO: a apropriação fílmica de *O que é isso, companheiro?* e a relações entre livro e filme

Os anos da década de 1990 são marcados por uma forte modificação na produção cinematográfica do país durante o governo do então presidente Fernando Collor de Melo, primeiro presidente eleito após a ditadura, no qual instigou as leis de incentivo para a produção do cinema pondo fim as bases que amparavam o cinema brasileiro como a estatal Embrafilme<sup>5</sup> que tinha como função patrocinar a produção e a distribuição de filmes nacionais para o mercado e o Conselho Nacional de Cinema, o CONCINE<sup>6</sup>, causando uma estagnação na produção de filmes que passam a ter pouca distribuição e repercussão entre o público.

### Público de cinema no Brasil

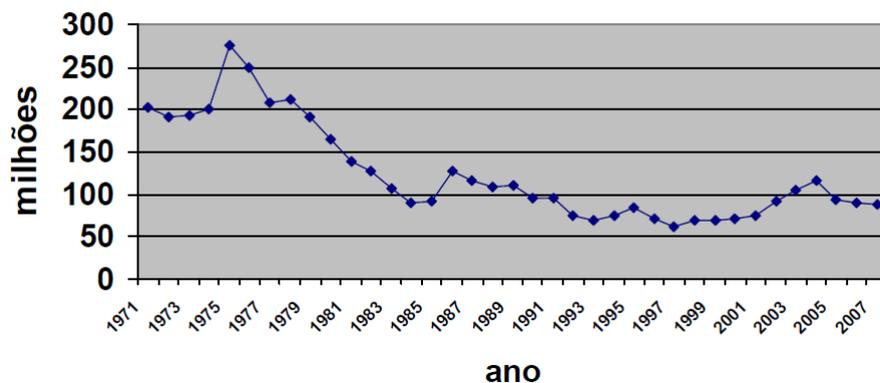


Figura 11-Gráfico 1: Número do público do cinema Brasileiro da década de 1971 a 2007.

Na imagem acima vemos que a apreciação do cinema brasileiro durante a década de 1970 registrava um número elevado em comparação com o fim da década de 1980 e início de 1990, período de crise no cinema nacional. Com a extinção da Embrafilme, a produção cinematográfica entra em sua mais crítica crise

<sup>5</sup> A Embrafilme foi uma empresa estatal criada a partir da Lei de N° 862 em 12 de setembro de 1969 destinada a produção e distribuição cinematográfica no país tendo seu fim decretado em 16 de março de 1990.

<sup>6</sup> CONCINE foi um órgão gestor do cinema brasileiro criado pelo decreto de N° 77.299 em 16 de março de 1976 e extinto em 1990.

e a produção de filmes que antes chegava à marca de cem produções de longa-metragem durante os anos anteriores, passou a menos de dez filmes por ano sendo muitos dos filmes suspensos ou inacabados; durante um decorrer de quatro anos a produção no cinema brasileiro encontrava-se praticamente paralisado com uma recarga de filmes quase nula.

### Lançamentos de filmes nacionais

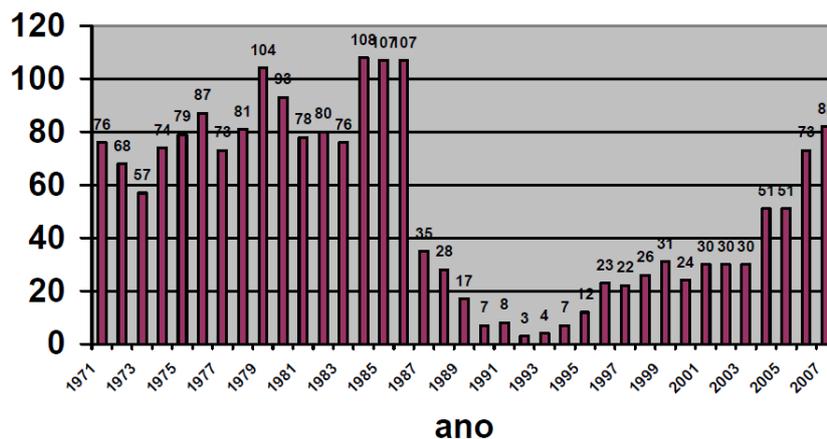


Figura 12-Gráfico 2 :representação do numero de filmes lançados durante os anos de 1971 a 2007

Analisando o gráfico acima vemos que com o fim da Embrafilme a produção cinematográfica brasileira praticamente acabou produzindo apenas três filmes em 1993.<sup>7</sup>Os anos do governo Collor foram tempos difíceis para o cinema brasileiro, que antes chegava a agregar um excelente desempenho comercial através de filmes como *Dona flor e seus dois maridos*, vendo seus números caírem drasticamente.

Em 1991, é criada a Lei Rouanet<sup>8</sup>, que se configurava como um incentivo federal a cultura, mas é somente a partir de 1993 com a criação da Lei do Audiovisual<sup>9</sup> que o cinema brasileiro passaria respirar novos ares, conforme indica José Luís a lei passou a disponibilizar recursos econômicos a novos projetos cinematográficos e a expandir a exibição e a distribuição de filmes, mas como o

<sup>7</sup>- Gráficos 1 e 2 disponível em:

<http://www.ie.ufrj.br/datacenterie/pdfs/seminarios/pesquisa/texto04112.pdf>

<sup>8</sup> Lei de incentivo a cultura que instituiu políticas publicas para a cultura nacional criada pela Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991

<sup>9</sup> A lei do Audiovisual foi criada para proporcionar investimentos na produção de obras cinematográficas e audiovisuais criada pela lei federal de N° 8.685/93.

autor coloca essa lei não foi suficiente para reverter completamente os problemas que estavam em torno do cinema nacional criando uma acomodação entre diretores e financiadores:

A forma como a Lei do Audiovisual foi organizada não solucionou os problemas de financiamento e ainda criou uma espécie de ciclo vicioso que envolve diretores e financiadores. Um dos problemas inerentes à forma como a lei foi colocada em prática diz respeito à criação de empecilhos à organização de uma produção em larga escala para o cinema brasileiro: a lei não prevê a recuperação dos gastos de produção através da bilheteria gerada pelo próprio filme e o reinvestimento desses lucros na produção de novos filmes. Desse modo, toda vez que um diretor quer colocar em prática a filmagem de um novo projeto tem que recorrer a novos financiamentos, criando um ciclo vicioso que impede que o cinema brasileiro caminhe sem o auxílio direto do Estado. (SILVA, 2008, p.55).

