Universidade Federal de Sergipe

Danielle Parfentieff de Noronha

CINEMA, MEMÓRIA E DITADURA CIVIL-MILITAR:

Representações sobre as juventudes em *O Que é Isso, Companheiro?* e *Batismo de Sangue*

São Cristóvão
2013

Universidade Federal de Sergipe

Danielle Parfentieff de Noronha

CINEMA, MEMÓRIA E DITADURA CIVIL-MILITAR:

Representações sobre as juventudes em *O Que é Isso, Companheiro?* e *Batismo de Sangue*

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Sergipe - UFS, no Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Antropologia - NPPA, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Frank Nilton Marcon

Coorientador: Prof. Dr. Luis Gustavo P. de S. Correia

São Cristóvão
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

N852c

Noronha, Danielle Parfentieff de
Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações sobre as juventudes em *O que é isso, Companheiro?* e *Batismo de sangue* / Danielle Parfentieff de Noronha; orientador Frank Nilton Marcon. – São Cristóvão, 2013.
152 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Sergipe, 2013.

1. Antropologia. 2. Cinema brasileiro. 3. Ditadura e ditadores. 4. Memória. 5. Juventude. I. Marcon, Frank Nilton, orient. II. Título.

CDU 572.028:791.42

Universidade Federal de Sergipe

Danielle Parfentieff de Noronha

CINEMA, MEMÓRIA E DITADURA CIVIL-MILITAR:

Representações sobre as juventudes em *O Que é Isso, Companheiro?* e *Batismo de Sangue*

Esta dissertação foi avaliada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Antropologia em 22 de março de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Dr. Frank Nilton Marcon (Orientador – NPPA/UFS)

Dra. Debora Breder Barreto (UFMG)

Dr. Ulisses Neves Rafael (NPPA/UFS)

Dr. Ernesto Seidl (Suplente – NPPA/UFS)

São Cristóvão
2013

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é resultado da colaboração de muitas pessoas, que me ajudaram de distintos modos no decorrer desses dois anos de mestrado. Em primeiro lugar, agradeço ao meu companheiro, Paulo, que me incentivou e me apoiou durante todo o percurso, sem o qual este trabalho não seria possível.

Ao meu filho Camilo, que me acompanhou desde o primeiro dia de aula, ainda na barriga, até o momento da entrega desta dissertação, e soube compreender todos os momentos que eu tive que me ausentar.

Ao prof. Dr. Frank Nilton Marcon, que com muita paciência, dedicação e amizade me orientou para esta pesquisa e colaborou para o seu resultado.

Aos meus tios Mauri e Maria Helena e à minha prima Clara, pelo companheirismo e por toda disponibilidade em me ajudar.

Aos meus colegas de turma e do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas, em especial, à minha amiga Tânia, que dividiu comigo muitas alegrias e angústias.

Aos professores Dr. Luiz Gustavo Correa, Dr. Ulisses Neves Rafael e Dr. Wilson José F. de Oliveira pelas colaborações que de alguma forma auxiliam no resultado deste trabalho.

Aos meus tios Marlene Noronha e Gouveia de Hélias, pela revisão do trabalho, e à Nara Pearl, pela ajuda no *abstract.*

À amiga e prof. Dra. Marizete Lucini, por toda sua contribuição e pelas conversas quando este trabalho ainda era apenas um projeto distante.

Aos funcionários do Núcleo de Pesquisa e Pós-graduação em Antropologia da UFS.

À Capes, pela bolsa de estudos de demanda social.

À minha amiga Carolina e à minha prima Fabiana, pelo carinho e palavras de conforto sempre nas horas certas.

À minha família, em especial aos meus pais, Marcos e Susi, ao Adriano e à minha irmã, Raissa, que sempre estão comigo.

RESUMO

Neste trabalho, analiso as representações sobre as juventudes do período correspondente à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) nas narrativas do cinema brasileiro contemporâneo, a partir de uma etnografia dos filmes *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007). Parto da discussão entre realidade e ficção existente em torno do tema, que pode criar, reforçar ou modificar o imaginário sobre quem foram aqueles jovens, e ainda atuar na construção de discursos imaginativos sobre a nação no período ditatorial e, assim, reformular a memória social sobre o período. Entendo o cinema como linguagem, que carrega uma complexa relação entre autor e espectador, e possui diversas possibilidades de análise e interpretação. Neste sentido, levo em consideração os vínculos existentes entre arte e vida e entre linguagem e discurso, além das representações sobre memória e nação.

Palavras-chave: cinema, ditadura, juventude, memória, nação, representação.

ABSTRACT

In this work I analyze the representations about youth from the corresponding period of the civil-military dictatorship in Brazil (1964-1985) in the narratives of contemporary Brazilian cinema, from an ethnography of the films *O que é isso Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007). I introduce the discussion between fiction and reality in cinema, which can create, modify or reinforce the imaginary about who were that youth, and still build imaginative discourses about the nation in the dictatorial period, and thus reformulate the social memory of that period. I understand cinema as language, which bears a complex relationship between author and audience with several possibilities for analysis and interpretation. In this sense, I consider the links between art and life, and thus between language and speech, and also as representations of memory and nation.

Keywords: cinema, dictatorship, youth, memory, nation, representation.

RESUMEN

En este trabajo, analizo las representaciones sobre las juventudes en el periodo correspondiente a la dictadura civil-militar brasileña (1964-1985) en las narrativas del cine brasileño contemporáneo, desde una etnografía de las películas *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) y *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007). Inicio con la discusión entre realidad y ficción en torno del tema, que puede crear, reforzar o modificar el imaginario sobre quiénes fueron estos jóvenes, y también actuar en la construcción de discursos imaginativos sobre la nación en el periodo dictatorial, y así reformular la memoria social sobre el periodo. Entiendo el cine como lenguaje, que conlleva una compleja relación entre autor y espectador, y posee diversas posibilidades de análisis y interpretación. En este sentido, considero los vínculos existentes entre arte y vida y entre lenguaje y discurso, además de las representaciones sobre memoria y nación.

Palabras-clave: cine, dictadura, juventud, memoria, nación, representación.

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las.

Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.

(Walter Benjamin, 1994)

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Início do filme "O que é isso, companheiro?". 67
Imagem 2 - Jovens participam da passeata dos cem mil no Rio de Janeiro. 68
Imagem 3 - Embaixador durante comemoração da chegada do homem à lua. 69
Imagem 4 - Marcão busca Fernando para "teste" no MR-8. 71
Imagem 5 - Novos integrantes fazem treinamento de tiro na praia. 73
Imagem 6 - Maria e Marcão tentam ensinar tiro para Paulo. 74
Imagem 7 - Oswaldo leva um tiro e é deixado para trás. 74
Imagem 8 - Membros da ALN são apresentados ao grupo MR-8. 77
Imagem 9 - Sequestro do embaixador norte-americano no Rio de Janeiro. 78
Imagem 10 - Torturador conversa com a sua esposa. 80
Imagem 11 - Embaixador dos Estados Unidos é libertado. 85
Imagem 12 - Cartaz com as fotos dos responsáveis pelo sequestro. 85
Imagem 13 - Fernando no pau-de-arara após ser preso pelo sequestro. 86
Imagem 14 - Presos liberados após o sequestro do embaixador alemão. 88
Imagem 15 - Entardecer no Rio de Janeiro. 89
Imagem 16 - Interior da Igreja Nossa Senhora da Lapa – RJ. 90
Imagem 17 - Renée vê revista sobre o "Woodstock". 91
Imagem 18 - Fernando entrega livro ao embaixador norte-americano. 92
Imagem 19 - Saída do jogo do Flamengo, quando o embaixador é libertado. 93
Imagem 20 - Letreiro que inicia o filme "Batismo de Sangue". 107
Imagem 21 - Delegado Fleury em lembrança de frei Tito. 108
Imagem 22 - Carro chega à fábrica onde os frades encontrarão Marighella. 109
Imagem 23 - Tito durante aula sobre Marcuse e a sexualidade. 112
Imagem 24 - Tito e colega caminham pela universidade. 113
Imagem 25 - Estudantes fazem reunião no DCE. 113
Imagem 26 - Estudante segura revista Veja, senha para congresso da UNE. 114
Imagem 27 - Estudante é preso durante congresso da UNE em Ibiúna. 114
Imagem 28 - Frei Fernando é torturado pela equipe do delegado Fleury. 117
Imagem 29 - Frei Fernando, no pau-de-arara, após a tortura. 118
Imagem 30 - Frei Tito caminha entre o bosque. 120
Imagem 31 - Frei Tito é torturado pela equipe do delegado Fleury. 121
Imagem 32 - Frei Betto lê as manchetes dos jornais após censura. 122

Imagem 33 - Tito canta “Baile dos Mascarados”, com Chico Buarque, no rádio. 124
Imagem 34 - Frei Betto assiste anúncio da morte de Marighella. 125
Imagem 35 - Presos cantam na saída de companheiros. 127

SUMÁRIO

Introdução 12

Capítulo 1 - Sobre cinema, memória e juventude 25
1.1 Antropologia, cinema e memória: entre realidade e ficção 26
1.2 (Re)formulações do discurso sobre a nação 38
1.3 Cinema, juventude e representação 46

Capítulo 2 - O que *foi* isso, companheiro? 58
2.1 Do prêmio Jabuti ao Oscar 59
2.2 Representações sobre a juventude armada: a rebeldia e a ingenuidade 66
2.3 Brasil: ame-o ou deixe-o 88

Capítulo 3 - O sacramento do batismo 96
3.1 Operação Bata Branca 97
3.2 Representações sobre a juventude cristã: o bem contra o mal 106
3.3 A consciência do povo pela (n)ação 123

Considerações finais 132

Filmografia 139

Bibliografia 144

ANEXO 152

INTRODUÇÃO

A construção da memória coletiva nacional relativa à ditadura civil-militar[1], instaurada no país entre os anos de 1964 e 1985, está numa constante tensão entre as diferentes interpretações sobre o período, pelo fato de haver versões hegemônicas e outras versões menos evidenciadas, que reivindicam o direito de falar a "verdade" sobre esse passado. A atual criação da Comissão Nacional da Verdade[2] ampliou o espaço oficial para a difusão destas diferentes memórias e ainda mais o embate entre as versões. Porém, mesmo antes da instituição da comissão, outros meios eram utilizados como forma de dar visibilidade às memórias "silenciadas", que não encontravam espaço nos documentos ou em outros meios oficiais de veiculação, e a arte se tornou um campo importante para a manifestação destas diferentes representações.

O cinema se destaca como uma das principais formas de arte no que diz respeito a construções idealizadas do que foi a ditadura. A produção cinematográfica nacional acumulou um grande número de obras que trabalham com representações acerca deste tema. Os filmes trazem para o presente diferentes releituras sobre o passado, cada qual balizado por determinados aspectos do período, mas que de algum modo dialogam entre si, mesmo que no embate por ressignificações sobre o passado. Dentre os filmes, é possível encontrar distintos gêneros, que geralmente tiveram seus argumentos pautados em biografias, fatos políticos e/ou sociais marcantes ou até mesmo em experiências vivenciadas pelos autores[3] das obras. Porém, o cinema traz apenas versões possíveis, que priorizam a representação de olhares específicos (RICOUER, 2007). Ele se torna, então, um meio de disseminação de discursos díspares sobre experiências passadas.

Pensando os filmes como objeto de estudo antropológico, percebi a possibilidade da análise de ideologias e códigos culturais, que demonstram a percepção de indivíduos – que possuem relações com os meios de produção e reprodução – que em determinados contextos socioculturais se manifestam representando questões individuais e/ou

[1] Utilizo o termo civil-militar, pois entendo que o golpe não foi uma ação articulada apenas por militares, mas também por diversas empresas e empresários que o apoiaram e ajudaram a financiar as ações. Como exemplo, cito o caso de Henning Albert Boilesen, presidente da Ultragás. Sobre este tema, ver o documentário *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski.

[2] Lei Nº 12.528, de 18 de novembro de 2011. A comissão foi instalada oficialmente em 16 de maio de 2012 pela presidenta Dilma Rousseff, com objetivo de "efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional".

[3] Entendo que o autor de um filme não é representado por apenas uma pessoa, já que o cinema é uma arte coletiva. Porém, para este trabalho, quando tratar de obras cinematográficas, usarei a palavra "autor" como referência ao diretor do filme. Neste caso, o considero como autor do texto fílmico.

coletivas, e atuam na formulação e reformulação da memória social, neste caso, sobre a ditadura, em que também estão em jogo as diferentes maneiras de compartilhar o sentimento sobre o que é a nação e o seu passado. Desta forma, compreender a relação entre cinema e sociedade e todas as questões políticas, sociais e simbólicas que este tema implica, me pareceu uma boa forma de contribuir para o debate a respeito do tema que acontece atualmente.

O primeiro passo para começar a construir o meu projeto de pesquisa foi um levantamento filmográfico, com uma análise preliminar de cerca de 50 filmes (ANEXO A). A principio, busquei longas-metragens produzidos desde a época da ditadura, porém, optei por trabalhar com a releitura feita a partir dos anos 1990, após a "retomada do cinema brasileiro[4]", que totalizou em 27 obras. Depois, escolhi analisar filmes considerados ficções ao invés de documentários[5]. Conforme assistia às obras, comecei a notar a forte presença de jovens em diversas delas, muitas vezes como protagonistas. A categoria me pareceu muito importante no que diz respeito à memória social sobre o período, já que são ativados agentes que são representados e imaginados de diferentes formas, como heróis, mitos, rebeldes ou responsáveis pelo caos do passado. Também me chamou a atenção por ser um grupo muito utilizado para representar as variadas transformações políticas e culturais que ocorreram nos anos 1960 e 1970 em diversos lugares do mundo, em que o ano de 1968 é considerado uma data emblemática para debater a relação entre juventude, política e cultura.

A princípio, notei que nas obras cinematográficas há uma caracterização social referente aos jovens que viveram o período e percebi, nesta questão, amplas possibilidades de análise, pois ela possui os elementos que considero importantes para

[4] Em 1990, Fernando Collor de Melo, quando tomou posse como presidente da república extinguiu a Embrafilme, empresa criada na ditadura que era responsável pelo fomento e mecanismos de sustentação do cinema brasileiro. Com o seu *impeachment*, a busca pela "retomada do cinema brasileiro" começou em 1992, no governo de Itamar Franco, com a criação da Secretaria para Desenvolvimento do Audiovisual que começou a liberar recursos para a produção de filmes. Em 1993, iniciou-se a elaboração da Lei do Audiovisual (8.685). A lei entrou em vigor no governo de Fernando Henrique Cardoso e os resultados começaram a ser percebidos em 1995. As leis de incentivo fiscais são os principais mecanismos de fomento do cinema até os dias de hoje.

[5] Considero que ambos os estilos consistem em textos ficcionais, porém acredito que o processo de reconstrução pode ser trabalhado com mais liberdade nas ficções, o que nem sempre pode ser explorado pelo documentário, devido às próprias limitações do estilo documental (GALLOIS, 1998, p. 311), embora esteja presente no caso dos filmes sobre o período a ênfase ao realismo (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2001). Pensar nas representações trazidas pelos filmes de ficção e os de não ficção traz a sensação de que os documentários são, de fato, a verdadeira representação da realidade. Por mais que, na maioria das vezes, os documentários não tenham atores com falas pré-determinadas em roteiro ou as mesmas preocupações estéticas das ficções, há também nas escolhas do discurso e da narrativa da obra afirmações que determinam o que será comunicado ao espectador. Sobre esse assunto, ver RAMOS, 2001.

entender os filmes como objeto antropológico, pois é possível discutir sobre como este grupo do "passado" é representado no presente, além de pensar sobre as relações que envolvem tempo e espaço narrativo e a atuação na elaboração da memória. Parto inicialmente da hipótese que estas tipificações idealizadas da juventude da época foram, em parte, influenciadas pelas releituras desenvolvidas posteriormente, principalmente após o fim do Ato Institucional N° 5 (AI-5)[6], quando diminuiu a força da censura a trabalhos artísticos. Entendo que as narrativas desenvolvidas a partir da arte, primeiramente no campo literário e, depois, no audiovisual, são responsáveis pela criação de grande parte destes discursos. Um fato que vejo como emblemático da disseminação mais efetiva de certas ideias sobre esses jovens, a partir da década de 1990, é a minissérie *Anos Rebeldes*[7], transmitida entre julho e agosto de 1992 pela Rede Globo, devido o alcance e a identificação que conseguiu com o público, além do modo que utilizou diversos símbolos da juventude que viveu durante a ditadura para compor os personagens e a narrativa imagética, que podem ser percebidos em alguns filmes realizados posteriormente.

Neste sentido, o problema que abordo na presente pesquisa trata das representações das juventudes do período ditatorial pelas narrativas do cinema brasileiro contemporâneo e as diferentes formas que atuam e estão em tensão pela construção da memória social sobre o período. Problema que remete, em primeiro lugar, ao efeito de real, ideia que Barthes (2004) desenvolveu para a literatura, mas que também está presente nas obras cinematográficas, que pode criar, reforçar ou modificar o imaginário nacional sobre quem foram estes jovens, além de reformular o discurso sobre a nação. Para Barthes, o "efeito de real" consiste nas estratégias utilizadas nas narrativas realistas para descrever ao leitor o ambiente proposto, que representam o "real" a partir de sentidos conotados e denotados, de tal modo que sejam apagados os resquícios da artificialidade e criada uma relação entre leitor e texto, a partir das referências do que o

[6] O AI-5 foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 com o objetivo de impedir o avanço "comunista" e preservar o interesse da "revolução", como os militares chamavam o golpe de 64. Foi considerado "o golpe dentro do golpe". A implementação do AI-5, dentre as mudanças que previa, deu plenos poderes ao governo, decretou recesso ao Congresso Nacional, às Assembléias Legislativas e às Câmaras de Vereadores; aumentou os mecanismos de censura a todos os meios de comunicação e arte e instaurou de vez a prática da tortura e a "caça aos comunistas". O fim AI-5 ocorreu em dezembro de 1978.

[7] Minissérie de Gilberto Braga, com direção geral de Dennis Carvalho, exibida em 20 capítulos, mostra o impacto da ditadura na vida de um grupo de jovens, do golpe de 1964 a 1971, com um epílogo em 1979, ano da anistia dos exilados. Sobre este tema, ainda ressalto que a minissérie é muitas vezes citada como uma das inspirações para o "movimento caras-pintadas", composto em grande parte por jovens e estudantes, que entre os meses de agosto e setembro de 1992, logo após a exibição da série, foi às ruas pedir o impeachment do então presidente Collor.

leitor entende por "realidade". Então, em segundo lugar, o problema remete também à relação entre arte e vida, que a partir das ideias propostas pela antropologia interpretativa, possibilita a observação, análise e interpretação da arte como um importante artefato cultural, que "fala" muito da cultura da qual faz parte. Para Geertz (1997), a arte faz parte da vida e não há outro meio de interpretá-la senão dentro do fluxo das sociedades.

Dentre os filmes de ficção, selecionei títulos que tinham o tempo das ações narrativas datadas no período autoritário e eram baseadas em histórias consideradas biográficas. São eles: *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994); *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Araguaya - a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004); *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2004); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *1972* (José Emilio Rondeau, 2006); *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007) e *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2010). Procurei nestes filmes pontos em que as representações sobre os jovens se aproximavam ou se afastavam e também os meios que os filmes representam a memória do período. Utilizei uma tabela para comparar as informações e percebi que, em duas das obras, grande parte das características utilizadas nos demais filmes para caracterizar a juventude se repetia. São elas: *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*.

Os dois filmes trazem diferentes pontos de vista em relação a estas juventudes e, grosso modo, estão em tensão pela significação de quem foram estes jovens, muitas vezes a partir de significados aparentemente naturalizados, com caráter discursivo (HALL, 1997). Os dois filmes têm em comum o fato de serem baseados em livros biográficos: *O que é isso, companheiro?* (1981), de Fernando Gabeira, e *Batismo de Sangue* (1982), de Frei Betto, além do fato de terem sido lançados com 10 anos de diferença, um do outro, o que permite perceber as mudanças ou semelhanças no tratamento do tema ao longo de uma década. Os filmes foram inspirados em histórias consideradas reais, que trazem memórias de pessoas que viveram a juventude no período militar, a partir de uma ótica pós-ditatorial[8], isto é, uma releitura sobre o passado[9], elaborada anos depois dos acontecimentos. As duas obras também

[8] Os livros foram publicados antes do término da ditadura, em 1985, porém foram escritos após o encerramento do AI-5, em 1978, quando o Brasil começava a caminhar para um processo de redemocratização.

[9] É importante lembrar que os filmes são uma segunda releitura sobre o passado. A primeira foi realizada pelos autores dos livros em que os filmes foram baseados. A segunda é a dos diretores sobre como as

contextualizaram as suas narrativas sobre um período próximo ao ano de 1968. São dois pontos de vista sobre o mesmo período de radicalização do autoritarismo e das perseguições políticas no país, com o advento do AI-5.

A partir do problema apresentado, fiz alguns questionamentos iniciais. Dentre eles: Quais são as representações pós-abertura democrática que o cinema atual tem produzido sobre a ditadura e as juventudes do período? Quem são socialmente os produtores de sentidos sobre a memória do período, no cinema? De que modo, se for o caso, o cinema atua no campo de ressignificação pela memória do período? Quais são os significantes utilizados e ativados pelos autores na disputa pelos significados de memória, de nação e de juventude? Como são construídas as relações entre tempo e espaço nas narrativas sobre o período? O que está sendo evidenciado como argumento narrativo nos dois filmes em questão? Que artifícios cinematográficos são utilizados para se contar tais histórias?

O meu objetivo é realizar uma etnografia fílmica das obras selecionadas, com ênfase na representação sobre a relação entre juventude, nação e ditadura civil-militar no Brasil. Dentre os objetivos específicos, busco entender que tipificações são idealizadas no cinema sobre a juventude do período; apontar os fatos mais evidenciados e os silenciados nessas produções sobre a ditadura; perceber quais os sentidos que os filmes buscam obter e, a partir de quais recursos, entender como as biografias são utilizadas para contar histórias e ativar significados; indicar como as construções dos espaços auxiliam na relação com o tempo passado e com a memória da nação; e analisar como filmes realistas sobre o passado sobrepõem os tempos do narrado, da produção fílmica e do espectador.

Destaco que a minha intenção não é verificar a veracidade das histórias retratadas nos filmes ou nos livros, como também não estou apontando que as histórias não tenham ocorrido, já que o meu trabalho busca discorrer acerca das representações. Desta forma, busco compreender como os livros foram representados no cinema, quais as intencionalidades, as estratégias utilizadas, as possibilidades de interpretação e o que está em jogo neste contexto. Levanto a hipótese de que os filmes podem fazer com que as pessoas tenham uma ideia positiva ou negativa sobre o período e sobre as juventudes que o vivenciaram, compartilhando a forma de entender a nação. Depois, acredito que

---

narrativas dos livros, que dependem ainda de uma terceira leitura, realizada pelos espectadores, que podem ser as mais variadas, já que pontos de vista são resultados da relação entre obra e sujeito.

os filmes podem dar aos jovens de hoje (e à sociedade como um todo) uma indicação de um ideal de juventude brasileira, construído sobre o período.

A análise fílmica pode ser elaborada a partir de diferentes perspectivas, a depender de como se entende o conteúdo cinematográfico. No meu caso, em primeiro lugar, vejo o filme como narrativa mítica, no sentido que Barthes (2009) deu ao mito, isto é, como parte de um sistema de comunicação, que desta forma, opera simbolicamente pela linguagem. O mito não é apenas o que foi dito, mas também o que foi entendido. Não é apenas um objeto, um conceito ou uma ideia, ele é um modo de significação (BARTHES, 2009). Em segundo lugar, parto do pressuposto que todo filme é um trabalho de ficção, no sentido que sempre se trata de uma representação, que inclui a *mise-en-scène*[10] e os diversos processos de escolha, montagem e edição. Neste sentido, entendo o cinema como um texto narrativo, passível de interpretação e investigação. Como linguagem, o cinema é uma ferramenta ideológica capaz de suscitar imaginários e reformular memórias, individuais e coletivas[11].

A partir da antropologia, uma das possíveis escolhas para a análise de uma obra cinematográfica é a etnografia. A etnografia fílmica – uma metodologia em constante desenvolvimento – permite ao pesquisador experimentar e buscar o melhor caminho para realizar a análise do filme e de seu universo. Investigar uma obra cinematográfica, assim como qualquer obra de arte, significa interpretá-la densamente. Desta forma, o que proponho como etnografia fílmica é uma condensação entre os métodos apresentados pela antropologia interpretativa e pelos autores que trabalham a análise do texto ficcional a partir da linguagem. Se penso o filme como linguagem, onde há significados literais denotados e significados simbólicos conotados, é necessário que a análise leve em consideração todo o contexto de sua produção para que possam ser decifrados os discursos produzidos pela narrativa. Assim, vejo ser importante entender questões como linguagem e discurso, além de considerar informações sobre a produção

[10] *Mise-em-scéne* significa literalmente "posto em cena". É utilizada no meio cinematográfico para representar a arte da encenação, daquilo que é montado e planejado para configurar a cena e torná-la "real".

[11] Sobre memória individual e memória coletiva, Halbwachs (1990) acredita que há uma relação intrínseca, em que a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva. As pessoas compartilham de uma memória comum porque se identificam com ela de alguma forma, do mesmo modo que "o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente" (1990, p. 72). Neste sentido, "para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum". (HALBWACHS, 1990, p. 39).

e circulação das obras. Deste modo, usarei como fonte teórica a semiótica e os estudos culturais, que a partir de diálogos com a antropologia interpretativa, possibilitam este tipo de estudo. É importante ressaltar que as análises fílmicas podem privilegiar um enfoque para a pesquisa, porém, acredito ser importante sempre considerar que o filme faz parte de um todo muito mais complexo. Para Stuart Hall (2003, p. 365), a relação entre emissor-mensagem-receptor deve ser interligada a todo o circuito, que inclui "produção, circulação, distribuição / consumo, reprodução".

Para entender os diferentes sentidos existentes na imagem cinematográfica, parto da sugestão de Stam (2003), que engloba na análise do texto fílmico o conceito de heteroglossia de Bakhtin, uma ideia que busca explicar a relação entre as linguagens e os discursos existentes no texto e no contexto ao qual pertencem. A heteroglossia de Bakhtin aponta para a questão de que não somos autores do próprio texto, já que "fala-se a respeito daquilo que os outros dizem" (BAKHTIN, 2002, p. 139), da mesma forma que Barthes (2004) acredita que é a linguagem quem fala, não o autor.

O cinema é uma arte coletiva não apenas durante as filmagens, mas também em todo o processo de concepção do filme, desde a pré-produção até a exibição. O circuito que envolve a produção cinematográfica ultrapassa o desejo do autor, já que a forma como o cinema brasileiro é produzido carrega diferentes discursos, que respondem também a necessidades mercadológicas e ideológicas. Em primeiro lugar, a escolha ou a escrita do roteiro está ligada à forma como o autor vê e quer reproduzir o mundo. Quando se assiste a um filme baseado em momentos históricos, as imagens têm a capacidade de evocar os mais diferentes sentimentos e sensações numa proporção muito distinta de quando se trata de um filme que não determina qual é a fonte de inspiração. Mesmo que estejamos falando de um filme de ficção, a relação com a história se assemelha à que temos com as imagens de telejornais ou de documentários. Sobre este tema, destaco que o cinema e a sua ilusão de realidade, a partir da construção de tempos e da apresentação de espaços comuns, cria uma relação com o passado e com a memória (MENEZES, 1996). Há um roteiro e a impressão é que esquecemos que se trata de atores, dirigidos por alguém, com uma determinada *mise-em-scène*, que possui interesses precisos.

Em segundo lugar, a produção de um filme também implica em escolhas e relações políticas. Como mencionei anteriormente, no Brasil, desde os anos 1990, grande parte da produção audiovisual está atrelada ao incentivo fiscal. Pessoas físicas e

jurídicas podem fornecer até 6% de seu imposto de renda para o patrocínio de produtos culturais. Desta forma, a produção de uma obra audiovisual está relacionada a questões econômicas que respondem às expectativas e a interesses também de empresas. Resumidamente, grande parte dos projetos é realizada após ser aprovado pelo setor de *marketing* de alguma corporação. Contudo, o mecanismo de incentivo fiscal para a produção cultural é um dos responsáveis pelo aumento significativo de filmes realizados no país, inclusive aqueles relacionados à temática da ditadura civil-militar, já que este tema passou a ser mais revisitado também propiciado pelo momento político, que possibilita que certos assuntos sejam falados de forma mais aberta.

Desta forma, a realização de um produto cultural é também a representação de ideologias. Para Canevacci (1984), o sucesso das "mercadorias-ideologias" é o melhor impulso da produção ao consumo, à ideologia das mercadorias e, nesse sentido, "a estética do filme, mesmo em suas melhores componentes "críticas", adequou-se ao modo de produção do cinema, à natureza de sua ideologia, à cultura das invariantes" (CANEVACCI, 1984, p. 22).

A partir da ideia de que quem fala é a linguagem, não o autor, sabe-se que um filme pode alcançar dimensões incontroláveis de recepção, mas existem diversas formas de tentar chegar o mais próximo do objetivo da mensagem do filme, isto é, para que a mensagem codificada seja decodificada da maneira mais próxima sugerida pelo autor. Para isso, o cinema utiliza diversas alegorias em seu discurso:

> [...] que fazem parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado [...] Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza. (HANSEN, 2006, p. 09).

No caso dos filmes que analisei nesta pesquisa, foi importante perceber quais foram os interesses dos diretores, através de entrevistas, em relatar estas memórias individuais, quais são suas próprias memórias sobre o período, suas relações com os processos políticos, seus interesses individuais e os meios que decidiram representar a história. Através dos filmes, os seus realizadores buscam rememorar os acontecimentos do passado para um público presente. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente (GAGNEBIN, 2001).

Além disso, a forma como o cinema interage com o espectador também está relacionada às suas memórias, ao contexto, à carga simbólica dos atores, dos críticos que escreveram sobre o filme, à participação de profissionais renomados e, principalmente, à influência simbólica do diretor que, principalmente no Brasil, tem o costume de ser associado como o "dono" do filme. O diretor, mesmo não sendo o escritor do roteiro ou se tratando de uma arte completamente coletiva, é "considerado" o autor do filme.

A ideia de autor já foi bastante discutida e pode ajudar muito no entendimento da linguagem cinematográfica. Nos anos 1960, Roland Barthes escreveu sobre a "morte do autor". Nas sociedades contemporâneas o autor é sempre a figura de maior importância, como uma celebridade ou personalidade, que recebe a maior parte dos créditos pela obra.

Nas palavras de Barthes:

> O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana". Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido maior importância à pessoa do autor. (BARTHES, 2004, p. 58).

Para Barthes, o autor é um produto do contexto histórico e de sua sociedade. Como dito anteriormente, quem fala é a linguagem, não o autor. Quem escreve é o escritor, não o autor. Esta ideia remete à distinção que Barthes faz de obra e texto. A obra é o objeto em si e o texto é resultado de uma relação, não possui um sentido único, "mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 2004, p. 62). Neste caso, o espectador ganha espaço na disputa pelas significações[12].

Neste sentido, para realizar uma etnografia fílmica consistente não basta apenas ver a obra na perspectiva possível do autor, já que o espectador também é peça

[12] A relação entre autor/leitor (ou autor/espectador) também foi questionada por Bakhtin, a partir do conceito do autor-criador. Para ele, o autor é o responsável pelo estético, mas o texto se apresenta como algo mutável e é realizado a partir de diversas referencias. O autor-criador passa a trabalhar com os diversos discursos que se relacionam no interior da obra, noção que Bakhtin chamou de plurilinguismo, que também cabe na análise fílmica. De certa forma, a função autor trabalhada por Foucault também evoca significados semelhantes à noção de autor-criador bakhtiniano, em que diz que "a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2001, p. 274).

fundamental para realizar a análise e conseguir encontrar algumas interpretações possíveis. Assim, para que os discursos fílmicos se completem, é importante pontuar que há a dependência de que a obra circule. Um filme, para alcançar o seu objetivo, precisa ser visto e, assim, reformulado, interpretado. Desta forma, a metodologia não pode apenas descrever a imagem, mas analisar e explicar o seu contexto sociocultural, além de perceber o que não está visível na imagem. Portanto, a etnografia fílmica requer que seja compreendida a relação entre autor-obra-circuito-espectador[13].

As considerações acima são resultado do aporte que realizei para traçar a forma como iria construir a metodologia para a etnografia fílmica dos longas-metragens *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue*, que inclui coleta de dados, descrição, análise e interpretação. A pesquisa bibliográfica envolveu obras que tratassem de antropologia, cinema, memória, ditadura civil-militar, semiótica e juventudes. Para a pesquisa, levei em conta toda essa complexa relação que envolve as representações cinematográficas, de produção, circulação, autor, espectador e obra.

O levantamento de dados foi realizado em duas etapas. A primeira foi uma pesquisa referente aos dados de produção e circulação dos filmes, que inclui questões como o orçamento, o tempo de filmagem, as cidades que foram utilizadas para locações, os atores, principais técnicos (diretor de fotografia, diretor de arte, técnico de som direto, montador e editor), roteiristas, além de um histórico detalhado dos diretores e produtores das obras. Ao que diz respeito à circulação, pesquisei os dados referentes ao público, participação em festivais, críticas, etc. Este levantamento foi realizado a partir de buscas na internet, em relatórios oficiais do mercado cinematográfico brasileiro, realização de entrevistas[14] e análise de entrevistas realizadas para jornais e sítios de internet. Todos os dados foram anotados num diário de campo e posteriormente analisados, junto com as informações que obtive com a observação dos filmes, que foi o segundo momento de captação de dados.

---

[13] Com "a morte do autor", Barthes anunciou o nascimento do leitor. Como Stam (2003) pontua, não há como levar a ideia para o cinema da mesma forma, pensando no nascimento do espectador. O cinema já nasceu levando em conta a reação e o contato com o outro. A espectatorialidade sempre esteve no cerne do ideal cinematográfico, porém, nos últimos anos, o espectador e sua relação com o filme passaram a ser encarados de outra forma, em que se compreende a importância de quem assiste para a criação da narrativa fílmica. O "leitor" do cinema é altamente ativo e participativo e cada vez mais é visto desta forma. Os filmes também são obras abertas às mais variadas interpretações (ECO, 1962).

[14] Procurei entrevistar os dois diretores, porém só consegui contato com Helvécio Ratton. Tentei algumas vezes marcar com o diretor Bruno Barreto, que informou, através de sua secretária, estar ocupado com a pós-produção de seu novo longa-metragem, porém, a secretária sugeriu que eu enviasse as perguntas por e-mail, que ele responderia quando tivesse um tempo, fato que não ocorreu.

Para analisar o filme foi necessário conhecer o seu histórico. Para isso, o próximo passo contou com as análises textuais, que começaram com a observação e com a interpretação de três diferentes textos sobre uma mesma "memória". Primeiro aconteceu a leitura dos livros em que os filmes foram inspirados, seguido dos roteiros dos filmes e depois dos próprios filmes. Esta opção metodológica, que incluí na análise dos filmes um contato prévio com os livros e os roteiros, pode ser representada por um triângulo: cada ponta representa um dos textos que estão interligados e de alguma forma se influenciam.