Com base no gráfico a abaixo se percebe que houve uma evolução gradativamente nos investimentos na área da produção de filmes com a lei do Audiovisual<sup>10</sup>.

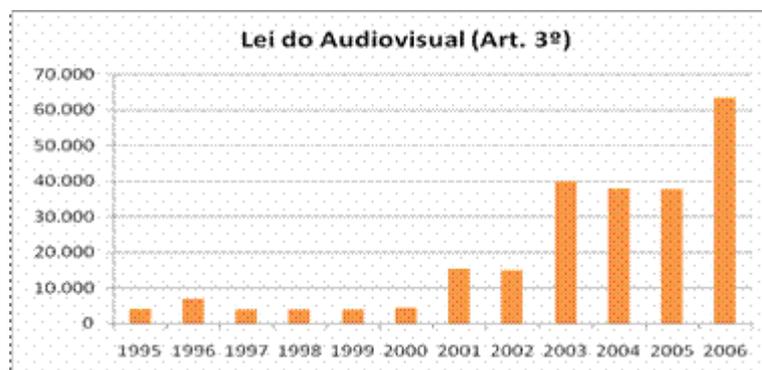


Figura 13-Gráfico com a evolução dos investimentos no cinema com a lei do Audiovisual

A partir da metade da década, especificamente no ano de 1995, dentro do governo de Fernando Henrique Cardoso, o cinema brasileiro começou a reerguer-se dentro do que foi chamado de retomada do cinema brasileiro, um período em que os filmes passaram a reproduzir a história do país dentro de suas características abordando o cotidiano da população, as histórias mais recentes ganharam destaque como a ditadura; o filme apontado como marco inicial do Cinema da Retomada é *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, lançado em 1995,

<sup>10</sup> -Gráfico 3 disponível em: <http://www.uff.br/lia/tecal/Textos/Mudancas.html>

sendo o primeiro filme da década de 1990 a levar aproximadamente um milhão de pessoas ao cinema trazendo de volta visibilidade as produções cinematográficas e despertando o interesse de produtoras norte-americanas como Columbia e Warner que passaram a investir na produção de filmes nacionais; com o decorrer dos anos os filmes passaram a ter um público cada vez maior, além de destaque internacional concorrendo a premiações como o Oscar.

É nesse contexto da retomada da produção cinematográfica brasileira que o filme “O que é isso companheiro?” é produzido dentro de um momento em que o foco esta em torno do sucesso comercial e internacional em produções em torno de um cinema de caráter industrial.

Produzido em 1997, no auge da retomada do cinema brasileiro o filme homônimo a obra de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?*, adaptado com roteiro de Leopoldo Serram sob direção de Bruno Barreto conseguiu levar as telas do cinema um grande número de espectadores tendo um grande êxito comercial não somente nos cinemas brasileiros mais também em território internacional, feito este que levou o filme a concorrer ao Oscar em 1998 na categoria de melhor filme estrangeiro.

O filme conta com grandes nomes em seu elenco como o ator Pedro Cardoso no papel de Paulo/Gabeira, Matheus Naschtergale encarnando o personagem Jonas, e as atrizes Fernanda Torres e Claudia Abreu dando vida a personagem inspirada na guerrilheira Vera Magalhães; boa parte do elenco vinculava-se à rede globo de televisão, emissora de maior prestígio na dramaturgia do país, uma grande jogada de marketing do diretor para uma boa aceitação do filme perante o público.

O enredo do filme se passa em torno do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, interpretado pelo ator Alan Arkin pelo grupo de esquerda MR-8 que lutava contra a ditadura com uma idealização contrária ao regime opressor e ações armadas.

*O que é isso companheiro?* em sua versão cinematográfica decompõe algumas questões que estão em sua obra impressa, essa já sendo uma versão

ficcional dos fatos, unindo ao mesmo tempo a ficção com a realidade passando uma verdade distorcida da História através das telas do cinema. Partindo da perspectiva de Marc Ferro do filme como uma conta - análise da sociedade, a análise do filme *O que é isso, companheiro?* deve ser realizada para além dos aparatos de sua produção, pois para Ferro não existe uma produção cinematográfica que não carregue em sua estrutura aspectos da sociedade que o produz e o recepciona, o filme vai além do que se encontra visível. Ele “desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos” (FERRO, 1992, p86) sendo essa questão pertinente no caso do filme em questão, por trata-se de uma ficção, mas que traz em sua construção narrativa nomes e datas que se relacionam com os fatos que realmente aconteceram.

O escrito do autor Ismail Xavier *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, nos mostra que o grande impasse da transposição da obra literária para o cinema está na interpretação do próprio cineasta e na mudança temporal entre a obra impressa e a película; como a produção do filme *O que é isso companheiro?* se faz quase vinte anos depois do lançamento do livro de Fernando Gabeira é perceptível que as memórias foram modificadas para atender interesses e ao próprio contexto em que sua produção está inserido. O filme de Bruno Barreto inicia com imagens em preto e branco da década de 1960, artifício utilizado pelo diretor para reforçar ao telespectador que o filme baseia-se em fatos reais.



Figura 14- imagem retirada do filme representando o Rio de Janeiro na década de 1960.



**Figura 15-Rio de Janeiro representado no filme na década de 1960.**

O filme prossegue com cenas da passeata dos Cem Mil<sup>11</sup> na qual a população nas ruas em uma só voz gritava “o povo unido jamais será vencido” e “abaixo a ditadura” onde os personagens Fernando, Arthur e Cesar aparecem na manifestação contra o regime. Nessa cena e mesclado imagens da manifestação com imagens dos personagens do filme fazendo o telespectador a associar a historia com a ficção.



**Figura 16-Imagem da passeata dos Cem Mil apresentada no filme.**

---

<sup>11</sup> -A passeata dos Cem MIL foi uma manifestação em protesto a ditadura militar organizada pelo movimento estudantil no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968.