Nesta etapa, anotei, de cada um dos livros, os momentos que entendo como importantes para compor as memórias que trazem representações sobre os jovens do período ditatorial e que se relacionam com o filme. A partir da leitura dos livros, pude perceber quais foram as referências utilizadas pelos autores dos filmes na composição da representação da juventude do período, as diferenças entre as narrativas escritas e cinematográficas, sendo importante notar não apenas o que aparecia no filme, mas também os pontos que eram omitidos ou de alguma forma foram modificados, para assim buscar compreender quais foram as escolhas dos autores dos filmes e as suas possíveis interpretações e intenções.

Lembro que o filme nasce como texto, na forma do roteiro, e é a partir dele que os diversos profissionais que compõem as equipes técnicas começam a pensar como juntos vão contar a história através de imagens. Desta forma, a leitura dos roteiros me auxiliou no entendimento do que se pretendia contar com as imagens, além de ser um meio importante para comparação com os livros biográficos, porém, parto da ideia de que o roteiro é apenas uma intenção inicial, que pode ganhar diferentes interpretações imagéticas, que teria uma nova leitura caso fosse realizado por diferentes diretores e equipes técnicas.

A leitura dos roteiros, depois a comparação com livros e filmes, possibilitou-me perceber diversas sugestões que neles continham, das intenções do autor, que podem não ficar claras na imagem. Entretanto, mesmo com os roteiros em mãos, foi necessário fazer a decupagem de parte do filme, já que os roteiros não eram a versão final. O do *Batismo de Sangue* tinha pouca diferença, ao contrário do roteiro de *O que é isso, companheiro?*, que possuía muitas cenas que não entraram no filme, e vice-versa, apesar da ordem dos acontecimentos e das ideias centrais já estarem contidas no texto. Após a leitura dos livros e dos roteiros, pude realizar a análise dos filmes tendo de

forma mais clara quais eram as referências primárias das representações das juventudes da época, além das questões relacionadas ao imaginário nacional sobre esse passado. Seguindo a sugestão de Geertz (1978), busquei realizar uma descrição densa dos textos, a partir da percepção e da interpretação, em que levo em consideração a multiplicidade de estruturas que envolvem a realização de um filme para assim estabelecer a sua relevância social.

Para concretizar a análise do texto fílmico, penso que a conotação desenvolvida pela linguagem cinematográfica está marcada por diversas escolhas estéticas e ideológicas, que são desenvolvidas através de técnicas, como a manipulação da luz, o controle do som ou a relação entre os personagens, que ativam os referenciais simbólicos da sociedade da qual fazem parte. A imagem elucida, a partir do contato visual e auditivo do espectador, muitos significados que foram anteriormente negociados dentro dos campos simbólicos e culturais de uma sociedade. A forma e o conteúdo de uma obra cinematográfica não podem ser interpretados como questões separadas do discurso. Para Bakhtin, "a forma e o conteúdo estão unidos niblio discurso, entendido como fenômeno social – em todas as esferas de sua existência e em todos os seus momentos" (BAKHTIN, 2002, p. 71).

A imagem fílmica é composta pelo signo visual e auditivo, além de um signo icônico, que consegue criar uma representação da realidade, fornecendo uma ideia de real. A análise desses signos pode partir de um questionamento inicial: como, a partir de imagens, são adicionados significados que juntos constituem um conceito maior? A relação com a imagem e os significados previamente negociados – e em constante negociação – legitimam, cena após cena, a criação de um discurso imaginativo. Fica claro, então, que a crítica aqui não é sobre a qualidade técnica da obra. Um dos objetivos da análise foi perceber como a linguagem converge com o discurso, formulando opiniões e representando certa situação e uma época. Para isso, torna-se necessário perceber nas imagens as relações entre metáforas, os modos simbólicos, os códigos com os signos e os significados (ECO, 1991).

Desta forma, diferente da análise inicial dos livros e dos roteiros, o texto fílmico solicitou que fossem interpretados tridimensionalmente imagem, áudio e texto. É importante incorporar na análise aquilo que não está visível e claro nos filmes. Em primeiro lugar, para realizar a etnografia fílmica organizei as análises a partir das áreas principais do cinema: direção de cena, fotografia, arte, som e montagem/edição. O

objetivo foi perceber como cada área auxiliou o autor da obra, neste caso o diretor de cena, a contar a história pretendida, como por exemplo, percebendo quais foram os recursos utilizados na montagem. Para ordenar a forma como a etnografia se desenvolveria, optei por fazer a análise a partir de cada cena, da forma como são indicadas no roteiro, porém, para a apresentação dos resultados, por mais que eu siga a ordem cronológica do tempo da ação, as cenas foram agrupadas conforme proximidade de espaço e tempo, sendo destacadas apenas aquelas que têm relevância para o trabalho, norteadas pelas questões centrais, juventude, memória e nação, as quais descrevo e apresento trechos de diálogos e de determinados *frames* das cenas.

Tratei de perceber nas referidas obras como os tons, as músicas, os diálogos buscam traçar uma identidade aos jovens e, assim, perceber os possíveis imaginários e influências que esta juventude exerce hoje e as diferentes memórias que são formuladas a partir dos filmes, levando em consideração as construções de diferentes tempos e espaços sobre esse passado e a forma como ele é ressignificado. Sendo assim, uma das principais questões da análise fílmica está relacionada às subjetividades, principalmente no que diz respeito às representações e à ideia de realidade causada pelas obras.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, *Sobre cinema, memória e juventude*, trago a minha consideração teórica, em que penso a representação e as diversas formas como ela permeia toda a discussão que realizo na dissertação, discorrendo sobre realidade e ficção, a partir do diálogo entre antropologia. Além disso, abordo a relação entre memória e imagem, a reformulação da memória da nação e a maneira como o cinema representa a juventude do período.

O segundo capítulo *O que foi isso, companheiro?* é dedicado à etnografia fílmica de *O que é isso, companheiro?*. Neste capítulo, analisei os dados relativos à produção e circulação dos filmes, a relação com o livro em que foi baseado, com a memória do diretor, como as juventudes estão representadas e como o filme busca influenciar na forma como a nação é imaginada.

O terceiro capítulo, *O sacramento do Batismo,* traz a análise do filme *Batismo de Sangue*. O primeiro subtítulo de cada capítulo dedicado a um filme trata das questões referentes à produção e circulação das obras, às memórias dos diretores em relação ao período e às principais questões do enredo dos filmes. O segundo é a análise em relação à representação da juventude e no terceiro faço uma reflexão dos filmes, levando em consideração a forma como atuam na reformulação da memória da nação.

CAPÍTULO 1

Sobre cinema, memória e juventude

A consolidação de uma área que englobasse a antropologia e o cinema é resultado de muitas tentativas de comunicação ao longo da existência de ambos. A relação que há entre a antropologia e a imagem se modificou conforme a própria disciplina ampliava os seus horizontes. A metodologia ganhou novos rumos e dinâmicas. Desta forma, o trabalho do antropólogo começou a englobar mais possibilidades de estudo e de apresentação dos resultados. A realidade pode ser entendida de outra forma, em que os locais passam a ser mutáveis e polissêmicos, percebidos de maneiras distintas a depender de quem os vê. A visão muda quando estamos olhando de fora ou de dentro. Ou se é você ou eu quem está olhando.

Nesse sentido, atualmente, há diferentes formas pelas quais a antropologia pode trabalhar com a imagem. O vídeo e a fotografia deixaram de ser apenas uma ferramenta auxiliar da técnica clássica da antropologia, pois, além de atuar na produção de imagens como metodologia da pesquisa de campo, a imagem pode ser vista como expressão de um processo de pesquisa ou como objeto de análise. Como objeto, a disciplina passa a olhar também para a imagem artística e, desta forma, para o cinema, que possibilita uma metodologia pautada na etnografia fílmica. Entre outras questões, a partir do momento que o cinema é entendido como mito (BARTHES, 2009), no sentido de ser uma fala, um sistema de comunicação, ele se torna passível de se transformar em objeto da antropologia. É possível, então, fazer uma analogia entre os filmes e os mitos – neste caso, pensando-o como o objeto tradicional de estudo antropológico. Para Weakland (*apud* HIKIJI, 2007, p. 24), "ao projetar imagens estruturas de comportamento humano, interação social e da natureza do mundo, filmes ficcionais nas sociedades contemporâneas são análogos em natureza e significância cultural às histórias, mitos, rituais e cerimônias em sociedades primitivas".

Cinema e antropologia também têm aumentado o diálogo devido à importância que os filmes passaram a ter na vida das pessoas. A cultura visual é entendida como uma forma que abrange as tendências mais avançadas da sociedade pós-industrial, e o cinema é um de seus formatos (CANEVACCI, 2001). Desde sua criação, já foram diversas fases. Do cinema mudo até o cinema digital nos dias de hoje, sendo um importante meio de comunicação, de criatividade, de multiplicação de histórias e

identidades (STAM, 2003). Sem cair no engano de considerar o cinema como espelho da vida, a antropologia busca caminhos para desvendar essa complexa relação entre arte e vida (BARBOSA, 1999).

A meu ver, uma das principais discussões que envolvem a realização do meu trabalho, no que diz respeito à relação entre antropologia e cinema, é o dualismo existente entre realidade e ficção. Realidade e ficção remetem à **representação**, que entendo como o fio condutor da dissertação, pois perpassa toda a discussão que realizei no trabalho, em que trato de memória, nação e juventude. Neste Capítulo, penso a relação entre realidade e ficção a partir do trabalho antropológico, os desdobramentos desta relação no cinema, as tensões existentes entre as representações sobre memória e verdade do período da ditadura civil-militar e como essas representações – no meu caso, imagéticas – disputam o discurso sobre a nação, além da forma como as representações sobre os jovens do período fazem parte destas disputas sobre esse passado.

Os pensamentos de autores como Clifford Geertz (1978) e James Clifford (2008), viabilizam ainda mais a relação entre cinema e antropologia, pois é possível entender que a antropologia também existe nos filmes (GEERTZ, 1978), assim como em qualquer forma de arte ou de outras dimensões simbólicas da ação social. A partir do que propõe Geertz (1997), o cinema se torna um discurso social, passível de interpretação. Se a expressão artística está intimamente pautada na cultura da qual faz parte, a arte é resultado do relacionamento do sujeito com o contexto em que se encontra. O cinema pode elucidar diferentes perspectivas no que diz respeito às representações, memórias, tempos, espaços, sentimentos, olhares, convergências entre realidade e arte, elementos estéticos e simbólicos. O cinema se torna um meio para o registro do mito e para a mitificação de representações (HIKIJI, 2007).

1.1 Antropologia, cinema e memória: entre ficção e realidade

A antropologia e o cinema mantiveram um intenso diálogo ao longo de suas existências, em que a imagem passou a ser uma ferramenta auxiliar no trabalho de campo, se tornou um meio possível de apresentação dos resultados de pesquisa e se transformou em objeto de estudo antropológico. Trabalhos realizados por antropólogos

como Margareth Mead e Gregory Bateson[15] (1942) ou por cineastas como Robert Flaterty[16] (1922) e Jean Rouch[17] (1957) são alguns dos exemplos mais citados quando se busca demonstrar o convívio e a mútua influência entre as duas áreas.

A análise da relação entre imagem e antropologia carrega a possibilidade de trazer um olhar mais atento para o dualismo existente entre realidade e ficção, que permeia a produção ou o estudo de qualquer linguagem visual, e começou a ser tema de diversos trabalhos antropológicos. O real e o ficcional fazem parte do universo antropológico desde o início da disciplina, da mesma forma que este tema está presente em grande parte da produção de imagens. Pensar em realidade e ficção na antropologia é também refletir sobre toda pesquisa antropológica. Ao considerar o fazer etnográfico, por exemplo, questiono sobre a tênue linha entre ficção e realidade que envolve as narrativas que fazem parte dos objetos de estudo da antropologia – que podem ser desde um informante a uma obra de arte – e também o resultado da pesquisa, isto é, a narrativa do antropólogo, que pode apresentar-se como textos ou imagens, como já bem demonstraram Clifford e Marcus (1991).

A antropologia é uma disciplina que iniciou o seu percurso como ciência transformando a alteridade em problema epistemológico. A metodologia do trabalho de campo desenvolvida por antropólogos como Bronislaw Malinowski (1922) e Franz Boas (1888) trouxe para a etnografia uma idoneidade baseada no "eu estava lá", a partir do método da observação participante, que possibilitou ao antropólogo legitimar o resultado de seus trabalhos como uma análise da realidade da cultura pesquisada, pois, alegava-se que o trabalho etnográfico poderia de certo modo descrever o real. Num primeiro momento, a descrição do "outro" – que incluía relatar seus costumes, as formas de vestir, os ritos e mitos – era feita textualmente, mas ganhou com o uso da

---

[15] Margareth Mead e Gregory Bateson realizaram juntos em Bali o livro *The Balinese Character* (1942), que conta com 759 fotos que delineiam o comportamento balinês a partir de imagens, como "uma tentativa de descrever e analisar a linguagem corporal" (ERIKSEN; NIELSEN, 2007, p. 76), além de posteriormente, Mead lançar uma série de filmes etnográficos sobre o grupo.

[16] Em 1922, o cineasta Robert Flaterty lança o filme *Nanook of the North*, sobre os esquimós do norte do Alasca, e marca o que muitos consideram o nascimento do filme documentário. Assim como o trabalho etnográfico no campo, Flaterty fica um longo período com os seus informantes e produz um material ao longo de um ano com o objetivo de "captar o real da vida dos esquimós". Segundo Barborsa e Cunha (2006), foi Flaterty quem introduziu o conceito de câmera participante, que não só toma parte dos eventos registrados, mas também procura refletir a perspectiva do nativo.

[17] Jean Rouch é considerado uma das principais referências do cinema etnográfico, sendo lembrado como "um dos fundadores da escola do cinema vérité (cinema verdade) em filme etnográfico, um gênero que integra o antropólogo e a equipe de filmagem no filme" (ERIKSEN; NIELSEN, 2007, p. 76). Dentre seus principais filmes estão *Eu, um negro*, de 1957, sobre Treichville, na Costa do Marfim, e *Crônica de um Verão*, de 1961, filmado em parceria com Edgar Morin, na França.

imagem a possibilidade de "captar" o momento e legitimar aquilo que se acreditava que só o antropólogo podia ver. A objetividade da imagem e sua ideia de reprodução da realidade foram capazes de levar a alteridade dos povos primitivos para além da visão do pesquisador e, assim, corroborar ainda mais com a autoridade etnográfica (CLIFFORD, 2008), já que era possível o armazenamento de "visões", possibilitando mais "credibilidade" às pesquisas.

Em *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné* (1922), Malinowski utilizou a fotografia durante sua experiência etnográfica com os trobriandeses. Ela funcionava como uma ferramenta capaz de capturar a realidade e, junto com o texto, proporcionar o sentido pretendido pelo antropólogo. Como lembra James Clifford (2008), o frontispício do livro é uma fotografia com o título "Um ato cerimonial do kula", porém, "como toda fotografia, afirma uma presença – a da cena distante das lentes; e sugere outra presença – a do etnógrafo elaborando ativamente esse fragmento da realidade trobiandesa" (CLIFFORD, 2008, p. 18).

É nesse sentido que a autoridade etnográfica e a ideia de realidade (ou de descrição do real) passaram a ser questionados. Ficção, realidade, representação e significação são temas que ganharam mais espaço nos trabalhos antropológicos a partir da segunda metade do século XX, quando se buscou reelaborar os métodos da etnografia. O mesmo ocorreu com a discussão sobre os filmes etnográficos, que também começaram a ser questionados, mesmo que diversos esforços, inclusive estéticos e tecnológicos, fossem realizados no sentido de distanciá-los do documentário e também do filme ficcional. Assim, a proposta era que a etnografia deixasse de ser pautada apenas na observação para se tornar uma atividade também de significação e interpretação (GEERTZ, 1978).

Clifford Geertz (1978) é um dos expoentes que começou a trazer novos caminhos para o trabalho etnográfico, a partir do desenvolvimento da antropologia interpretativa. Para o autor, o conceito de cultura é semiótico e, por este motivo, um dos objetivos do antropólogo é o alargamento do universo do discurso humano. A cultura é entendida como um sistema entrelaçado de signos interpretáveis, que faz parte de um contexto. Desta forma, a cultura deve ser descrita pelo antropólogo com densidade, levando em consideração as subjetividades dos sujeitos e dos discursos.

Para Geertz:

> Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um "nativo" faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura). Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são "algo construído", "algo modelado" – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamentos (GEERTZ, 1978, p. 11).

Assim, acredito que a ficção existente no texto antropológico (que também pode ser apresentado como filme ou fotografia) está relacionada às diversas possibilidades de interpretação e produção de narrativas, que envolvem questões simbólicas, culturais e políticas, além de fatores que estão no cerne de qualquer discurso como: linguagem, polifonias, experiências, percepções, significados, etc. (CLIFFORD, 2008). Estas questões são fundamentais para entender todo o processo que existe entre obra, autor e leitor e, assim, compreender o resultado do trabalho. O mesmo acontece com a imagem. No vídeo ou na fotografia, uma obra possui diversos significados e a sua interpretação está relacionada a uma gama de conjunturas, que abarcam desde o início da produção até o entendimento de quem é o espectador, neste caso, pensando em termos culturais.

A análise da imagem requer que sejam levadas em consideração as subjetividades deste universo que envolve realidade, representação e ficção. "Uma representação não é uma realidade observável, mas um conjunto abstrato que só conhecemos por certas manifestações exteriores que reconstituímos mediante relatos, imagens e narrativas" (SAMAIN, 1998, p. 55), sendo importante dar atenção aos símbolos e aos seus possíveis significados.

Conforme pontua Alegre (1998), Barthes acreditava que a ideia de realismo das imagens esconde o sentido construído que elas conotam, tornando-as naturais. Por conseguinte, entendo que a naturalização impossibilita que elas sejam vistas como sistema de valores. A partir da ideia de que a imagem tem a capacidade de naturalizar e esconder o que de alguma forma foi construído, penso que no caso da produção em vídeo essa capacidade é ainda maior, devido sua especificidade ser altamente regulada pelo que Barthes (2004) chama de efeito de real, conforme apontei anteriormente, uma ilusão que envolve o espectador na narrativa fílmica. Como demonstrado, a ideia de reprodução da realidade não está atrelada apenas ao cinema, já que a fotografia, a pintura documental ou até mesmo a etnografia podem ser analisadas por esta perspectiva, porém, diferente de outros meios, a "autoridade" do cinema é constituída principalmente pelo movimento, um dos responsáveis por transformar a arte

cinematográfica numa das mais realistas, que devido à montagem possibilita a continuidade espacial de diferentes tempos e espaços (MENEZES, 1996), que são colocados num mesmo momento no presente.

Como explica Jean-Claude Bernardet (1985), o cinema já nasceu como uma arte que traz a ilusão de reproduzir a vida tal como ela é. Ele não seria apenas a reprodução da realidade, mas a própria visão do homem, capaz de reproduzir a percepção natural das pessoas, o que ainda vai resultar em que se atribua à linguagem narrativa uma naturalidade que não existe: "a linguagem elaborada é assim tida como prolongamento ou reprodução de um comportamento natural e deixa, portanto, de ser vista como elaborada" (BERNARDET, 1985, p. 46).

Desta forma, a naturalização da imagem expressa a naturalização de ideologias no campo do discurso, que está em constante disputa e reformulação. A linguagem visual tem a possibilidade de afastar o seu autor e criar uma relação imediata onde só estão envolvidos obra e espectador, a partir do vínculo entre imaginário e memória. Como demonstra Stuart Hall, o discurso é o que está em jogo e ele é pautado pelas articulações da linguagem em condições e relações reais:

> Assim, não há discurso inteligível sem a operação de um código. Os signos icônicos são, portanto, signos codificados também – mesmo que aqui os códigos trabalhem de forma diferente daquela de outros signos. Não há grau zero em linguagem. Naturalismo e realismo – a aparente fidelidade da representação à coisa ou ao conceito representado – é o resultado, o efeito de uma certa articulação específica da linguagem sobre o "real". É o resultado de uma prática discursiva. (HALL, 2003, p. 393).

Com base nos questionamentos da autoridade etnográfica e da autoridade da imagem, acredito ser possível questionar os significados das imagens utilizadas pelos antropólogos e cineastas, pois entendo que fotos e vídeos são resultados de um ponto de vista, de uma escolha do que irá ou não aparecer, de um recorte, sendo assim, da visão do autor. Trata-se de representações (CLIFFORD, 2008).

Para entrar no tema da representação, parto então da ideia de Walter Benjamin (1936), Canevacci (1984) e outros, de que cinema é mimese, no que refere à representação, isto é, no desejo de encontrar o real na sua representação. Como escreve Maya Deren (*apud* XAVIER, 2008, p. 170):

> O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo distingue e estabelece

> um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Neste sentido, especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – a fotografia é uma imagem.

Seguindo este mesmo raciocínio, Foucault desenvolveu em 1968, no texto *Isto não é um cachimbo*, uma reflexão sobre o quadro de René Magritte. O desenho retrata "um cachimbo desenhado cuidadosamente; e, embaixo [...] esta menção: "Isto não é um cachimbo"." (FOUCAULT, 2001, p. 247). Porém, diferente do exemplo do cavalo de Deren, o trabalho de Magritte faz uso do texto. A representação passa a ser indicada a partir da linguagem icônica e textual, que questiona a afirmação da semelhança e possibilita a reflexão sobre imagem, representação e os usos do texto. Neste caso, cria-se um jogo de distanciamento e proximidade entre a realidade e sua representação.

O que busco demonstrar com os exemplos de Deren (*apud* XAVIER, 2008) e Foucault (2001) é que o que se vê nas telas de cinema, ou em qualquer outra linguagem visual – como no caso das fotografias de Malinowski (1922), em seu trabalho de campo, – não é o real, mas uma representação, uma imitação da realidade, negociada a partir de diferentes signos. No caso do cinema, o realismo causado pelas obras é produzido devido a diversos fatores estéticos e técnicos, a partir das subjetividades contidas nas imagens e de indicações do que nelas pode ser percebido. A linguagem cinematográfica possui seus próprios sistemas de significação, responsáveis por estabelecer significados sociais; além de regras as quais os espectadores concordam em observar.

Barthes (1986) também desenvolveu a teoria do "terceiro sentido", em que é possível trabalhar a ideia de representação e os modos em que ela se relaciona com o público. Barthes (1986) distingue três níveis de sentido para a imagem fílmica: 1) o nível da comunicação, que se trata de um nível informativo, que recorre a todos os conhecimentos prévios do espectador ativados pelo cenário, roupas, personagens, etc.; 2) o nível simbólico, quando são ativados os elementos da significação e; 3) o nível obtuso, que envolve a significância, isto é, a emoção. O que me interessa nessa ideia é a relação entre os sentidos óbvios e obtusos, em que os duplos sentidos das imagens abarcam os espectadores e lhes possibilitam a integração com a narrativa fílmica incitando o entendimento das dimensões simbólicas e, também, sentimentais do filme (BARTHES, 1986).

Assim, a partir dessas considerações, entendo que a representação na linguagem fílmica se comunica através do que é dito e insinuado pelas imagens, num trabalho onde a percepção aciona mimese e imaginação, além das funções culturais e simbólicas, que

ajudam a desenvolver a ilusão de realidade, interpretada a partir da forma que enxerga o espectador. O filme age em cada pessoa como num momento de sonho ou hipnose. Os espectadores são levados pela imagem a envolver os seus sentimentos aos filmes, a ponto de sentirem medo numa obra de terror, se surpreenderem em aventuras ou se emocionarem em dramas. A identificação do espectador com o que vê na tela não está associada apenas à realidade, mas também está relacionada com as referências em que é possível enxergar a si mesmo e ao outro. Como na antropologia, no cinema deve-se primeiro observar para depois analisar. Para Eco (1994, p. 84), "a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério".

A linguagem utilizada pelo filme leva em consideração esta relação do espectador com a história narrada, quando aproxima a ficção da "realidade" sobre um passado. Segundo Foucault (2001), há uma complexa relação de dependência entre ficção e linguagem. No caso de filmes baseados em fatos históricos ou ainda em livros biográficos, que contêm histórias consideradas reais, a linha que divide essas fronteiras é ainda mais tênue. O fato de existir a consciência de que a narrativa fílmica se apoia na "realidade", cria uma confusão ainda maior sobre a relação entre real e ficção, já que o filme tem como referência um acontecimento "histórico", em que se pode supor que a narrativa relate "aquilo que se passou realmente" (BARTHES, 2004, p. 188). Assim, a ligação com o passado é concebida com a aproximação de espaços comuns e com os meios que se inter-relacionam o tempo do narrado – que se dá através da projeção –, o tempo da ação e o tempo do espectador (MENEZES, 1996).

Porém, a representação que contém a imagem cinematográfica – neste caso, do gênero ficcional, baseada em fatos considerados reais – não está restrita apenas ao fato de ser o cinema algo entendido como construído a partir do que se entende como "realidade", já que a própria história na qual o autor do filme se baseou também é resultado de construções, independente do modo em que ela é narrada. O passado é uma elaboração do presente e utilizo a ideia de representância, de Paul Ricouer (2004), para demonstrar a "intencionalidade historiadora". Para o autor, o termo "designa a expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que se constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos" (RICOUER, 2007, p. 289).

A representação fílmica, como é o caso da análise que realizo neste trabalho, sobre as formas como os jovens do período ditatorial brasileiro são representados no

cinema nacional contemporâneo, torna-se importante no sentido de analisar não apenas como a imagem representa esse passado, mas como a história escolhida pelo autor do filme o representa, como ela é promotora de imaginários, que são recriados cotidianamente e permanecem sempre em movimento (BARBOSA; CUNHA, 2006). Também é importante perceber como os signos são negociados e influenciam na formação de opiniões. As imagens apresentam uma alegoria do momento social e das oportunidades que o contexto traz para o diálogo.

Nos últimos anos, o cinema brasileiro apresentou muitos filmes com o tema da ditadura. Diferentes discursos entram em conflito ou legitimam as versões mais evidenciadas sobre o período, no âmbito político e social. É possível perceber que os filmes são formulados a partir de processos imaginativos, quando também é reelaborada uma história a partir daquilo que também se esperava que tivesse sido, inclusive quando se trata de apontar os erros cometidos no "passado" percebidos pelos autores dos filmes hoje. Retratar grupos sociais em períodos históricos determinados evoca os mais variados sentimentos. A relação entre ficção e realidade passa então a apontar diversas formas de dar sentido à vida, que passam a ser de interesse da antropologia, já que atingem a sociedade como um todo, principalmente no que diz respeito às tentativas de ressignificar o passado e a memória social.

No caso do tema que escolhi para esta pesquisa é importante destacar que há uma constante tensão pela memória do período. Penso a memória como um processo de negociação entre aqueles que detêm o poder de comunicá-la – em diferentes versões – e aqueles que se propõem a ouvi-la. Neste sentido, a memória também é representação, e também está no jogo da representância (RICOUER, 2007), no que diz respeito aos encadeamentos da história e da memória. Não existem memórias unicamente verdadeiras ou falsas, mas discursos resultados de reelaborações, que envolvem diferentes processos individuais. Pensar em memória é sublinhar que este campo está em disputa, pois aqueles que detêm o controle do que é lembrado impõem hegemonicamente versões dos acontecimentos e, assim, buscam condicionar a formulação da memória social. Porém, trata-se de uma representação e, como toda representação, demonstra um ponto de vista. Como pontua Paul Ricouer (2007, p. 459): "Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro".

Refletir sobre memória conota imediatamente refletir também sobre "silenciamento", "esquecimento" e "verdade", condições presentes na memória

evidenciada e que também estão em tensão. Assim, compreender o que está invisível é tentar interpretar os diversos significados que as memórias hegemônicas ressaltam. Evidenciar certos pontos de vista referentes ao passado, dando mais atenção a determinadas questões, traz em suas entrelinhas diversos discursos e subjetividades relacionados a representações e às formas como são tematizados e tipificados diversos momentos e agentes sociais.

Entendo que a memória não é algo estático e imutável, a memória é resultado dos processos de luta pela significação do passado. Quando se trata da memória relacionada a períodos traumáticos, é possível perceber que em diferentes momentos históricos a disputa por essa memória é concebida de maneiras distintas. A forma como se tensionam as variadas versões acabam por alterar os papéis sociais e a própria relação da sociedade com o tema. As influências as quais a sociedade está exposta são responsáveis por produzir discursos que em diferentes momentos possuem maior ou menor poder simbólico. Desta forma, a memória social acaba sendo influenciada por fragmentos da realidade, pautada pelo momento temporal em que se encontra, que são reproduzidos em diversos meios, como o cinema.

Quando trato da ideia de memória hegemônica, entendo que ela faz parte de uma série de negociações entre diversos meios e atores sociais. O hegemônico também não é estático, já que faz parte de uma complexa relação social. A tensão entre os diferentes discursos ocorre devido às variadas leituras sobre o passado, que desejam ocupar a posição de maior evidência e disseminar as suas memórias como verdade. A ideia de "hegemônico", inclusive dentro do universo cinematográfico, pode ser compreendida a partir da reformulação que Stuart Hall (2003) faz do conceito de Gramsci:

> Primeiramente, "hegemonia" é um "momento" historicamente muito especifico e temporário da vida de uma sociedade [...]. Em segundo lugar, devemos observar o caráter multidimensional que envolve diversas arenas da hegemonia. Ela não pode ser construída ou sustentada sobre uma única frente de luta (por exemplo, a econômica). Ela representa o grau de autoridade exercido de uma só vez sobre uma série de "posições". O domínio não é simplesmente imposto, nem possui um caráter dominador. Efetivamente, resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular. Representa, portanto, o estabelecimento de uma enorme capacidade de autoridade social e moral, não dirigida simplesmente aos partidários imediatos, mas a sociedade como um todo [...]. Em terceiro lugar, o que "lidera" em um período de hegemonia não é mais a "classe dominante" da linguagem tradicional, mas um bloco histórico. Esse termo se refere decisivamente a "classe" como um nível determinante da análise; mas não traduz todas as classes diretamente sobre o palco político-ideológico como atores históricos unificados. (HALL, 2003, p. 311 – 312).

Como disse, há muitos meios de produzir discursos sobre memória. A memória está presente em toda produção social, como na arquitetura, nos livros e nas músicas. Contudo, foi a partir do uso da imagem que a memória passou a ter formas, fisionomias e cores visualmente universais. A imagem registra, representa, aproxima da realidade e daquilo que os olhos estão acostumados a ver. De alguma forma, a imagem condiciona e limita a imaginação, universalizando determinados pontos de vista, mas em contrapartida é também resultado da relação com o sujeito.

Neste sentido, a relação entre memória e cinema é resultado do contexto e da importância que a imagem possui na sociedade. Atualmente, vivemos numa sociedade visual. A imagem faz parte da composição social e está presente em todos os lugares. Sendo assim, é possível a constituição icônica da memória (RICOUER, 2007) a partir da utilização de pinturas, desenhos, fotos e vídeos para comprovar, mitificar, exemplificar, traduzir e trazer aos sentidos uma ideia do que é o passado, isto é, uma forma de ver o passado. As representações de momentos do passado das sociedades podem ser ativadas a partir de imagens, inclusive cinematográficas, que neste caso, traz uma diferença fundamental em relação às outras artes imagéticas. O cinema é tecnologia e desde o seu surgimento se alterou a forma como a arte é reproduzida e consumida. Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) escreveu sobre a mudança que as técnicas de reprodução mecânica trouxeram para as artes. Em sua análise, demonstrou que a arte perdeu a sua *aura*, sua particular singularidade de criação e exclusividade por um autor, e começou a fazer parte de um sistema de reprodução submetido ao mercado. Assim, mudou-se a forma como o público se relaciona com a arte, incluindo a maneira como a arte é percebida e julgada.

A memória sobre importantes acontecimentos e as diferentes formas como é representada podem ser acompanhadas pelas produções cinematográficas do período ou de anos depois, lembrando que ambas são consideradas releituras posteriores, pois, como coloca Menezes (1996), a imagem requer um passado. Como exemplo, destaco o cinema russo e os ideais socialistas a partir da década de 1920, como o filme *A Greve* (1925), de Sergei Eisenstein, que é influenciado pela revolução russa de 1917 e também influencia as revoluções seguintes; ou nos filmes de protesto europeus, principalmente no neorrealismo italiano, como o filme *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rosselline, que já apresenta questões das revoluções que se seguiram nos próximos anos e que mais tarde repercutiram no Brasil nos movimentos do cinema novista e marginal.

Diversos momentos da história contemporânea possuem representações fílmicas que auxiliam no entendimento sobre qual a memória do período que se buscou produzir, sempre existindo aquelas de maior circulação e aqueles que ocupam um pequeno espaço no universo midiático.

Deste modo, as narrativas produzidas a partir de memórias individuais são utilizadas para reformulação da memória social. "Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva" (HALBWACHS, 1990, p. 51) e estas memórias têm a possibilidade de reformular as histórias e de ajudar a sociedade no processo de elaboração da forma como se entende o passado e compartilha a ideia sobre a nação.

Quando analisei os filmes para a escolha daqueles que eu iria utilizar nesta pesquisa, percebi que, mesmo não sendo possível classificá-los como uma corrente estética única, a partir da "retomada" é possível determinar diferentes momentos e estilos de trabalho, em que existem, por exemplo, filmes com caráter de denúncia, filmes de ação, filmes biográficos e, mais atualmente, filmes que buscam fazer uma releitura do passado a partir do presente, quando são trabalhados temas como os traumas, a vingança e a memória, como *Corpo* (Rossana Foglia, Rubens Rewald, 2007) e *Hoje* (Tata Amaral, 2011). As histórias podem ser baseadas em personagens reais, como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro* (Silvio Tendler, 1999) e *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), em acontecimentos reais, como *Araguaya - a conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2004), *Hércules 56* (Silvio Da-Rim, 2006) e *Condor* (Roberto Mader, 2007) ou em histórias ficcionais formuladas sobre um "período" real a partir da forma como o autor entende o passado, como *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) e *Sonhos e Desejos* (Marcelo Santiago, 2006). Portanto, é possível unificá-los, ao menos, como filmes políticos, pelas características que estão presentes em seus discursos.

Quando se trata de trazer questões relacionadas à memória da ditadura civil-militar[18] são conotados sentimentos que envolvem silenciamento, esquecimento, e,

[18] Nos casos das ditaduras militares que ocorreram em outros países da América Latina, o cinema também participa dos processos de reelaboração do passado. Da mesma maneira que no Brasil, dados oficiais contrapõem-se com os dados daqueles que tiveram alguma pessoa próxima desaparecida ou vítima de agressão que não contam no número divulgado pelo Estado, e o cinema aparece como uma ferramenta para fazer ver aquilo que não está aparente. No Chile, onde a ditadura durou de 1973 a 1990, foi divulgado pelos institutos de defesas dos direitos humanos do país, o total de 3200 mortos e desaparecidos durante a ditadura, mas os números não oficiais falam em mais de 30 mil. Na Argentina, que estava em regime ditatorial de 1976 a 1983, os números oficiais estipulam que 18 mil pessoas

ainda, ressentimento e perdão, que estão também relacionados com a forma com a qual o país passou do governo autoritário para o "democrático", sem punições, e com a imposição de versões que minimizaram as atrocidades e as diversas violências que foram cometidas nesse período[19]. Desta forma, o testemunho é utilizado como uma forma de "representação do passado por narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens" (RICOUER, 2007, p. 170), que ativa uma memória com o objetivo de não esquecer, de não silenciar. No geral, este testemunho está relacionado com a própria memória do autor – em que os filmes podem fazer referência a sua experiência ou a de alguém próximo.