**Figura 17-Passeata dos Cem Mil criada para a ficção.**

Com o decorrer do filme as interferências realizadas pelo diretor são perceptíveis, a exemplo disso temos a transformação do personagem de Gabeira em um grande intelectual dentro do grupo de militantes, tendo este sido construído em torno de uma figura culta, mais que nada entendia sobre armas ou como manuseá-las, no livro Fernando Gabeira até passa a impressão de que era uma figura importante dentro do movimento, mas em nem um momento se sobrepõe de uma maneira superior aos seus companheiros.

No filme o personagem Paulo destaca-se como o grande idealizador do sequestro e como autor do manifesto com as exigências do grupo assim como no livro, o que não ocorreu dessa forma como afirma Reis ao dizer que o Gabeira não teve nenhuma participação na organização da ação e ele só teria ficado sabendo do sequestro no mesmo dia em que a ação seria realizada. (REIS, 2009, p.81)

O documentário *Hercules 56* produzido em 2006 por Silvio Da-Rin traz os participantes do sequestro do embaixador onde em um diálogo aberto eles deixam claro que Gabeira não tinha nenhuma ação de destaque no sequestro e que estava na ação por acaso.

Paulo é o que mais se aproxima da descrição apresentada por Fernando Gabeira que em sua autobiografia já demonstra certa autoestima lhe permitindo uma ampliação maior de seu ego narrando tudo por meio de sua perspectiva podendo acrescentar ou diminuir o que lhe convier, Bruno Barreto fermenta ainda

mais o personagem lhe sobrepondo ainda mais destaque atribuindo características que o distinguisse dos demais; essa constatação vai contra as afirmações de Barreto de que seu filme não retrataria nem um personagem específico e isso fica claro na cena em que Paulo, ao aproximar-se da casa de Maria, depara-se com um cartaz com as imagens do Jonas com o nome Severino Barroso e ao seu lado Paulo com o nome de Fernando Gabeira demonstrando claramente a intenção do diretor em associar o personagem da ficção com Fernando Gabeira deixando evidente que o personagem Paulo é Fernando Gabeira.

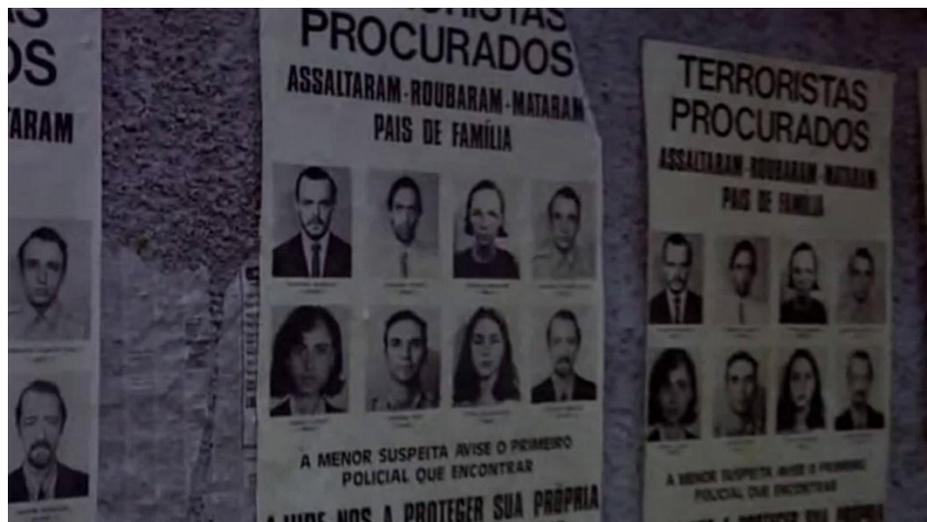


Figura 18-Cartaz exibido no filme com a imagem do grupo que sequestrou o embaixador.



Figura 19- Jonas apresentado com o nome Severino Barroso e Paulo como Fernando Gabeira.

O personagem Jonas/Virgílio Gomes da Silva (Matheus Naschtergale) aparece, no filme, como o oposto de Paulo. É uma figura aparentemente dura, sem sentimentos para com seus companheiros estando disposto a encarar todas as consequências possíveis sem preocupar-se com os meios que o levaram aos resultados; em determinados momentos do filme os personagens Paulo e Jonas sempre estão se enfrentando através de questionamentos em que um não concorda com o outro, Jonas sempre apresentado como carrasco, tentando de todos os modos prejudicar Paulo, assim o filme faz com que os dois personagens pareçam lados opostos da mesma moeda, algo que não se percebe na leitura do livro, pois em nenhum momento o Jonas é retratado dessa forma por Gabeira, o guerrilheiro quase nem é citado no decorrer do livro sendo apresentado somente como o comandante que foi preso e morto pelos militares. Tal acontecimento se dá, provavelmente, como consequência de a escrita girar em torno das pretensões do Fernando Gabeira em reconhecer somente aquilo que lhe convém, de forma que o Jonas do filme é uma criação do roteirista em todos os sentidos.

O filme de Bruno Barreto tenta contrapor à postura de Jonas a tranquilidade de Paulo (Fernando Gabeira) e seu comportamento culto e letrado, sendo representado ali como o único capaz de raciocinar dentro do grupo, com o lado rude de seus companheiros, estes, quase sempre, retratados como jovens inconsequentes, que teriam entrado na luta armada contra a ditadura somente para chamar atenção transformando a luta da esquerda em reerguer a democracia em um movimento banal liderado por jovens imaturos.

Outra questão no filme cabível a discussão é a forma como os militares são abordados; em diversos momentos é possível perceber que o filme modifica a forma dos militares agirem dando um tom menos agressivo a suas ações. Em uma cena interpretada pelo ator Marco Ricca e a atriz Alessandra Negrini, são perceptíveis o remorso do personagem ao ser questionado pela sua mulher sobre seu trabalho ao argumentar que cumpre apenas ordens superiores, e que até mesmo insônia lhe é causada em consequência das torturas que é “obrigado” a realizar contra os prisioneiros.

O torturador no filme de Barreto tem uma construção diferente da que lhe é dada no livro de Gabeira, neste o torturador aparece como uma figura apta a

desempenhar sua função sem o mínimo de remorso, Bruno Barreto cria um personagem conflituoso imerso em seus problemas pessoais.