No caso dos filmes que selecionei para este trabalho, o cinema possibilita que sejam rememorados em imagens os acontecimentos do passado para um público atual. Para Ricouer (2007, p. 73), "a rememoração enfatiza o retorno à consciência despertada de um acontecimento reconhecido como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido". A imagem ganha, neste sentido, uma força ainda maior, pois tem a possibilidade de colocar sob os olhos aquilo que se pretende representar. Como demonstra Louis Marin (*apud* RICOUER, 2007, p. 278), "o efeito-poder da representação é a própria representação", já que a imagem tem o poder de substituir algo presente num determinado lugar em outro lugar, que remete às discussões sobre tempo e espaço nas narrativas cinematográficas. A narrativa imagética busca envolver o espectador em suas ideologias. "Aqui, o imaginário não designa mais a simples visibilidade do ícone que coloca sob os olhos os acontecimentos e as personagens da narração, mas também uma potência discursiva" (RICOUER, 2007, p. 283), em que diferentes versões reivindicam o direito de falar a "verdade". Desta forma, as representações são resultado de releituras e buscam formular um imaginário sobre a sociedade, que neste caso também pode ser sobre a nação.

---

desapareceram, já para as entidades de direitos humanos o número também sobe para 30 mil. Os filmes argentinos *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo; *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera e *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro; e os filmes chilenos *Chove sobre Santiago* (1976), de Helvio Soto e *Machuca* (2004), de Andrés Wood são alguns exemplos de filmes que buscam retratar o período.

[19] Há relatos de torturas físicas e psicológicas, sequestros e desaparecimentos forçados cometidos durante o regime pelas forças do governo.

1.2 Memória e verdade: (re)formulações do discurso sobre a nação

O cinema é resultado de um conjunto de intenções somado às percepções do espectador, mas a princípio, é uma arte produzida por um autor para um público específico, cultural e socialmente determinado, que pode ganhar dimensões incontroláveis de recepção. É um campo de diversas disputas, onde há o debate das mais diferentes posições ideológicas. No campo da memória, além de pertencer a um contexto de disputa por evidenciar memórias individuais, os filmes sobre a ditadura também trazem em suas narrativas diferentes formas de entender a nação e o seu passado e, consequentemente, são capazes de atuar na formulação da memória social sobre a nação. Durante o regime autoritário, as formas de imaginar a nação eram reivindicadas de vários modos. Grande parte dos posicionamentos – a favor ou contra o regime – trazia em seu discurso a ideia de autonomia nacional ou de proteção à nação. Como por exemplo, cito o uso de propagandas de conteúdo ideológico, que buscavam exaltar o sentimento de nação, comum durante a ditadura, principalmente no governo Médici (1969 – 1974).

A forma como a nação é entendida nos dias de hoje também faz parte de um campo de disputas, que está em constante tensão. Benedict Anderson (1983) considera as nações, e os diferentes significados que esta palavra conota, como "artefatos culturais peculiares", que para serem compreendidos da forma correta "é preciso que consideremos com cuidado como se tornaram entidades históricas, de que modo seus significados se alteraram no correr do tempo, e por que, hoje em dia, inspiraram uma legitimidade emocional tão profunda" (ANDERSON, 1983, p. 12). Para o autor, a nação é uma "comunidade política imaginada[20] – e imaginada implicitamente como limitada e soberana" (ANDERSON, 1983, p. 14).

A construção da nação é uma ideia quase unânime – mesmo que não seja imaginada por todos da mesma forma. Para Anderson (1983), a consciência nacional tem origem na linguagem comum de um "grupo" – que o diferencia daqueles que possuem outro idioma – e no êxito do capitalismo editorial, resultado do

[20] Segundo Anderson, a nação é *imaginada* porque não há a possibilidade de conhecermos todos que fazem parte dela, mas há o sentimento de comunhão. Ela é imaginada como *limitada* porque todas possuem fronteiras finitas. É imaginada como *soberana* devido o contexto histórico em que a ideia foi construída, que permite o desejo da liberdade nacional. E, por último, a nação é imaginada como *comunidade* porque mesmo com tanta desigualdade, a nação é entendida como um companheirismo profundo e horizontal (ANDERSON, 1982, pp. 14-16).

desenvolvimento da "imprensa-como-mercadoria" e da era da "reprodutibilidade técnica" (BENJAMIN, 1936). Assim, o desenvolvimento de um sistema de produção e de seu mercado, da tecnologia, somados a diversidade de idiomas do mundo, "criou línguas impressas mecanicamente reproduzidas, passíveis de disseminação pelo mercado" (ANDERSON, 1983, p. 53), capazes de produzir e reproduzir as formas como a nação é imaginada por aqueles que discorrem sobre o assunto.

O que antes era reproduzido pelos jornais, livros e, posteriormente, pelo rádio (que ainda possibilitou a inclusão daqueles que não eram alfabetizados), passou também a ser realizado pela imagem em movimento, através da televisão e do cinema. Como demonstra Anderson, num primeiro momento, anterior a constituição do sentimento nacional da forma como é hoje, imagens foram utilizadas para a representação das comunidades sagradas, pois o mundo começou a entender que "a representação da realidade imaginada era irresistivelmente visual e auditiva" (ANDERSON, 1983, P. 31). Atualmente, os "produtos culturais do nacionalismo – poesia, ficção, música, artes plásticas [e também o cinema]" (ANDERSON, 1983, p. 154), são utilizados para demonstrar uma modalidade de amor à pátria e legitimar (ou transformar) a maneira de imaginar a nação e, desta forma, atuar na memória social, a partir dos grupos que detêm o controle dos meios de produção e reprodução.

Seguindo as sugestões de Anderson (1983), vejo a nação com um "espaço" em que as pessoas compartilham coisas em comum, mesmo que existam diversos estranhamentos e não se possa ter a noção da totalidade do que é a nação. A nação é constituída por sentimentos construídos, a partir de diversas narrativas que buscam criar alguns vínculos entre próximos, mas também entre aqueles que estão distantes, e influenciam na formulação de identidades. Penso a identidade a partir da sugestão de Marcon (2005, p. 51), "como retórica de identificação e diferença, como um processo de negociação e que se narra". Portanto, pensar o passado da nação é compreender que distintos grupos se apropriam de diferentes versões sobre esse passado, que não é homogêneo (BHABHA, 1998) e encontram nas diferentes formas de produzir narrativas, maneiras de aparecer e tentar se sobrepor às outras versões.

No caso do cinema, a possibilidade de reprodução do material, a nível mundial – retomando aqui o texto de Benjamin (1936) – altera a maneira como a linguagem fílmica atua na sociedade, já que é possível o contato com discursos de outros lugares do mundo. Deste modo, a recepção se torna um fator essencial para compreender o

cinema e a maneira como ele atua na memória. Quando produziu este texto, Benjamin já imaginava as consequências da arte que nasceu para ser reproduzida, mas talvez não pudesse presumir as proporções que alcançaria nos dias de hoje. Em 1927 era necessário que 9 milhões de pessoas (BENJAMIN, 1936) assistissem a um filme para ele ser rentável, atualmente, em termos *hollywoodianos*, esse número é irrisório, mas se olharmos para o cinema brasileiro, ele passa a ser utópico, já que poucos filmes nacionais conseguem chegar à marca de 1 milhão de espectadores. Sobretudo, com o rápido processo de digitalização das salas de cinema em todo o mundo, que torna a distribuição mais rápida e barata – já que não há a necessidade de produzir e transportar cópias em película – o cinema pode ser usado como "propaganda" ideológica principalmente por aqueles que possuem mais "poder" nos meios de reprodução (seja ele econômico, político, cultural, simbólico), e, assim, mais possibilidade de se adequar às novas tecnologias e de reproduzir o seu conteúdo. A "era digital" traz uma nova visão para a perda da *aura* da obra de arte, e altera ainda mais a forma como as pessoas se envolvem e consomem o cinema.

Atualmente, ao fazer uma análise sobre a recepção, também já não é possível pensar apenas na ideia da individualidade que o espectador tem com a obra através de seu relacionamento com a tela na sala escura. Hoje, a experiência de ver um filme alcança as mais diversas proporções, já que os filmes também são exibidos na televisão, no computador ou no celular. Quem tem acesso à internet[21] tem maior liberdade para escolher o que ver e onde ver. A experiência que antes era individual pode ser compartilhada, seja com pessoas, com a presença de uma segunda tela nas mãos ou dividindo espaço com outra atividade. A busca por meios alternativos também é um reflexo do monopólio das grandes redes de exibição, que acabam selecionando apenas um determinado estilo de filmes para serem exibidos, e transformou o cinema numa diversão mais elitizada devido ao preço do ingresso[22] e às regiões onde estão concentradas as salas de cinema.

[21] Cerca de 33% dos brasileiros têm acesso à internet em casa e quase a metade deles utiliza banda larga. FGV. **Mapa da inclusão digital.** São Paulo: FGV, 2012. Disponível em: http://www.cps.fgv.br/cps/telefonica/

[22] Nos anos 1970, na época em que existiam os cinemas de bairro, o preço médio do ingresso (PMI) era de US$1. Atualmente, segundo a ANCINE (2012), o PMI é de US$9,99.

Em 2012, o Brasil (um país com mais de 190 milhões de habitantes[23]) possuía 2515[24] salas de cinema, localizadas em apenas 7% dos municípios do país. Destas, 85% estão dentro de shoppings-centers, o que agrega mais valor ao ingresso do cinema, já que em grande parte dos Estados cobra-se, por exemplo, o estacionamento. Grosso modo, estes dados demonstram duas consequências fundamentais: 1) apenas uma pequena porcentagem da população tem acesso aos filmes nas salas de cinema (ou na internet), ficando, no geral, à mercê da programação e dos filmes escolhidos pela televisão aberta (e em alguns casos, a TV a cabo); e 2) poucos filmes brasileiros têm acesso às salas de cinema, principalmente devido à grande concorrência com a produção norte-americana[25], que em 2011 foi responsável por 83% do público que foi ao cinema no país[26]. A disputa também acontece dentro da produção nacional. Do pouco espaço que os títulos brasileiros têm, grande parte é ocupada por um pequeno grupo, enquanto a maioria fica na competição por espaço também nos meios alternativos de reprodução, o que remete novamente às disputas pela hegemonia.

Nesta perspectiva, a maneira como o cinema estimula e propicia a reformulação de discursos, inclusive sobre como é imaginada a nação, está intimamente relacionada com a forma como funciona o circuito cinematográfico e com as escolhas feitas por aqueles que dominam os meios culturais e de comunicação. Os filmes com a temática da ditadura enfrentam também esta disputa. Quanto mais pessoas o filme conseguir atingir, maiores são as influências exercidas nas reformulações sobre a memória social, que vão sendo interpretadas e reproduzidas. Como exemplo, cito dois filmes que foram lançados no mesmo dia: *Cabra-cega* (2005), que teve cerca de 28 mil espectadores e passou em oito salas do país e *Quase dois irmãos* (2005), que ocupou 23 salas e atingiu um público de quase 60 mil espectadores. Comparo estas duas obras com as que eu analiso nesta pesquisa: *Batismo de Sangue* foi o 18° filme brasileiro mais visto em 2007, com 56 mil espectadores e foi exibido em 24 salas de cinema. Já *O que é isso,*

---

[23] IBGE. **Censo demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/censo2010/ Acesso em junho de 2012.

[24] ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado – Informe anual preliminar Filmes e Bilheteria 2012**. Distrito Federal: ANCINE, 2013. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf Acesso em janeiro de 2013.

[25] Sobre este tema, ver CANCLINI, 2001, pp. 179 – 224.

[26] ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado – Filmes e Bilheteria 2011**. Distrito Federal: ANCINE, 2012. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2011/Informe_Anual_2011.pdf Acesso em julho de 2012. Acesso em junho de 2012.

companheiro? foi o quarto filme mais assistido de 1997, chegou à marca de 321 mil espectadores e ainda concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro do mesmo ano[27].

A partir dos exemplos citados acima, analisando o público oficial de cada filme sobre a temática da ditadura, isto é, que contabiliza os espectadores que assistiram as obras nas salas de cinema, posso chegar à conclusão que o alcance do filme é muito pequeno (mesmo no caso de *O que é isso, companheiro?*). Porém, se eu contabilizar a soma do público de todas as obras, em diferentes anos, e também levar em consideração os meios alternativos de exibição e o aumento do debate nos meios de comunicação, nas instituições de ensino e até nas redes sociais, posso tranquilamente notar que os filmes também atuam na reformulação da memória e fazem parte deste debate atual sobre a maneira como a nação é imaginada. O próprio fato de nos últimos anos ter ocorrido um aumento significativo de filmes sobre este tema é um dado importante para perceber a tensão sobre esse passado. Também é importante lembrar que um filme não atua apenas quando é exibido no cinema, mas durante toda a sua carreira enquanto produto cultural – como entrevistas, reportagens, propagandas, diretor, atores, prêmios – que aproximam o tema do filme com as pessoas e podem ser considerados como meios de influenciar a opinião pública.

Pensando mais subjetivamente, ainda é possível refletir sobre este tema a partir da perspectiva de que, em geral, as pessoas não sabem lidar com a dor do outro (SONTAG, 2003). Mesmo que cenas de violência passem com frequência nos noticiários, há a "facilidade" de ignorar e tornar certas coisas invisíveis. Escolher assistir a um filme que trate da ditadura já é uma forma de querer ver algo. Assim, pensando no cinema como uma forma de divertimento e momento de relaxamento, indago se há o interesse das pessoas em assistirem filmes que trazem como tema a ditadura, assunto que denota o contato com a dor, com torturas e outras questões que incomodam. O curta-metragem documental argentino *¿Quién quiere ver películas sobre la dictadura?* (2003), de Maricel Santin e Alberto Rojas Apel, busca retratar este tópico, quando a partir do filme *Garage Olimpo*, entrevistam pessoas na rua com o objetivo de trazer um panorama sobre as diversas opiniões sobre os filmes que abordam a ditadura que ocorreu no país. Também no filme brasileiro que mistura ficção e documentário *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, um dos entrevistados – amigo de uma torturada – diz que se questionou sobre quem é que tem interesse de ver um filme sobre

[27] Ambos os filmes possuem formas diferentes de imaginar a nação e representar a juventude do período, tema que aprofundarei nos próximos capítulos da dissertação.

tortura. Esta questão remete novamente às formas culturais e hegemônicas de linguagens que formam o espectador e o fazem selecionar o tipo de arte e informação que deseja consumir.

Entretanto, os filmes com a temática de ditadura trazem em suas narrativas outros pontos além da "dor". Pensar como a nação é entendida, levando em consideração este período, inclui trazer à tona para o discurso nacional representações sobre as lutas, os medos, as repressões, os traumas, os sentimentos e os ressentimentos da sociedade e, também, de pessoas comuns, que podem se transformar em tipos de heróis nacionais, em símbolos-mitos. É trazer do passado uma influência para o presente, como por exemplo, a forma como os jovens são representados e podem ser usados para influenciar e contrapor os jovens atuais. Grande parte dos autores que representam a ditadura civil-militar busca retirar da margem as diversas experiências traumáticas que foram silenciadas nos documentos oficiais, apresenta uma nova versão e tenta fazer o papel de documento, isto é, de arquivo, como pontua Ricouer (2007), sendo aquele que já ouviu o testemunho e agora "materializa" e compartilha sua memória. Em primeiro lugar, isso ocorre baseado no "eu estava lá" da testemunha na qual a história do filme foi baseada. As lembranças de determinado tempo e espaço, compartilhado com determinado número de pessoas, pode passar de memória compartilhada para a memória social, a partir da recorrência de ambientes, datas e personagens comuns à sociedade (RICOUER, 2007).

As memórias hegemônicas da ditadura civil-militar brasileira foram inicialmente organizadas a partir da repressão, ainda na ditadura, com o uso da censura e da Lei da Anistia[28], que perdoa todos os crimes políticos ou conexos cometidos entre 1961 e 1979, o que propiciou ao tema diversas questões traumáticas e não resolvidas, já que memórias foram silenciadas ou não evidenciadas para que punições não fossem aplicadas. A anistia foi uma tentativa de comandar o silêncio e favorecer determinadas versões dos fatos, já que a partir da ideia de perdão, provocada pela anistia, entende-se que tudo é passado e não importa mais:

[28] O Art. 1° da Lei N° 6.683, de 28 de agosto de 1979, promulgada pelo presidente Figueiredo, declara: "É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares".

> A fronteira entre esquecimento e perdão é insidiosamente ultrapassada na medida em que essas duas disposições lidam com processos judiciais e com imposição da pena; ora, a questão do perdão se coloca onde há acusação, condenação e castigo; por outro lado, as leis que tratam da anistia a designam como um tipo de perdão (RICOUER, 2007, p. 459).

A reconciliação[29] e o perdão propostos pela anistia são unilaterais, visto que uma parte da sociedade luta para tirar a sua memória da margem e cobra diversas atitudes oficiais de punição moral e política daqueles responsáveis pelos crimes da ditadura e pela memória que se busca evidenciar. A falta de perdão, de não haver a confissão e a punição dos "culpados", são questões fundamentais para entender o embate existente em torno do tema e o motivo pelo qual ele ainda é tão revisitado. A partir das considerações de Ricouer (2007) sobre perdão, entendo que é somente após a reconciliação que será possível seguir com menos vínculo a esse passado, já que as memórias silenciadas encontraram espaço e foram socialmente compartilhadas, o que remete à rememoração, isto é, saber e não esquecer, mas seguir agora olhando para o presente e o futuro.

Desta forma, o tema inclui em seu cenário diversas tensões que reivindicam as representações sobre silenciamento, esquecimento e verdade – que se tornaram categorias políticas e de disputa. Percebo que a construção da memória social sobre o período não é consensual, já que houve uma tentativa de esquecimento pela ditadura, acontece a diluição dos acontecimentos na memória e no próprio fluxo do tempo (CARDOSO, 2008) e memórias silenciadas disputam este espaço mais evidenciado[30]. Portanto, a falta de locais oficiais para disseminação de diferentes memórias fez com que outros espaços fossem procurados como forma de trazer à tona essas memórias reprimidas. Livros, páginas na internet, ONGs e filmes se tornaram ferramentas para disseminar diferentes versões de experiências vividas nos "anos de chumbo" e, assim, ampliar a disputa pela verdade sobre o período. Entendo a verdade como um campo

[29] Lembro que a reconciliação é um dos objetivos da Comissão da Verdade. Sobre reconciliação, em entrevista à Carta Maior e à revista Caros Amigos, o psicólogo costa-riquenho Ignacio Dobles Oropeza esclarece: "Reconciliação é um termo muito complicado [...] pois há diferentes tipos. Existe o "brigamos no passado mas agora somos amigos" e "apagamos o passado", ou aquela reconciliação com puro gesto simbólico onde os dois maiores líderes se encontram e se abraçam publicamente. Mas ambas não são reconciliações reais. Se é possível a reconciliação, ela tem que passar pela verdade e pela justiça". Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=18806 Acesso em março de 2012.

[30] Sobre este tema, recordo que a memória silenciada não faz parte das lembranças da grande maioria dos brasileiros. Primeiro porque poucos sentiram na pele a violência da ditadura de forma explicita. Quem não se envolvia com política ou não conhecia alguém que tivesse se envolvido dificilmente teria contato com diferentes versões sobre o período, principalmente porque a imprensa e outros meios de comunicação estavam sob censura.

político tenso, que se encontra em constante movimento e que não pode ser entendida como algo do passado que aguarda ser resgatado, mas algo que está em constante construção e que varia conforme se altera o narrador ou até mesmo o dia em que foi narrada.

Com a instauração da Comissão Nacional da Verdade[31], criou-se um espaço oficial que reivindica o direito de falar a verdade e, assim, busca modificar a forma de como a nação é imaginada. O olhar mudou de foco, mas as tensões que envolvem o tema continuam, aliás, aumentaram. A Comissão da Verdade, formada por sete integrantes[32], irá "examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos" praticadas entre 1946 e 1988 e redigir um relatório oficial em dois anos. O ponto inicial do trabalho são os desaparecidos políticos do período da ditadura. Porém, neste momento, o ponto que mais me interessa é perceber como estão sendo negociados os significados para a ideia de "verdade", que já está presente no próprio nome do grupo.

A comissão da verdade "limita a possibilidade de negar ou trivializar as experiências das vítimas. Transformam o que se sabe acerca de fatos violentos passados em um reconhecimento oficial, importante tanto por seu valor simbólico como por seus efeitos práticos" (BICKFORD *apud* SOARES; BASTOS, 2012, p. 57). Porém, a verdade também é um ponto de vista e a comissão propõe reformular o discurso sobre o passado do país, publicando o que agora pode (e deve) ser evidenciado.

Como já citado, mesmo antes da abertura de espaço oficial para o debate sobre as diferentes memórias da ditadura, e além do cinema, alguns setores da opinião pública já se mobilizavam em torno da luta sobre as memórias do período, como o Núcleo de Preservação da Memória Política (Núcleo Memória). Contudo, a atenção "oficial" voltada em torno do tema aumentou a participação de outros grupos sociais, como o Levante da Juventude. O cinema também tem sido objeto de discussão. O Instituto Cultura em Movimento (Icem), em parceria com o Ministério da Justiça, realizou recentemente a primeira edição do Festival Cinema Pela Verdade em 81 universidades

[31] No âmbito da investigação sobre os crimes cometidos na ditadura, com certeza a comissão é um passo importante, mas, uma das grandes críticas que fazem a ela é o fato contraditório do comprometimento em respeitar a Lei da Anistia, que não possui legitimidade democrática, já que foi feita no período da ditadura. Sobre isso, ainda é possível mencionar o fato de que a Corte Interamericana de Direitos Humanos decidiu que a mencionada lei não se aplica aos crimes contra a humanidade, como no caso da Guerrilha do Araguaia. Neste sentido, a Comissão da Verdade já "nasce derrotada" e, de alguma forma, muito negociada (ARBEX JR, 2012, p. 09).

[32] São eles: José Carlos Dias (ex-ministro da Justiça), Gilson Dipp (ministro do Superior Tribunal de Justiça), Rosa Maria Cardoso da Cunha (advogada), Cláudio Fonteles (ex-procurador-geral da República), Paulo Sérgio Pinheiro (diplomata), Maria Rita Kehl (psicanalista) e José Cavalcante Filho (jurista).

do país, em todas as 27 capitais brasileiras. Foram exibidos gratuitamente os documentários *Hércules 56*, *Cidadão Boilisen, Condor* e *Uma Longa Viagem* cujo foco são histórias baseadas em acontecimentos "reais". Segundo a descrição do festival, o evento visa discutir o período da ditadura e suas consequências.

Novamente, em todos estes exemplos, aparece a disputa em torno da verdade sobre esse passado. A ideia de verdade está presente em grande parte dos discursos sobre a época, como nos filmes, na comissão e também no festival, que buscam fornecer à sociedade um caminho para a compreensão do tema e para a formulação de sua opinião. A reivindicação existente em torno da "verdade" sobre o período é resultado da tensão política que permeia a construção desse passado, portanto, evocar algum sentido para a verdade é conotar que outras versões são falsas, transparecendo a oposição entre verdade e mentira. As representações sobre a juventude do período também estão dentro desta perspectiva, de tensão pela verdade sobre quem foram e de que forma esses jovens são importantes para o passado da nação.

1.3 Cinema, juventude e representação

O ano de 1968 é uma referência na forma como são representados os jovens que viveram nas décadas de 1960 e 1970 em diversos lugares do mundo. O ano se tornou um marco quando se evoca esse passado, quando comumente se faz referência às diversas revoluções, mudanças e guerras que ocorreram no período em vários países, como Alemanha, Polônia, França, China e também na América Latina. Mesmo que os países sejam muito diversos em seus componentes políticos, possuem como representação comum a participação massiva da categoria juvenil, em geral, daqueles jovens com acesso a escola secundária e superior. Grande parte destas representações ganhou espaço nas narrativas ficcionais formuladas, posteriormente, em diversos meios de comunicação e arte e, assim, começaram a compor o imaginário social sobre esses anos.

No Brasil, quando se pensa na construção do passado nacional desse período, os jovens também são evocados pelas mais variadas narrativas que foram construídas nos anos pós-ditatoriais, quando foram formulados no presente formas de entender esse passado. Neste sentido, dizem muito sobre o hoje e a maneira como se deseja construir aquele passado, além da forma como é compartilhada a ideia sobre a nação.

Grande parte das representações sobre o período aponta que a participação dos jovens nas manifestações contra a ditadura ocorreu principalmente através dos movimentos estudantis[33] nas instituições secundaristas e universitárias de todo o país e/ou a partir de engajamento com líderes de movimentos ou partidos[34] de esquerda. Existem diferentes visões sobre a eficiência desta luta jovem[35], onde muitos foram torturados, exilados ou simplesmente desapareceram[36], porém há hoje algumas ideias pré-concebidas sobre quem eles foram. Contudo, é importante pontuar algumas questões sobre o movimento jovem e estudantil do período.

Com base nas colocações de Filho (2008), que acredita que os estudantes nem sempre desempenharam este papel questionador, reformista ou revolucionário no Brasil ou em qualquer lugar do mundo, sendo que esta característica de uma parcela da juventude foi determinada pelo contexto e por certas mudanças sociais, acredito que esta representação é algo recente, que se iniciou após os anos 1960. Ressalto que a juventude universitária do país era a minoria, composta em geral pelos filhos da classe média e da pequena burguesia comercial, industrial e agrícola (DIRCEU, 2008). Existiam no país entre 120 e 150 mil estudantes (DIRCEU, 2008) para uma população de cerca de 80 milhões de pessoas. Atualmente, o país possui 6,3 milhões de estudantes em cursos de graduação e 173 mil na pós-graduação[37], com uma população aproximada de 190 milhões. Porém, mesmo se tratando de uma parcela pequena da população brasileira, a juventude estudantil se tornou o símbolo da caracterização social dos jovens

---

[33] Segundo o livro *Direito à memória e à verdade*, publicado pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos, em 2007, as passeatas dos movimentos estudantis, UNE e UME, começaram a crescer em 1965, tendo o seu auge em 1968, ano em que foi instaurado o AI-5.

[34] No governo de Castello Branco foi instituído o bipartidarismo, onde só estava autorizado o funcionamento de dois partidos: Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Os demais partidos, incluindo os de esquerda, foram colocados na ilegalidade.

[35] Como demonstra Abramo (1997) enquanto diversos movimentos e civis viam na luta jovem uma possibilidade de renovação, diversos setores que também eram contra a ditadura, como os partidos comunistas e organizações sindicais tradicionais, "interpretavam tais manifestações juvenis como ações pequeno-burguesas inconsequentes quando não ameaçadoras de um processo mais sério e eficaz de negociações para transformações graduais", além de serem vistos por civis e políticos como responsáveis por acabar com a ordem social.

[36] Segundo o livro *Direito à memória e à verdade* há cerca de 475 pessoas desaparecidas. Ainda segundo o livro "ao pesquisar os dados constantes de 707 processos políticos formados pela Justiça Militar entre 1964 e 1979, o projeto *Brasil Nunca Mais* contou 7367 acusados judicialmente e 10.034 atingidos na fase de inquérito. Houve quatro condenações à pena de morte, não consumadas; 130 pessoas foram banidas do País; 4862 tiveram cassados os seus mandatos e direitos políticos; 6592 militares foram punidos e, pelo menos, 245 estudantes foram expulsos da universidade" (2007, p. 30).

[37] INEP. **Censo da educação superior 2010**. Distrito Federal: INEP, 2011. Disponível em: http://www.ufla.br/ascom/wp-content/uploads/2011/11/7.11-censo-educa%C3%A7%C3%A3o-superior.pdf Acesso em outubro de 2012.

do período, sendo a principal referência quando se pensa na juventude dos anos 1960 e 1970.

Esta generalização que há em torno dos jovens do período, leva-me a questionar, então, sobre o conceito de juventude. Primeiro, o que é ser jovem? Segundo, é possível falar em apenas uma juventude? Entendo a juventude como uma categoria construída social e culturalmente (PAIS, 2003). Em nossa sociedade, é possível defini-la como uma "fase da vida", em que entendo como um grupo de pessoas determinado pela idade ou também pelo momento social em que se encontra, identificado geralmente por ser intermediário entre a infância e a vida adulta, considerada como um momento em que se assumem responsabilidades, mas que são norteadas pelas mais diferentes trajetórias (PAIS, 2003). Porém, como elucida José Machado Pais (2003), "histórica e socialmente, a juventude tem sido encarada por uma certa instabilidade associada a determinados problemas sociais" (PAIS, 2003, p. 32).

Em suas palavras:

> Eles são problemas de inserção profissional, os problemas de falta de participação social, os problemas de droga, os problemas de delinquência, os problemas com a escola, os problemas com os pais, só para focar alguns dos problemas mais reconhecidos como específicos dos jovens. (PAIS, 2003, p. 34).

A partir destas considerações, compreendo que os jovens são tratados de forma homogênea, em que são enfatizadas representações de senso comum (PAIS, 2003), em que a juventude se torna de interesse de meios de comunicação, governantes e, também, de alguns estudos antropológicos e sociológicos, principalmente no que diz respeito a rupturas sociais. Pais (2003) pontua que a definição da cultura juvenil é como qualquer mito, uma construção que existe mais como representação social do que como realidade.

Assim, sigo a sugestão de Campos (2010), que para determinar o que é ser jovem não se deve partir apenas do critério etário, da mesma maneira que se trata de uma categoria ampla, que não pode ser visualizada de forma homogênea, não sendo possível falar em apenas uma juventude. Por este motivo, a categoria é pensada no plural: juventudes, que se dispersam pelo espaço geográfico e social e enfrentam problemas e possibilidades muito distintas e, desta forma, assumem configurações peculiares (CAMPOS, 2010).

Como dito anteriormente, a juventude encontra-se muitas vezes atrelada à ideia de tensões e problemas sociais e parte dos jovens que viveram na ditadura aparece

dentro dessa perspectiva. Para Abramo (1997), foi a partir da ditadura que a juventude brasileira se mostrou como uma categoria que podia realizar uma "transformação profunda" para grande parte da sociedade e começou a chamar mais atenção de governantes, pesquisadores, etc. A associação desta juventude com rupturas sociais ou com o perfil questionador e corajoso também foi responsável por, a partir dos anos 1960, levar os jovens a uma categoria social representativa politicamente e, desta forma, tornar-se tema de interesse de diferentes estudos das ciências sociais e de diversas representações e releituras sobre o período.

Desde a década de 1960, muitos trabalhos foram realizados com o objetivo de discutir a cultura juvenil e os diferentes papéis que os jovens começaram a desempenhar em todo o mundo. Apenas a caráter de exemplo, cito os livros *Outsiders – Estudo da sociologia do desvio* (2008), escrito no início dos anos 1960 por Howard Becker, que trouxe uma mudança na forma como a sociologia tratava o tema, e *Resistance through rituals* (1975), organizado por Stuart Hall e Jefferson Tony, que traz alguns textos sobre as subculturas jovens inglesas do pós-guerra. No âmbito brasileiro, trago o livro *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano* (1996), de Helena Abramo. Em geral, a rebeldia, o espírito revolucionário, a liberdade e, principalmente, a diferença foram alguns dos elementos que chamavam mais atenção quando se buscava entender e pesquisar o comportamento jovem a partir da década de 1960. O mesmo aconteceu com a produção cultural, que cada vez mais começou a ter o jovem como tema de diversas representações.

Assim, compreendo que, ao lado da grande mídia e dos trabalhos acadêmicos, os produtos culturais se tornaram importantes mecanismos de representação da juventude. O audiovisual, como o cinema e a televisão, apresenta um modo de tematizar os jovens, além de ser uma forma de influenciar as suas opiniões e os seus modos de vida. A crescente participação da arte, da mídia, da internet e dos meios de comunicação na vida das pessoas é uma das grandes responsáveis por desenvolver a ideia que a sociedade tem acerca da identidade jovem dos anos 1960 e 1970 nos dias de hoje. Os filmes são capazes de criar diálogos com a memória da nação e produzir e reformular os mitos sobre a juventude. Desta forma, todas as representações sobre os jovens, tanto nas artes como nas pesquisas – que optam por apresentar determinado ponto de vista – são responsáveis por influenciar a forma como a sociedade os enxergam e como os próprios jovens se veem.

Em resumo, a maneira como a sociedade imagina a sua juventude também é refletida no cinema, que influencia e é mutuamente influenciado pelos discursos que são produzidos sobre os jovens. As representações que são construídas sobre determinados aspectos sociais, como memórias ou agentes, fazem parte de um processo maior de construção de identidade, em que se busca dar formas para questões que são comuns a todos. Todas as representações estão atreladas às diversas tensões que permeiam a formulação e a apropriação da memória. Desta forma, uma representação é resultado da soma de distintas percepções sobre aquilo que se deseja representar.

Atualmente, há os mais variados posicionamentos em relação às atitudes juvenis do período, inclusive entre as pessoas que participaram das ações, em que há aqueles que defendem e aqueles que questionam os atos e as escolhas feitas na época. Como exemplo, cito o documentário *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-rin, em que os participantes do sequestro do embaixador, representado num dos filmes que analiso nesta pesquisa, *O que é isso, companheiro?*, falam de suas memórias e, a partir da releitura atual, fazem críticas positivas e negativas sobre o acontecimento. Neste documentário é possível perceber como a memória é atualizada e reformulada e que, em distintos momentos, é acionada de uma forma diferente. Neste documentário, os participantes do sequestro (não estão todos os que realizaram a ação, Fernando Gabeira, por exemplo, não aceitou o convite para participar do filme) buscam demonstrar a importância do ato e a força e coragem do jovem, mas principalmente o seu grau de "loucura" e amadorismo, apontando hoje os principais erros do movimento e da esquerda do período.

Entretanto, Abramo (1997) acredita que de alguma maneira, as releituras realizadas posteriormente sobre a juventude da década de 1960, que visavam transformar os jovens do período numa categoria positiva, foi assimilada desta forma pela sociedade.

A autora pontua:

> A imagem dos jovens dos anos 60 plasmou-se como a de uma geração idealista, generosa, criativa, que ousou sonhar e se comprometer com a mudança social. Essa reelaboração positiva acabou, desse modo, por fixar assim um modelo ideal de juventude: transformando a rebeldia, o idealismo, a inovação e a utopia como características essenciais dessa categoria etária. (ABRAMO, 1997, p. 31).

Neste sentido, penso que além de dizer algo sobre a juventude do período, tratada, à primeira vista, de forma generalizada, também diz algo sobre os jovens atuais,

em que se espera que a categoria tenha atitudes similares, em que foi formulado um discurso de juventude ideal brasileira. Em comparação com os jovens de ontem, a juventude atual parece ser apolítica e acrítica ou pelo menos é desta forma que grande parte dos meios de comunicação busca representá-la. Não é difícil afirmar que as juventudes são diversas e as representações nem sempre são capazes de se livrar dos estereótipos ou de demonstrar sobre quem realmente estão tentando falar. Porém, grande parte das pessoas é capaz de criar no imaginário uma ideia visual do que é o jovem. Isso acontece devido à importância da imagem para a representação da juventude. Segundo Ricardo Campos (2001), diferentes imagens e imaginários "tendem a fornecer coordenadas para a forma como a sociedade representa os jovens (e este se representam)" (CAMPOS, 2010, p.113). A produção cultural, através da imagem, influencia o pensamento que a sociedade tem da juventude e também influi no que são e como se veem os jovens já que, como recorda Martín-Barbero (2008, p. 21): "Os jovens nos falam hoje através de outros idiomas: dos rituais de vestir-se, tatuar-se, adornar-se e, também do emagrecer para se adequar aos modelos de corpo que lhes propõe a sociedade, pela moda e pela publicidade".