Essa amenização do comportamento do militar fica ainda mais clara quando o personagem diz que estes a quem as torturas são acometidas “são apenas crianças inocentes e cheias de sonhos”, é como se o filme invertesse papéis ao apresentar o guerrilheiro Jonas como uma figura fria e cruel e que essas “crianças” seriam comandadas por uma escoria perigosa, (termo que no filme faz referencia ao Jonas) e a ação militar conduzida como apenas mais uma tarefa a ser cumprida pelos militares em seu dia-a-dia. Conforme Renato Tapajós indaga a respeito da representação opressor e oprimido apresentada pelo filme:

A repressão parece se reduzir a um grupo de militares decididos a acabar com aquela baderna juvenil. Em nenhum momento ela é percebida como uma política de estado que ia muito além do combate aos grupos guerrilheiros [...] não há, no filme, resposta do torturador de que os guerrilheiros ‘eram um grupo de jovens ingênuos iludidos por uma canalha de dirigentes desonestos e mal intencionados’ os únicos que aparecem no filme são Jonas e Toledo [...] A versão do torturador acaba predominando (TAPAJÓS, 1997, p.22-23).

Por meio do argumento citado a cima, percebe-se que o filme de Barreto trata aqueles que lutavam contra a repressão de forma superficial e sem uma base concreta na luta pelos seus direitos, banalizando o movimento de esquerda representado por pessoas inconsequentes, já a figura do torturador é ressaltada, dessa forma o diretor traça uma linha favorável as ações militares e não considera os verdadeiros ideais e posições dos grupos de esquerda.

Um fator perceptível na análise intertextual entre o livro e o filme é mudança na estrutura narrativa. No livro Fernando Gabeira é a figura central da obra, o filme faz uma mudança perceptível ao colar o embaixador como personagem principal, sendo praticamente toda a História narrada do seu ponto de vista. Em uma cena do filme o embaixador narra em um dialogo direcionado a sua esposa os personagens, sendo eles apresentados para o publico de forma mais especifica pela visão o próprio embaixador:

Querida Elvira, ainda hoje senti dedos que fizeram meus curativos, eu não posso ver esses rostos, mas vejo suas mãos portando armas, quando eu poderia imaginar que fossem tão jovens [...]

Dessas mãos que seguram armas deduzo pelas vozes o que se passa dentro de cada um, o que cada voz com ódio representa. Essas são as mãos que trocaram meu curativo, foram elas que lavaram minha camisa outro dia, sou agradecido a ela por isso; que teria levado a torná-la uma pessoa tão fria e triste? E essas são as mãos de um homem desgastado, um homem velho em meio a esses garotos, em quadro é o que mais mim deixa preocupado; esse outro parece ser mais amigo e conversa sobre o que sente e acredita.<sup>12</sup>

No livro de Gabeira, o embaixador é apresentado em segundo plano existindo até mesmo os diálogos com Gabeira sobre o regime como é demonstrado em boa parte do filme, mais em momento algum ele esta sob o controle da narrativa diferentemente do filme de Barreto no qual há um destaque maior a figura do embaixador sendo os personagens apresentados pelo seu ponto de vista, o caracterizando como peça central no filme e como o único capaz de manter o controle mediante as situações.

Agregado a essas questões, o filme em sua construção narrativa induz a quem o assisti a criar uma identificação com o embaixador sentindo sua angustia e torcendo para que aqueles momentos de tensão do sequestro acabe da melhor forma possível, nessa questão Barreto não se atentou em construir realmente uma história do regime militar brasileiro; essa é a visão que Barreto quer passar em seu filme, uma esquerda despreparada contra a ditadura, o militar e seus conflitos internos e entre esses extremos a figura do embaixador se sobressai sem os respingos maniqueístas de Bruno Barreto.

É nessa mudança do foco narrativo que se constata que o filme de Barreto não foi produzido somente para atender a um público em território nacional, mas também, e talvez esse fosse o verdadeiro interesse de Bruno Barreto, mostrar a história da ditadura brasileira para o público norte-americano ao colocar o embaixador no centro da história, além do grande destaque que é atribuído ao embaixador nos cartazes de divulgação do filme como está demonstrado na imagem a baixo.

---

<sup>12</sup> Cena do filme O que é isso companheiro? em que o embaixador analisa o perfil dos integrantes do sequestro.

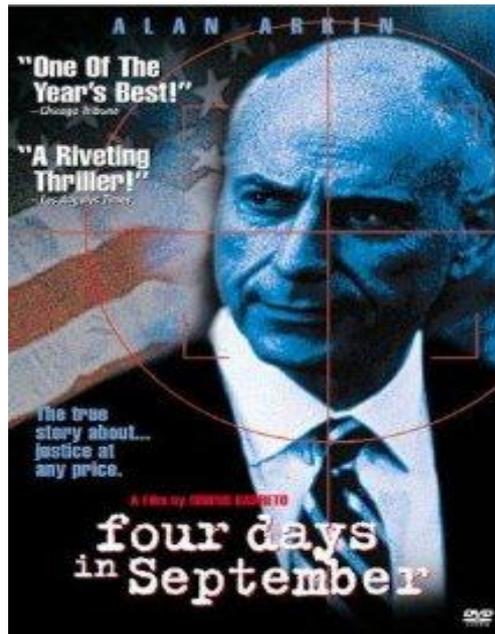


Figura 20- versão Norte-Americana do cartaz de divulgação do filme "O que é isso companheiro?"

As interferências realizadas no filme *O que é isso companheiro?*, que foram mencionadas anteriormente, são possíveis por se tratar de uma obra de ficção, uma adaptação livre dos fatos impressos na obra de Gabeira, porém, ao adaptar uma obra literária para a ficção nas telas do cinema são necessários devidos cuidados em sua transposição.

Helena Salem em um artigo<sup>13</sup> publicado no livro *Versões e ficções: o seqüestro da história*, que reúne diversos artigos sobre a obra *o que é isso companheiro?* relata que o filme ficou devendo no que se refere à verdade histórica, pois todas as pessoas e histórias citadas nele aconteceram de fato.