Com base na importância que imagem exerce na formulação social de representações, o cinema aparece como um dos principais espaços de produção e reprodução de esteriótipos, que acabam por se repetir em outros meios. Como já mencionei, o cinema brasileiro contemporâneo utilizou a ditadura como tema em diversas obras e a juventude está representada em grande parte destes filmes. Entendo que a juventude é frequentemente acionada porque já existe um imaginário social construído – devido às releituras que foram desenvolvidas posteriormente – que relacionam os jovens com o período, inclusive no audiovisual, como a já citada minissérie *Anos rebeldes*. No geral, os filmes disputam o significado dessa participação juvenil, em que se busca fornecer diversos sentidos à forma como os jovens atuaram na ditadura, a partir de diferentes perspectivas e da repetição de determinadas representações que foram elaboradas. Robert Stam, no seu capítulo dedicado à representação, lembra que:

> Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Neste sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, da delegação da voz. (STAM, 2003, p. 305).

Responder ao questionamento de Stam (2003, p. 305): "Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos?" se apresenta como um ponto importante para entender o papel do cinema na reformulação de discursos sociais. Primeiramente, no que diz respeito à juventude, é importante lembrar que os jovens são os grandes consumidores de cinema em todo mundo e também protagonistas de diversos filmes. No Brasil, os 10 filmes mais vistos em 2011 são voltados para o público jovem. Além disso, as produções ainda têm outra característica em comum: são todos filmes norte-americanos na linha das aventuras fantásticas[38]. Em 2012, a participação dos espectadores jovens aparece novamente e os oito primeiros filmes mais vistos também são para este público.

Mesmo antes da década de 1960, o jovem já era mitificado pelo cinema, como o caso de James Dean e de filmes como *Juventude Transviada* (1955). Como acredita Eric Hobsbawn (2005), a juventude como uma nova camada social autônoma foi simbolizada pela ideia de herói, antecipada por Dean, na década de 1950, e também por vários astros do *rock* – uma das principais expressões culturais juvenis – como Janis Joplin, Buddy Holly, Jimi Hendrix que tinham um estilo de vida fadado à morte precoce.

Segundo o historiador:

> A nova "autonomia" da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica no início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. [...] O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição. (HOBSBAWN, 2005, p. 318).

Desta forma, o mais interessante não é perceber apenas como os jovens são influenciados diretamente pelo cinema, mas notar como o cinema reflete os discursos e linguagens sociais, como influencia toda a sociedade, e, a partir daí, exerce um papel nas identidades dos jovens.

[38] Os três primeiros lugares são: *A Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 1* (com 7.020.756 espectadores); a animação *Rio*, dirigida pelo brasileiro Carlos Saldanha, (com 6.352.260 espectadores) e *Harry Potter e as Relíquias da morte – Parte 2*, último filme da série (com 5.577.760 espectadores). O caso brasileiro reflete apenas o que acontece em todo o mundo, novamente *Harry Potter* seguido de *Transformers: O Lado Oculto da Lua* e *Piratas do Caribe: Navegando em Águas Misteriosas* foram os três filmes mais bem sucedidos nas bilheterias mundiais em 2011, em que os três longas arrecadaram mais de US$ 1 bilhão cada.

Quadro analítico sobre a presença do jovem em filmes brasileiros de ficção pós-retomada sobre a ditadura civil-militar (baseado no ANEXO A)

Título do filme	**Diretor, idade**	**Ano de lançamen-to**	**Principal temática**	**Principais características da participação jovem**	**O diretor participou da luta contra a ditadura?**	**Características da filmografia do diretor**
Lamarca	Sérgio Rezende, 61	1994	Filme **baseado** na biografia de Carlos Lamarca / **Luta armada**.	Jovem como protagonista / Coragem / Isolamento / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Grande número de Cinebiografias, entre eles, dois filmes sobre personagens da ditadura.
O que é isso, companheiro ?	Bruno Barreto, 57	1997	Filme **baseado** no sequestro do embaixador norte-americano / **Luta armada**.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Irresponsabilida-de / Imaturidade / Isolamento / Exílio / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Filmes com diferentes temáticas, alguns baseados em Jorge Amado.
Ação entre amigos	Beto Brant, 49	1998	Grupo de amigos que participou da luta contra a ditadura reencontra o torturador 40 anos depois / Vingança / **Luta armada**.	Jovem também como protagonista / Isolamento / Esperança / Amor / Traição / Sentimento nacional.	Não.	Filmes políticos, alguns trabalhos baseados em Marçal Aquino.
Dois córregos	Carlos Reichen-bach, 67 (1945-2012)	1999	Clandestinida-de / repressão / alienação dos jovens.	Jovem como protagonista / Amor / Descobertas / Ingenuidades / Alienação.	Atuou como cineasta.	Obras mais voltadas para as classes mais baixas.
Araguaya – A conspiração do silêncio	Ronaldo Duque, -	2004	Filme **baseado** na guerrilha do Araguaia / **Luta Armada**.	Jovem como protagonista / Isolamento / Amor / Coragem / Sentimento nacional.	Não.	Curtas-metragens.
Quase dois irmãos	Lúcia Murat, 63	2004	Filme **baseado** nas memórias da diretora, sobre a relação de presos políticos e presos comuns e o desenvolvimen-to do crime organizado no RJ.	Jovem também como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Amizade / Ideologia / Sentimento nacional.	Participou da luta armada.	Filmes políticos, sendo a grande parte sobre a ditadura.
Cabra-cega	Toni Venturi, 57	2004	Filme **baseado** em diversos depoimentos, que narra as confusões e pensamentos íntimos de um	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Isolamento / Amor /	Não.	Filmes de diferentes temáticas, grande parte sobre momentos históricos

			guerrilheiro / Traição / **Luta Armada**.	Sentimento nacional.		brasileiros.
Batismo de Sangue	Helvécio Ratton, 63	2006	Filme **baseado** na participação dos frades católicos na luta contra ditadura / **Luta armada**.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Fé / Isolamento / Exílio / Amor/ Ideologia / Sentimento nacional.	Participou da luta armada.	Filmes de diferentes temáticas, maioria voltado para o público jovem.
Zuzu Angel	Sérgio Rezende, 61	2006	Filme **baseado** na história da estilista Zuzu Angel que teve seu filho desaparecido durante a ditadura / **Luta armada**.	Jovem também como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Rebeldia / Isolamento / Relação com a família / Sentimento nacional.		
1972	José Emilio Rondeau, -	2006	Filme **baseado** nas memórias do diretor sobre a juventude do período.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Cultura / Amor / Efervescência cultural.	Não	Primeiro (e único) longa-metragem. Carreira como produtor musical.
O ano em que meus pais saíram de férias	Cao Hamburger, 50	2006	O período da ditadura visto pela ótica de uma criança.	Relação com a família / Exílio / Isolamento.	Não.	Filmes de diferentes temáticas.
Sonhos e desejos	Marcelo Santiago, 51	2006	Filme narra as confusões e pensamentos íntimos de três militantes / Traição / **Luta Armada**.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Medo / Prazer / Amor / Desejo / Sentimento nacional.	Não.	Primeiro (e único) longa-metragem. Foi supervisor de produção e de pós-produção de *O que é isso, companheiro*? e diretor de curtas.
Em teu nome	Paulo Nascimento, -	2010	Filme **baseado** na história do militante Bona / **Luta armada**.	Jovem como protagonista / Juventude universitária / Coragem / Exílio / Isolamento / Amor / Sentimento nacional.	Não.	Dramas. Experiência com TV e publicidade.

Através do quadro acima, ressalto algumas características comuns entre os filmes de ficção do período pós-retomada. Com algumas exceções, como o caso de Beto Brant (1964), que nasceu no ano do golpe, grande parte dos diretores viveu nos anos de chumbo, no período do AI-5, durante sua juventude. A juventude, principalmente a

universitária, é acionada como a principal protagonista do período, o que remete ao modo como os diretores entendem esses jovens e também ao embate pela resignificação do passado, que buscam trazer diversos sentidos para essa luta da juventude, além da necessidade da criação de "heróis". Além disso, as juventudes retratadas nos filmes são compostas por brancos, de classe média, estudados, e os protagonistas das histórias são homens, por mais que sempre tenham mulheres envolvidas, mas como coadjuvantes. Os filmes *Zuzu Angel* e *Dois Córregos* são os únicos que têm como protagonistas personagens femininas, mas em ambos elas não tiveram envolvimento com a luta armada.

De diferentes formas estéticas e linguísticas, a partir de pontos de vista distintos, a maioria dos filmes traz à tona memórias menos evidenciadas, baseadas em biografias, o que demonstra uma intenção de tratar o período numa perspectiva memorialista e histórica. Mesmo tratando de histórias diferentes, os filmes se relacionam ao situar a narrativa num espaço e tempo comuns, a partir de fatos mais concretos da história do país, seja por acontecer no momento da morte de Mariguella ou por levantar a questão dos presos políticos, assim, acionando uma memória comum sobre a nação.

Com exceção de Lúcia Murat e Helvécio Ratton, que participaram de grupos guerrilheiros, os diretores não fizeram parte da luta armada, o principal tema retradado nos filmes, que acaba por colocar outras questões narrativas comuns em grande parte das obras, como a tortura, a traição e o isolamento. A trama central dos filmes ou os personagens principais não estão relacionados diretamente com a vida pessoal dos diretores, mas o tema tem ligação com as memórias e com a juventude deles. Mais do que engajamento, penso que em alguns casos trata-se de um tipo de desejo de reparação, que não precisa ser necessariamente por dor física ou pela perda de alguém, mas por um período de suas vidas em que tiveram que fazer escolhas totalmente relacionadas ao autoritarismo do governo. Neste sentido, o sentimento nacional e o amor pelo Brasil, acabam se tornando outras características que se repetem nos filmes, que destacam esse sentimento como uma das principais motivações dos grupos armados.

É possível perceber em outros casos que, aqueles que não vivenciaram a ditadura ou não tenham alguma memória especifica do período, mas tiveram a oportunidade de terem contato com outras versões do que estava acontecendo no país, se envolvem na história, a partir de certas identificações, e tomam o discurso do outro para si (HALBWACHS, 1990). Como exemplo, cito o caso do filme *Em teu nome* (2010),

dirigido por Paulo Nascimento. Segundo o diretor, a ideia inicial era fazer uma ficção que mostrasse a década de 1970 com um novo olhar; não sob a ótica dos conflitos desse período, mais retratada e conhecida por todos, mas de um ponto de vista mais humanista. Porém, quando teve contato com as memórias de João Carlos Bona Garcia, um estudante que se envolve na luta armada no início dos anos 1970 e se tornou exilado político, percebeu que ali existia um roteiro pronto (NORONHA, 2009).

Como dito, dentre os temas mais rememorados que se relacionam com a juventude está a luta armada, a vida clandestina e, em consequência disso, aparecem a tortura, a repressão e os desaparecimentos forçados, questões muito presentes nos filmes, como por exemplo, em *Lamarca*, *Ação entre amigos*, *Zuzu Angel, Araguaya* e *Cabra-cega*. A tortura significa uma dor que não foi punida e se torna um importante signo para demonstrar outras versões sobre o período. Como no caso de Nascimento, não há necessidade de que os próprios diretores tenham sofrido torturas. Não necessariamente eles precisaram ver com os próprios olhos, mas devido às suas trajetórias, suas memórias, tornam-se também aqueles que se importam e acham importante lutar para ratificar novas versões. Porém, há também aqueles que buscam retratar a própria dor, como o caso de Lúcia Murat, que sofreu na pele a violência máxima da repressão e busca em suas memórias o principal tema de seus filmes. Conforme ela demonstrou no filme *Que bom te ver viva* (1989), foi preciso encontrar "o difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo". Desta forma, o cinema se tornou uma forma de manifestar a sua versão.

Murat é a única diretora que traz o tema da ditadura, devido a sua história de vida, como a questão central de sua carreira e ela acumulou uma série de filmes sobre o tema. O mesmo não ocorreu com Ratton, que tem mais filmes voltados para jovens e temas românticos. Sérgio Rezende tem duas produções sobre a ditadura, porém, ele tem grande parte da carreira voltada para cinebiografias e a ditadura é um período interessante para se buscar personagens para tratar em filmes de ficção. Outros diretores como Beto Brant ou Carlos Reichenbach têm em suas filmografias filmes de temática política, o que pode ajudar a explicar a aproximação com o tema, principalmente de Reichenbach, que durante a ditadura militou no cinema. Os dois filmes que mais se afastam na representação da juventude é *O que é isso, companheiro?* e *Sonhos e Desejos*. Sobre isso, aponto que o diretor deste filme trabalhou na obra de Barreto.

A composição dos jovens nos filmes acontece desde as roupas, os cabelos e as barbas – que buscam referências nas décadas de 1960 e 1970 – como também nos gostos e costumes, em que são trazidas referências desde preferências musicais até questões como a libertação sexual. A universidade, os livros, as discussões pautadas por escritores "socialistas" são outros fatores bastante frequentes. Acontece uma repetição de símbolos já estabelecidos na memória social sobre o período. O herói também deixa transparecer os sentimentos, em que diversas confusões e medos são ativados, quando muitos personagens são construídos a partir do dualismo entre engajamento e rebeldia. Penso que a ditadura civil-militar representa uma ruptura no país que ainda será muito revisitada. Há histórias muito vastas e o cinema reafirma as diversas tensões que existem em torno do tema e faz parte também do processo onde memórias silenciadas buscam espaço, o passado se reinterpreta e o perdão ainda está, claramente, em negociação.

CAPÍTULO 2

O que *foi* isso, companheiro?

O filme *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, foi o primeiro da "retomada" do cinema brasileiro a tratar da ditadura civil-militar. Porém, *O que é isso, companheiro?*, lançado três anos depois, é o primeiro proveniente das novas formas de incentivo à produção cinematográfica nacional a falar no tema. O filme, que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998, mesmo sendo um dos pioneiros a trabalhar com a temática, a partir deste período, exerceu pouca influência na escolha do enfoque das obras que foram lançadas posteriormente. Ainda que a maioria dos filmes sobre a ditadura realizados no país desde os anos 1990 tenham abordagens muito diversas, *O que é isso, companheiro?* pode ser destacado como o mais isolado. Assim como maior parte das produções brasileiras que tratam da ditadura, *O que é isso, companheiro?* tem como núcleo central da narrativa um grupo guerrilheiro, mas a forma como este grupo está representado e a memória que é evidenciada distancia o filme de outros trabalhos cinematográficos sobre o período.

Baseado num livro de Fernando Gabeira, com o mesmo título, o filme tem direção de Bruno Barreto e segundo a sua sinopse tem a história centrada após a instauração do AI-5, quando vários estudantes aderem à luta armada e entraram na clandestinidade e, "em 1969 militantes do Movimento Revolucionário Oito de Outubro - MR-8 elaboram um plano para sequestrar o embaixador dos Estados Unidos para trocá-lo por prisioneiros políticos, que eram torturados nos porões da ditadura", o que já remete à intenção de Barreto em retratar a juventude do período.

A representação dos jovens no filme é desenvolvida a partir dos diferentes signos que já fazem parte do imaginário social sobre os anos 1960 e 1970, porém, diferente da ideia de uma juventude heroica, o filme busca apresentá-la a partir do viés do "problema social" (PAIS, 2001), destacando o seu isolamento e as suas fraquezas, afastando-se da releitura realizada por Gabeira. Entretanto, o filme busca se identificar com o público acionando pontos que estão naturalizados, a partir do uso de símbolos que já fazem parte do imaginário social sobre o período, mas colocando nas entrelinhas diferentes discursos (BARTHES, 2004).

A partir da discussão que desenvolvi na introdução e, principalmente, no capítulo 1, sobre os diferentes níveis de representação que envolvem o tema, em que são evocados variados sentidos para imagem, memória, nação e juventude, neste capítulo, a análise é voltada para o filme de Barreto. No primeiro subtítulo ressalto questões sobre a produção e circulação do filme, além de entrevistas do diretor, que considero importantes para compreender o resultado do trabalho. O segundo tópico traz a descrição, a análise e a interpretação da juventude representada no filme e no terceiro subtítulo reflito sobre os meios pelos quais o filme constrói uma memória possível sobre o período e busca compartilhar um dado sentimento sobre a nação.

2.1 Do prêmio Jabuti ao Oscar

O que é isso, companheiro? é baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, lançado em 1979, em que o autor narra, entre outras histórias, o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick pelo MR-8 durante a ditadura. Fernando Gabeira nasceu em Juiz de Fora, MG. É escritor e jornalista, além de ter uma ampla carreira na política. Gabeira ajudou a fundar o Partido Verde – PV, pelo qual foi deputado federal no Rio de Janeiro, entre os anos de 1994 e 2001 e entre os anos de 2006 e 2010, e também é ex-deputado pelo Partido dos Trabalhadores – PT entre os anos de 2002 e 2005. Em *O que é isso, companheiro?*, Gabeira, que participou do sequestro, conta as suas memórias sobre o período. O livro foi lançado depois de seu retorno do exílio ao país, em 1979, após a anistia política. A obra fez um enorme sucesso e iniciou uma discussão sobre o período da luta armada no país. Em 1981, o livro já estava na 25ª edição e foi lançado pela editora Codecri. A obra foi traduzida para o espanhol, francês e italiano e ganhou o Prêmio Jabuti, na categoria de memórias, em 1980, o que destaca a sua importância social na construção da memória do período.