Pode-se argumentar que o filme é obra de ficção, apenas uma adaptação livre da obra e, como tal, tem toda liberdade de inventar. Mas, por outro lado, quando se utiliza o nome verdadeiro de alguns personagens [...] quando se localiza e data o fato histórico ocorrido, o argumento de ficção se esvazia. Essas pessoas e acontecimentos assim nomeados existiram logo um compromisso com a verdade deve ter. (SALEM, 1997, p.48-49)

O filme foi produzido para agradar e atrair um público maciço não considerando os conceitos de uma história que de fato ocorreu e que seria

<sup>13</sup> SALEM, Helena. Filme fica em débito com a verdade histórica. Reis, DANIEL AARÃO (org.). *Versões e ficções: o seqüestro da história*. Editora: Perseu Abramo, 1997.

transmitida a esse público, unindo ao mesmo tempo ficção e realidade o que torna difícil a percepção do que é história de fato e o que é história ficcional.

Ha exemplo do que é apontado por Salem, existe a questão de o filme ter transformando o personagem Paulo (Fernando Gabeira) no responsável pelo planejamento do sequestro e pela idealização do manifesto, porém as coisas não aconteceram dessa forma; conforme Daniel Arão Reis, Gabeira só soube o que iria acontecer no próprio dia da ação, ficando sabendo do sequestro do embaixador quando este já se fazia presente no cativo, segundo Reis, Gabeira não teve nem uma participação na elaboração da ação.

O filme de Bruno Barreto encaixa-se ao argumento exposto por Alcides Freire Ramos de que todo filme dialoga com o contexto sócio-político em que esta sendo produzido, segundo Ramos a articulação do filme com a história se da em um duplo nível:

Primeiro: o do filme como ensaio de interpretação de um “fato histórico”. Segundo: o diálogo do filme com os aspectos contemporâneos, ou melhor, com as circunstâncias sociais e políticas do momento de sua produção e exibição. (RAMOS, 2009, p 1).

E por meio da citação que percebemos que *O que é isso, companheiro?* está dentro dos padrões de produção cinematográfica proposta no período de sua produção que era produções com características globalizadas para o mercado industrial, sendo perceptível que o interesse pelo fato histórico fica em segundo plano.

Conforme Ismail Xavier indaga, com o passar dos tempos e as mudanças culturais que foram ocorrendo na sociedade, à rigidez, que antes era comum na interpretação de textos, perdeu espaço tornando possível a livre interpretação de obras literárias para o cinema, fazendo com que a fidelidade a mesma não seja mais o principal critério; ao justificar-se por meio de termos como “licença poética”, é nessa argumentação do autor citado que a produção de Bruno Barreto enquadra-se quando o mesmo afirma que *O que é isso companheiro?* é um filme de ficção como todos que já produziu, uma interpretação ficcional da realidade.

Em uma entrevista contida em uma edição da revista *Adusp*, Barreto afirma essa posição:

O filme é uma reflexão em cima da reflexão do Gabeira, mas uma reflexão através da ficção. O livro do Gabeira era uma reflexão intelectual dos fatos, o meu filme é uma versão dramatúrgica sobre o que aconteceu e é importante dizer que ele me deu carta branca e nem leu o roteiro. (BARRETO, 1997, p.14)

Seguindo o pensamento de Xavier, *O que é isso companheiro?* encontra-se nessa perspectiva na qual as intervenções a obra original são totalmente cabíveis tratando-se de cinema, pois no filme existe uma clara intervenção dos fatos históricos e a distorção do que foi escrito por Gabeira em seu livro, visando uma produção que se enquadre nos padrões dos filmes hollywoodianos, pré-requisito básico para produções cinematográficas no Brasil durante a década de 1990. O filme, recheado de clichês, encaixa-se basicamente na fórmula que consagra filmes ao sucesso como explica Marcelo Ridenti<sup>14</sup>:

A questão é que o filme contém vários clichês usuais no cinema norte-americano: um velho sábio que conhece as mazelas do mundo, mas não deixa de sofrer suas consequências (o embaixador seqüestrado); um super mocinho idealista e ingênuo, o jornalista revolucionário inspirado em Gabeira; um super vilão baseado no militante Jonas (...); cenas complementares de sexo e corridas de automóvel (RIDENTI, 1997, P.28).

Segundo Marc Ferro no livro *Cinema e História*, seria ilusório imaginar que a prática de intervenção no cinema é uma prática inocente; qualquer procedimento que seja utilizado para exprimir duração, um deslocamento de espaço pode, mesmo que não seja a intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais; isso acontece em *O que é isso companheiro?* pois por mais que Barreto expressasse a idéia de construir os personagens sem maniqueísmos, sem intenções políticas e muito menos sem intenção de produzir um filme de “mocinho e bandido”, o filme, de certa forma, construiu uma separação oposta ao que realmente ocorria no Brasil em tempos de ditadura, na luta da esquerda contra o governo militar no processo de abertura democrática.

---

<sup>14</sup> RIDENTI, Marcelo. *Que história é essa?* Reis, DANIEL AARÃO (org.) *Versões e ficções: o sequestro da história*. Editora: Perseu Abramo, 1997.

Em sua obra, Ferro afirma que entre cinema e História as interferências são múltiplas “na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo como explicação do devir das sociedades” assim, independentemente da forma como o filme está sendo apresentado ele pode ser analisado como um reflexo da sociedade que o produziu. Conforme os argumentos do autor, é necessário analisar o filme para além de sua produção e das relações dentro desse processo de produção, é preciso expandir a análise para toda a rede que o recepcionara, só assim será possível compreender seu contexto histórico.

Analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escrita, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ele representa” (FERRO, 1992, p.87).

Assim, o filme de Bruno Barreto pode ser compreendido dentro do que Marc Ferro propõe, uma vez que *O que é isso companheiro?* vai além de uma representação de uma história da ditadura. Seu diretor promove uma apropriação de questões ideológicas para apresentar um episódio específico do período que foi o sequestro do embaixador e para isso manuseou as memórias daqueles que estavam envolvidos para a construção de uma história que acabou por amenizar o lado da ditadura e dos militares que foram apresentados no filme com seus dramas pessoais, e os militantes de esquerda como pessoas estabanas, que não mediam seus atos.

Toda essa questão gerou fortes críticas ao filme de Bruno Barreto por representar de forma distorcida os fatos e seus envolvidos e é a partir do próximo capítulo que essas questões serão discutidas.

### CAPITULO 3:

#### **ARMADOS, AMADOS OU NÃO: relatos, memórias e críticas e a apropriação da guerrilha urbana**

Enquadrado no perfil de produção do cinema da retomada, o filme *O que é isso companheiro?* obteve sucesso considerável no comércio cinematográfico. No entanto, apesar da boa recepção do público e parte de uma parcela da crítica especializada, o filme foi alvo de diversas polêmicas devido às intervenções realizadas na construção de seu roteiro.

O filme faz uma releitura na qual é possível notar as interferências históricas realizadas pelo diretor para dar mais ação ao filme, fazendo com que o público criasse uma identificação com a história, sendo essa questão perceptível tanto na construção dos personagens até o uso de imagens da própria época, algo que fez com que a maioria das pessoas que assistiram ao filme assimilasse a ficção como verdade. Conforme Cesar Benjamim toda a movimentação em torno do filme camuflou para a maioria das pessoas, segundo suas palavras, um roteiro primário e personagens pobres.

A película despertou a ira daqueles que presenciaram a época retratada na ficção por Barreto, principalmente os ex-guerrilheiros que participaram do sequestro do embaixador; a forma como o filme é apresentado induz a quem o assisti a ver as organizações de esquerda como um elemento de pouca relevância na luta contra a ditadura, sem estrutura sendo representada por jovens irresponsáveis fazendo com que o filme de Barreto se tornasse uma violação cruel a memória dos ex-militantes, essa é uma questão que é vista por Paulo Moreira Leite<sup>15</sup> como uma cisma do cinema com a esquerda.

Todos os personagens de esquerda parecem um pouco mais nervosos do que o necessário, gritam muito como se aquilo que fazem tivesse obrigatoriamente um quê de artificial, de posição quem sabe neurótico (LEITE, 1997, p.54).

---

<sup>15</sup>LEITE, Paulo Moreira. *O que foi aquilo, companheiro*. Reis, DANIEL AARÃO (org.). Versões e ficções: o sequestro da história. Editora: Perseu Abramo, 1997.

O uso da memória de forma inapropriada daqueles que vivenciaram de perto todos os dias os momentos de pura tensão proporcionados pela ditadura geraram diversos desconfortos devido à forma como os militantes estão sendo representados.

Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, teve seu personagem construído de forma que fez com que o mesmo fosse apresentado como uma pessoa cruel, brutal e sem sentimentos, isso fez com que seus ex-companheiros se manifestassem contra a forma que o guerrilheiro é representado no filme alegando que a película causou a morte moral do Jonas.

Franklin Martins<sup>16</sup>, que participou do sequestro ao lado de Virgílio contesta a forma como o companheiro foi retratado, assegurando que o filme é um insulto ao Jonas da vida real reafirmando o erro do diretor ao acrescentar elementos que distorcem os fatos históricos.

No interrogatório de Elbrick, Jonas parece um alucinado. Encostando o cano da pistola na cabeça do embaixador, aos gritos, ameaça diversas vezes matá-lo, num misto de gozo e desequilíbrio que deixa a platéia em pânico, afinal um assassino esta no comando de um grupo de guerrilheiros de araque [...] tratavas-se de um sujeitinho ordinário, um recalcado da pior espécie. Terá o Jonas do filme algo a ver com o Jonas da realidade? Conheci este ultimo durante um período curto [...] posso assegura que o Jonas do filme é um insulto ao Jonas da vida real. (MARTINS, 1997, p.118-119)

Essa representação desumana de Jonas no filme é apontada por Martins como uma “segunda morte de Jonas” sendo a primeira acometida pela crueldade dos militares que de forma brutal o assassinaram sob fortes torturas e a segunda pela lente cinematográfica de Barreto ao retratar de forma distorcida a sua história na luta armada brasileira.

Claudio Torres da Silva, que também participou da ação ao lado de Jonas, mas não é retratado no filme, e de certo deve ter tido suas características atribuídas a um ou outro personagem, também questionou a forma como o filme

---

<sup>16</sup> MARTINS, Franklin. *As duas mortes de Jonas*. Reis, DANIEL AARÃO (org.). Versões e ficções: o sequestro da história. Editora: Perseu Abramo, 1997.

de Bruno Barreto aborda todo o contexto e que se sentiu indignado pela deformação dos fatos.

Claudio Torres desmente todas as formas cruéis acrescentadas a Jonas pelo filme alegando que a construção desleal do seu personagem o deforma de forma intencional ao tentar mostrá-lo a todo o momento como o “vilão da história” sempre tentando prejudicar Paulo, personagem de Fernando Gabeira.

De forma alguma, em nenhum momento ele diz coisas que o filme lhe atribui, aquela entrevista com o embaixador de fato aconteceu, mas que não tem nenhuma relação com aquilo e muito menos aquela ação desastrosa que ele faz para tentar envolver o Gabeira, enfim, tentar testar o Gabeira numa situação em que o Gabeira teria de assassinar o embaixador. (TORRES, 1997, p.193)

Vera Silva Magalhães, única mulher a participar da ação, que no filme é representada por duas mulheres, Maria e Renée, também foi alvo de diversos desdobramentos realizados pelo filme.

Vera é quem faz vigília em espera do embaixador para dar o lançamento do sequestro, porém o filme a coloca a todo o momento dentro do cativeiro do embaixador coisa que não aconteceu. Outra distorção está presente na cena em que Renée aparece seduzindo o segurança do embaixador insinuando que ela teria tido relações sexuais com o segurança para conseguir as informações. Em uma entrevista concedida a Helena Salem<sup>17</sup> a ex-guerrilheira contesta essa abordagem que lhe é feita no filme:

Nunca tive relação com nenhum segurança. Era muito fácil se aproximar, fazer perguntas, ele mesmo gostava de contar para se mostrar [...] nunca ocorreu de uma mulher de esquerda ter relação com um homem com o qual ela não tinha nada a ver para fazer um levantamento. (SALEM, 1997, p.66)

Mário Maestri e Carlos Henrique Serra, no artigo “*Há cadáveres no armário de Bruno Barreto*”, questionam a forma como Barreto induz que Renée teria dormido com o chefe de segurança do embaixador alegando que essa era uma atitude impensável nos grupos de esquerda por questões políticas e até mesmo

---

<sup>17</sup> SALEM, Helena. *Ex-militante inspira personagens femininas*. Reis, DANIEL AARÃO (org.). Versões e ficções: o sequestro da história. Editora: Perseu Abramo, 1997.

de segurança, criticando Barreto por representar, nas versões femininas, uma postura machista e preconceituosa de mulher “vagabunda” e “frágil”.

Vera critica firmemente a forma como Barreto aborda os guerrilheiros e a forma que ele conduz a tortura ao longo do filme, não se preocupando com o que realmente aconteceu, fazendo duras críticas a produção e ao próprio Barreto considerado por ela como “o pior cineasta do Brasil” e ao ser questionada sobre o filme Vera expressa um ponto de vista no qual demonstra sua indignação e repúdio ao filme de Barreto:

Detestei, porque ele coloca os revolucionários como débeis mentais, ele não coloca a tortura como uma política de Estado. Mas sim como uns torturadores maluquetes. Não denuncia e ainda tem a coragem de insinuar que a coronhada que demos no embaixador causou um quadro que fez com que ele morresse quinze anos depois. Sobretudo é pouco real. Tudo bem, se fosse pouco real, mas que fosse bem feito. É um filme ruim. De qualidade ruim. E além do mais nos retrata de uma forma... A Fernanda Torres e a Cláudia Abreu, que seriam a minha pessoa, não têm nada a ver comigo. O filme não é nada fiel à realidade. Ele diz coisas que não são verdadeiras, o papel do [Fernando] Gabeira é inteiramente mitificado. O meu também. Eles têm o direito de fazer uma ficção, mas é um assunto tão interessante que é uma pena que tenha saído uma ficção tão ruim. (VERA, 2006, p.5)

Através de entrevistas, Bruno Barreto sempre enfatizou que estava construindo o filme isento de maniqueísmos e que utilizou uma liberdade ficcional para construir a narrativa sem pretensões políticas para descrever as tensões de um episódio da história do país alegando que não fez um filme de mocinho e bandido; esse nem é o principal problema e sim o fato de Barreto criar cenas, conturbar e até mesmo contradizer o que realmente aconteceu por meio de sua “licença poética”, causando desconfortos em todos aqueles que sentiram na pele a tensão do período e reavivando os resquícios mais profundos de suas memórias.

Ao contrário do que Bruno Barreto propunha, seu filme constitui uma obra profundamente ideológica. E isso fica claro, sobretudo nos momentos em que ele afasta-se da “história” e lança mão da licença artística. Certamente, *O que é isso companheiro?* registra, mais do que qualquer outro dos seus filmes, sua visão dos fatos e do mundo.[...] Não há problema em que a verdadeira militante negue enfaticamente a versão de Bruno Barreto dos fatos. Ele tem total direito de plasmar a realidade, para melhor configurar sua obra. O problema é que Bruno Barreto constrói arbitrariamente cenários

que contradizem radicalmente com o comportamento e o espírito dos que retrata, criando personagens e situações frágeis, pois inverossímeis. (MAESTRI, 2002, p1).

Por meio das críticas debatidas em torno da construção ficcional de Barreto ao se apropriar das memórias dos ex-guerrilheiros de forma indevida, percebemos suas interferências na história, o que passa despercebida pelo público comum que não tem um conhecimento aprofundado do que esta sendo retratado nas telas de cinema.

O livro *versões e ficções: o seqüestro da história* é um dos exemplos mais completos ao que diz respeito às críticas em relação ao filme de Bruno Barreto ao reunir diversos argumentos por meio de artigos criticando a forma como o filme trata a história, como a amenização do torturador, a deformação dos personagens e a relação opressor e oprimido.

Bruno Barreto domina a narrativa clássica do cinema. Mas a opção que faz, num filme que se pretende de ação, de desdramatizar cinematograficamente as sequencias mais tensas, resulta, ainda uma vez, num retrato falso. O filme não é capaz de sugerir, nem de longe, a tensão e a adrenalina que banhavam a vida clandestina nas organizações armadas. Parece tudo muito burocrático, muito banal. Até mesmo as ações armadas (assalto a bancos, o seqüestro do embaixador), a tortura e a vida no aparelho são apresentadas sem muitos sobressaltos. Há um certo clima *blasé*, uma ponta de tédio, uma banalidade suburbana em tudo o que acontece. Isso é gerado pelas escolhas formais de direção: enquadramentos, cortes, ritmo, tom da interpretação. Não nos parece deficiência no domínio da linguagem cinematográfica: quando o diretor quer criar uma cena tensa e profundamente emocional (a cena do aeroporto quando a guerrilheira chega de cadeiras de roda), ele consegue, com admirável economia de recursos. E uma escolha [...] o filme é o que é não pelo fato de ser ficção ou entretenimento; ele é o produto de escolhas ideológicas que lhe dão o perfil conservador, ainda que moderno. Neoliberal na verdade. (TAPAJÓS, 1997, p.179-180)

Cesar Benjamim critica o roteiro do filme o comparando com uma produção do casseta e planeta, apesar do filme ter uma ação publicitária favorável ao seu desempenho perante o público, o filme peca ao tentar apresentar uma tortura distante do que ela realmente acontecia, alegando que Barreto só não utilizava de maniqueísmos quando lhe convinha; a todo o momento no filme vemos esse maniqueísmo no Jonas desumano e no torturador com suas crises de consciência.

Mediante as críticas levantadas, Barreto tenta demonstrar seu posicionamento de forma a desvincular a imagem de seu filme das opiniões dos críticos e dos envolvidos na história, em relação a isso Barreto afirma:

Não fiz um filme sobre política, mas sobre as pessoas, sobre seres humanos. Não fiz um filme sobre idéias, mas sobre medos, vontades e as tensões envolvidas em um episódio específico. Até porque ninguém agüentaria um filme que reproduzisse as falas das pessoas como era na época, seria insuportável [...] não fiz um filme de mocinho e bandido, até o torturador é um personagem conflituado [...] eu me aproximei de um fato público com uma liberdade de ficcionista e também com a liberdade de quem não é e nem foi engajado politicamente. O filme, enfatizo, é uma reflexão de personagens sem maniqueísmos. (BARRETO, 1997, p.16-17).

Ao fazer uma transposição dos fatos reais para a ficção, Bruno Barreto em *O que é isso companheiro?* adota opções ideológicas que se fazem presentes na construção dos personagens, ao tentar a todo o momento mostrar os erros e as fragilidades da esquerda, a forma como o governo militar fica por baixo de panos quentes; todas essas questões fazem partes de escolhas do diretor do filme e de toda a produção que o envolve e no caso do filme em questão quando Bruno Barreto fez uso dessas questões ideológicas estabeleceu um atrito com os sujeitos históricos envolvidos, no caso os ex-guerrilheiros, que entraram para a história através da luta contra a ditadura e por isso, a apropriação de suas memórias para a construção de uma história distorcida é uma grave violação ao real significado da luta dos grupos de esquerda do país nos tempos do regime militar.

É através das críticas que foram levantadas no decorrer do capítulo que evidenciamos as interferências realizadas por Barreto ao construir seu filme demonstrando as escolhas ideológicas das quais o diretor se apropriou; esse é o fator x que nos permite, enquanto historiadores dentro do ofício, identificar a sociedade por meio da obra de ficção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira conclusão possível desse trabalho é que tanto o livro quanto o filme *O que é isso, companheiro?*, através do sequestro do embaixador norte-americano, utilizou-se de artifícios ficcionais para nos reportar a um passado sombrio de nossa história que foram os anos de ditadura e com isso diversos questionamentos em torno das obras foram levantados, dividindo opiniões e gerando desconfortos ao remexer em cicatrizes ainda abertas.

Mas talvez não seja o caso de culparmos Barreto em todos os aspectos pela forma como ele trabalha o contexto e as memórias de uma época obscura da nossa história, ele apenas, dentro da visão de um diretor de cinema, procurou enquadrar os elementos essenciais para o sucesso de um filme como um peso enorme de drama acompanhado de uma linha de romance com uma pitada de suspense, e assim como Fernando Gabeira em suas linhas autobiográficas, Bruno Barreto fez a opção de (RE) construir a história pós-64 conforme seus interesses, adequando-se do que o contexto a sua volta tinha a oferecer e é assim que percebemos que história e ficção são reféns de determinados grupos sociais.

Mas até que ponto uma obra de ficção deve intervir na história? Essa talvez nem seja uma indagação pertinente, até mesmo porque um produtor de cinema sempre estará preocupado com a estética do seu filme do que com seu teor histórico; mas ao relacionar a ficção com os dados verídicos ocorridos como nomes e datas de uma determinada sociedade dentro de um determinado contexto histórico o “baseado em fatos reais” merece um olhar rigorosamente crítico que ultrapasse as lentes da câmera para buscar no filme o que é e o que não é história.

Não cabe ao historiador julgar ou tomar partido de uma produção cinematográfica e sim perceber nas entrelinhas de uma obra de ficção as características que o tornam um objeto de estudo historiográfico como as questões sociais, políticas e econômicas de uma determinada sociedade em um determinado tempo.

É essa a graça de estudarmos a relação entre o cinema e a história, pois enquanto um filme nos fornecer as evidências de um passado, teremos elementos para entendermos a história através deste.

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. [...] resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e porque não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1992, p.86).

## REFERÊNCIAS

ADUSP- Associação dos docentes da USP: São Paulo; Junho de 1997.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli: **Cinema e política no Brasil: os anos da retomada**; São Paulo, Mai 2009, Disponível em <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Frevistas.pucsp.br%2Findex.php%2Faurora%2Farticle%2Fdownload%2F4541%2F3125&ei=6tSFVb2RLYb7-AH6zYGQBA&usg=AFQjCNExb2arJetuaVEf7niFZLx-lvlyZA&bvm=bv.96339352,d.cWw>> Acesso em 05 Fev 2015.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992

FICO Carlos; **Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar**; Revista brasileira de historia, Vol. 24 N° 47; São Paulo, 2004.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**.São Paulo: Companhia das Letras, 2009

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo(ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: ática, 1985.

MAESTRI, Mário & Serra , Carlos Henrique. **“Há cadáveres no armário de Bruno Barreto”** . In: *Olho da História: revista de história contemporânea UFBA*,n° 4. Disponível em<<http://www.olhodahistoria.ufba.br/04maestr.html>> Acesso em 05 Fev 2015.

MAFROI, Willian Muneroli: **A retomada do cinema nacional: a base para o cinema contemporâneo**; Anais do II seminário nacional cinema em perspectiva; Curitiba, vol.1; 2013: Disponível em<[http://www.cinemaemperspectiva.com.br/cinpers/anaisII/arquivos/WILLIAM\\_MAFROI.pdf](http://www.cinemaemperspectiva.com.br/cinpers/anaisII/arquivos/WILLIAM_MAFROI.pdf)> Acesso em 05 Fev 2015.

RAMOS, Alcides Freire: **Apontamentos em torno do cinema da década de 1990**; 2007; Disponível em <<https://nuevomundo.revues.org/3378>> Acesso em 12 Jan 2015.

RAMOS, Alcides Freire: **Temas históricos no cinema brasileiro da década de 90**; 15 Mar 2009; Disponível em <<http://www.rua.ufscar.br/temas-historicos-no-cinema-brasileiro-da-decada-de-90/>> Acesso em 12 Jan 2015

REIS FILHO, Daniel Aarão et alli. **Versões e ficções: o seqüestro da história**. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.

SILVA, Jose Luis de Oliveira e; **Entre o belo e o trágico: Abril despedaçado e as representações do sertão no recente cinema brasileiro**; Teresina, 2008.

XAVIER, Ismail. **Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. Disponível em <<https://cinemaeliteraturaufsc.files.wordpress.com/2012/04/ismail-xavier-do-texto-ao-filme.pdf>> Acesso em 14 Out. 2014.

.

.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL NA BIBLIOTECA  
“JOSÉ ALBANO DE MACEDO”**

**Identificação do Tipo de Documento**

- ( ) Tese  
 ( ) Dissertação  
 (X) Monografia  
 ( ) Artigo

Eu, Wanderson Costa Silva,  
 autorizo com base na Lei Federal nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973 de  
 02 de dezembro de 2004, a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar,  
 gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação  
Doas lentes sobre a ditadura: história e inter-  
 textualidade em O que é isso companheiro?  
 de minha autoria, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, pela internet a título  
 de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Picos-PI 18 de Dezembro de 2015.

Wanderson Costa Silva  
 Assinatura

Wanderson Costa Silva  
 Assinatura