O diretor Bruno Barreto teve contato com o cinema desde pequeno dentro de casa. Filho dos produtores Lucy e Luiz Carlos Barreto, começou a filmar muito cedo. Seus pais são responsáveis pela produtora LC Barreto que desde 1963 já produziu mais de 80 filmes. Luiz Carlos Barreto é uma figura influente no cinema. Foi diretor de fotografia de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, primeiro filme produzido por sua produtora, além de ser o responsável pela produção de grandes obras do chamado cinema novo, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Após a

criação da Embrafilme, a empresa criada pelo governo militar para financiar o cinema brasileiro, ele se tornou um dos nomes influentes da companhia. Com o seu auxilio produziu diversos filmes, entre eles, a segunda maior bilheteria da história do cinema nacional: *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto, quando tinha apenas 22 anos. O longa atraiu mais de 10 milhões de espectadores e só foi ultrapassado recentemente pelo filme *Tropa de Elite 2*, de José Padilha.

Bruno Barreto iniciou o seu percurso no cinema ainda adolescente. Entre 15 e 18 anos, acumulou a direção de alguns curtas-metragens e, ainda aos 18, estreou na frente de um longa na direção de *Tati, a garota*, em 1972, pela produtora de seus pais. Em sua carreira assinou a direção de filmes de distintos gêneros, sendo alguns de caráter mais político. É diretor dos filmes: *Flores raras* (2013), *Última parada - 174* (2008), *Caixa 2* (2007), *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), ***Voando alto*** (2003), *Bossa Nova* (2000), ***Entre o dever e a amizade*** (1997), ***Atos de amor*** (1995), ***O coração da justiça*** (1992), ***Assassinato sob duas bandeiras*** (1990), *O romance da empregada* (1987), *Além da paixão* (1984), *Gabriela, cravo e canela* (1982), *O beijo no asfalto* (1980), *Amor bandido* (1978) e *A estrela sobe* (1974)[39].

Segundo Barreto, em entrevista realizada em 1998 para o Extra Classe, ele não sabe dizer o que o levou a se interessar em filmar *O que é isso, companheiro?*, mas conta que desde 1986 estava envolvido na formulação do roteiro de um filme sobre a ditadura, porém acreditava que o livro não tinha personagens com características cinematográficas.

Conforme conta o diretor:

> Na época, passamos por seis roteiros diferentes, dois feitos por americanos e quatro por brasileiros, e eu sentia que não chegavam a lugar nenhum. Em 1994 quase abandonei o projeto, achava que, por aqueles roteiros, não teria filme. Voltei ao livro do Gabeira. Consegui, finalmente, convencer o Leopoldo Serran [...] a fazer o roteiro. Mas é curioso notar que uma reflexão sobre os fatos não rende um filme. Era preciso estabelecer conflitos, criar personagens, o que não havia no livro, que por ser uma reflexão intelectual, não tinha uma estrutura dramática. [...] Para mim, uma história funciona quando estabelece uma relação orgânica com os personagens, mas ainda não tínhamos chegado a esta relação. [...] Ouvi a música de Casablanca no rádio "it's still the same old story, a fight for love and glory". Embora a abordagem da história seja mais complexa do que esta frase, achei que no fundo a questão de *O que é isso, companheiro?* era essa: aquelas pessoas queriam salvar o país, ser heróis. (BARRETO, 1998).

[39] Os filmes em destaque são produções norte-americanas.

Percebo que foi quando Barreto interpretou que os personagens do livro queriam ser heróis, que a história conquistou a estrutura dramática que buscava e, assim, era possível criar conflitos. O diretor não quis trabalhar o bem e o mal dentro da perspectiva, por exemplo, de *Batismo de Sangue* – filme do qual tratarei a diante – em que o mal está representado pela ditadura. O antagonismo tinha que acontecer entre os próprios personagens da trama, resultado da forma como o diretor entende o cinema Esta questão também ressalta a distância que existe entre os autores, já que cada um – devido à linguagem que utiliza – prioriza certos aspectos da narrativa, que pode ser interpretado pelas próprias diferenças que existem entre narrativas escritas e fílmicas.

Em 1964, ano do golpe, Bruno Barreto era muito novo. O cineasta nasceu em 1955 no Rio de Janeiro, porém, possui algumas memórias sobre o período como, por exemplo, quando esteve presente na passeata dos cem mil. Barreto não participou da luta contra a ditadura, mas carrega lembranças da época, que também influenciaram a escolha de *O que é isso, companheiro?*.

Em suas palavras:

> Por um lado, a história está muito próxima. Em 1969, eu tinha 14 anos e lembro que participei da passeata dos 100 mil, de situações envolvendo o Hélio Pellegrino, que era amigo da família. Lembro também do Glauber Rocha filmando uma entrevista com o Vladimir Palmeira no porão da minha casa e eu era o operador de câmera. Também tenho outras lembranças, muito ligadas a um amigo de infância que acabou se engajando politicamente. Há coisas no filme ligadas a este amigo. Por exemplo, o boné militar na cena de tiro na praia. O meu amigo realmente se fantasiava de Che Guevara, o que era uma coisa *naif*, mas também muito enternecedora. Ele tinha lido *O capital* aos 15 anos e tinha úlcera aos 17. Fomos ao Chile juntos, em 1973, um pouco antes do golpe que derrubou Allende. O Chile vivia uma fase de grande efervescência política e acabamos nos defrontando com uma passeata. Eu fiquei admirando as meninas - as chilenas eram lindas - e ele foi para o comício. Naquele momento, tomamos caminhos diferentes. Talvez, tenha feito o filme em nome desta amizade. (BARRETO, 1998).

A declaração de Barreto expõe um pouco sobre as diferentes posições políticas tomadas pelos jovens do período e também os distintos interesses, remetendo à pluralidade de juventudes, que vai resultar também nas distintas interpretações que podem ser percebidas nas releituras sobre a época e, neste caso, sobre a forma como Barreto lida com a narrativa do filme e escolhe a maneira de conduzi-la.

Barreto morava nos Estados Unidos, onde foi casado com a atriz norte-americana Amy Irving, quando veio ao país filmar *O que é isso, companheiro?*. Durante o tempo que morou no país, dirigiu alguns filmes por produtoras norte-americanas, destacados acima, e creio que a sua proximidade com os EUA foi responsável pelo

enfoque que deu a *O que é isso, companheiro?*. Para construir o roteiro cinematográfico da obra de Gabeira, Barreto convidou o roteirista Leopoldo Serran (1942 – 2008), que já havia colaborado com ele em outros filmes, como *Dona Flor e seus dois maridos* e *Gabriela, cravo e canela.* O roteiro do filme com o qual eu tive contato não é a versão de Leopoldo Serran[40]. Ele é assinado pelo próprio Barreto em parceria com o poeta e roteirista Geraldo Carneiro. Porém, as questões centrais já estão presentes neste roteiro, como as principais cenas do filme, a descrição de quem é o herói, o protagonismo do embaixador norte-americano, entre outras situações que aponto na análise. Porém, este roteiro é muito mais próximo ao livro de Gabeira e, com o passar dos anos e com a inclusão da visão de Serran, a concepção sobre o passado e a necessidade da inserir certos signos se tornam importantes para compor a linguagem e o discurso do filme para o período em que foi lançado. Devido o meu contato com o roteiro escrito por Barreto e Carneiro, também acredito que Serran trabalhou em cima do texto que eles já haviam preparado e, mesmo com muitas referências do roteiro anterior, Serran assina sozinho como roteirista. Para compor as principais funções técnicas, Barreto escolheu para a direção de fotografia o argentino Félix Monti (*O segredo dos seus olhos*; *A história oficial*), para a produção de arte Mario Barrozo e Cristina Cirne, para o som direto Rolf Pardula (*A última noite; Tieta do Agreste)* e Stuart Deutsch (*A última noite; Sem limites*) e a edição ficou a cargo de Isabelle Rathery (*Abril despedaçado*; *Central do Brasil*).

O filme, mesmo que baseado em acontecimentos narrados num livro autobiográfico, distancia-se da sua fonte de inspiração e faz uma reinterpretação mais livre que, segundo Barreto, visa sempre melhorar a narrativa cinematográfica. No livro, Gabeira também faz uma autorreflexão e críticas ao movimento e à esquerda. Barreto se aproveita de certas sugestões de Gabeira sobre este tema para maximizar os acontecimentos e priorizar apenas esta perspectiva, que não é a única encontrada no

[40] Há cerca de oito meses iniciei a busca pelo roteiro de *O que é isso, companheiro?*. O primeiro passo foi entrar em contato com a produtora LC Barreto. Depois de algumas conversas, consegui a autorização para ter acesso à última versão – ou a mais próxima – do roteiro do filme. Porém, depois de algum tempo de espera, segundo a produtora, eles não conseguiram encontrar a cópia do roteiro, já que ele não existe digitalizado. Comecei a busca, então, por alguns integrantes da equipe técnica e, a única pista que tive, foi do diretor de fotografia Gustavo Hadba, ABC, que na época era assistente de câmera, que disse ter doado seus roteiros para a escola de cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Entrei em contato com a escola que me disse ter o roteiro, mas que ele estava na digitalização com outros trabalhos. Após diversos prazos de entrega dos roteiros digitalizados atrasados, a escola entra em contato para informar que o roteiro estava em péssimas condições e que não foi possível digitalizá-lo e que o tempo de restauro, caso eles solicitassem, seria muito longo e não daria tempo de utilizar na pesquisa. Desta forma, recorri à versão disponibilizada na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, a qual foi entregue para o órgão em 1988.

texto de Gabeira. O livro é dividido em 16 partes, e, apenas nas duas últimas, trata do sequestro do embaixador. Gabeira ainda se preocupou em situar sua narrativa no contexto e na forma como compreende a história política daquele momento, o que também é deixado de lado na ficção de Barreto. Por mais que o filme siga os acontecimentos descritos nesses dois capítulos do livro, a forma como os personagens foram trabalhados dá outro tom à história. Em uma entrevista para a *Folha de S Paulo*, na época do lançamento do filme, Barreto diz:

> Eu me baseei no livro do Fernando, nas informações que eu colhi e nas invenções e liberdades ficcionais que eu e Leopoldo Serran, roteirista do filme, criamos. O que a gente não achou no livro foi pesquisa. [...] Fomos a Washington, entrevistar a filha do Elbrick, dois oficiais que trabalhavam na época na embaixada. Não [fui fiel ao livro]. Mas todas as informações que eu usei do livro são fieis.
>
> Você faz a pesquisa e usa o que te interessa. Você manipula essa pesquisa e você a rearruma de acordo com o filme que você quer construir. Você está fazendo uma obra de ficção. A pesquisa é um ponto de partida. Como o livro é só um ponto de partida. (BARRETO, 1997, p. 07).

A forma como Barreto percebe a memória do período e entende o desenvolvimento de uma obra de ficção, e ainda as memórias e os depoimentos com que teve contato, esclarecem o modo como o autor construiu a narrativa fílmica. Neste sentido, há três grandes questões que rondam a história do filme e o afasta das demais obras sobre o período. A primeira é que ele é centrado no embaixador norte-americano, mesmo que Barreto alegue que não há protagonista na história. "É um filme de conjunto. A história é protagonista" (BARRETO, 1997). O segundo ponto é a humanização do torturador, que em alguns momentos do filme tem crises de consciência. Para o diretor, é completamente compreensível que o filme traga um torturador com drama de consciência.

Para Barreto:

> Eu me propus fazer um filme sobre pessoas de carne e osso, não sobre caricaturas. A grande ironia é que a esquerda gostaria que eu tivesse feito um filme americano, que colocasse torturador como o "bad guy" e os revolucionários como os mocinhos. [...] Eu pude falar da facção da esquerda por meio de sete personagens diferentes, o que permite uma distribuição de nuances, ao passo que, no torturador, eu tive de me concentrar. Além disso, todos os **sequestradores** são baseados em personagens reais. O torturador é totalmente ficcional, porque a gente nunca conseguiu entrevistar ninguém da repressão. (BARRETO, 1997). [grifo meu].

No filme, Barreto possibilita a análise a partir do viés do jovem que também é torturador, pois os personagens que aparecem exercendo essa função são jovens. Ao utilizar a expressão *bad guy* percebo que ele busca fugir do maniqueísmo existente em torno do tema, trazendo outras questões para a trama, o que amplia as representações sobre as diferentes juventudes que vivenciaram a ditadura. Também, o fato dele usar a palavra "sequestradores" remete à maneira como ele entende a ação e a forma como ele vê os personagens, que fazem parte do MR-8 no filme.

A terceira questão é a maneira como os jovens foram representados, que se inicia com a escolha dos atores. O elenco é formado por diversos atores conhecidos que atuam em produções televisivas para a Rede Globo: Pedro Cardoso (Fernando / Paulo), Fernanda Torres (Maria / Andréia), Cláudia Abreu (Renée), Matheus Nachtergaele (Jonas), Luiz Fernando Guimarães (Marcão), Caio Junqueira (Júlio), Selton Mello (César / Oswaldo), Marco Ricca (Henrique), Nélson Dantas (Toledo), além do ator norte-americano Alan Arkin (Charles Burke Elbrick) e da atriz Fernanda Montenegro (Dona Margarida), que faz uma participação especial. Barreto conta que a escolha do personagem do Gabeira foi o mais difícil:

> De todos os personagens do livro, ele é o menos definido, até porque é o narrador, e se define pela forma que narra. É um personagem polivalente, que está dentro e fora da ação o tempo todo. Pensamos que precisávamos de um ator esquivo, oblíquo, escorregadio, e não era fácil. (BARRETO, 1998).

Como o objetivo do filme é centrar a ideia de herói em Gabeira, o personagem teve as suas características "aprimoradas". Certas questões que são narradas no livro como sendo de responsabilidade de outros participantes, no filme passam a ser executadas por Gabeira, que recebeu as melhores características dos que participaram do sequestro, mesmo com um tom de "anti-herói", como por não saber atirar. A composição dos personagens é uma combinação de diferentes características dos personagens que aparecem no livro. Também ressalto que são poucos os personagens do filme que mantiveram os mesmo nomes do livro, ou seja, os nomes reais:

> Maior parte dos personagens do filme é uma combinação de vários personagens da história real, alguns foram fundidos em um só. Mantive os nomes Toledo, Jonas e Fernando, ou o codinome de Marcão. Alguns nomes são verdadeiros, mas não a maioria dos personagens. (BARRETO, 1998).

Contudo, deve-se notar que os atores escolhidos para representar os jovens guerrilheiros fazem parte do circuito hegemônico da televisão. Muitos deles são

associados a programas humorísticos ou novelas. Essa questão não desqualifica a atuação dos atores, porém, o público faz parte de um universo de discursos e linguagens maior e acaba identificando os atores pelos papéis que estão mais acostumados a ver. O espectador está habituado a ver Fernanda Torres, Luiz Fernando Guimarães e Pedro Cardoso, por exemplo, atuando juntos em séries de comédia. De alguma maneira, a escolha dos atores dá esse tom aos personagens. Outra questão que saliento é que o protagonista Pedro Cardoso participou de *Anos Rebeldes*, interpretando Galeno, um estudante, com diversas características que o relacionam ao movimento *hippie*, que busca ser artista. A atriz Cláudia Abreu também atuou na série, como Heloísa, uma estudante de família rica, que entra para uma organização contra a ditadura e é morta pela polícia. Além disso, uma questão importante no que diz respeito à representação dos jovens no filme, é que eles se distanciam completamente das representações da narrativa de Gabeira. No livro, as questões são muito mais complexas e bem trabalhadas, por mais que o autor da obra não foque tanto nos personagens. Como o enfoque do filme é em tramas pessoais, percebo que o embaixador e o torturador são personagens tratados de modo mais denso que os guerrilheiros.

O filme, produzido com leis de incentivo, captou R$ 3.836.049,62. Com 106 minutos e classificado para 12 anos, no Brasil, o longa foi distribuído pela Columbia Filmes, e ocupou 48 salas de cinema. Entre os 21 longas lançados em 1997, foi o quarto filme brasileiro mais visto do ano, com 321.450 mil espectadores, em que alcançou uma renda de R$ 1.787.262,00. A obra ficou atrás dos filmes: *O noviço rebelde* (1.500.000 milhão de espectadores)*, Guerra de Canudos* (655 mil) e *Pequeno dicionário amoroso* (402 mil).

Como na época a internet não tinha o mesmo papel de hoje, a pesquisa sobre a recepção do filme ficou um pouco restrita. Na edição impressa da Folha de S. Paulo, de 19 de abril de 1997, pré-estreia do filme, há apenas uma pequena nota, sem avaliação, com a sinopse do filme. Já no dia 05 de maio do mesmo ano, o jornal traz uma propaganda em que o filme é chamado de "O filme mais esperado do ano". Dia 05 de maio há uma matéria com o título: *Valery Elbrick* [filha do embaixador] *aprova filme de Barreto* e, no dia 07, uma entrevista com o diretor, com o nome: *Para Barreto, filme não é para torturados*. Na propaganda do filme, há os seguintes trechos de jornais: *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 – O Estado

de S. Paulo) e *Um filme próximo de um thriller, mas que amarra a sua história pelas emoções e dramas humanos* (Alan Riding - New York Times). O filme foi lançado nos Estados Unidos com o nome *Four Days in September*, o que remete totalmente à história do embaixador norte-americano. Além disso, sem nenhuma dúvida, o fato de Barreto ser o cineasta que acumulou o maior público do cinema brasileiro até o momento e, também, do filme ter sido indicado ao Oscar geraram uma grande publicidade para a obra, que, em se tratando de público do cinema brasileiro, conquistou um bom número.

Pesquisei nos jornais e na internet a opinião de Gabeira após ver o filme e não consegui encontrar esta informação. Há diversos textos sobre o julgamento de outros participantes do sequestro, que como Cláudio Torres da Silva, não ficaram satisfeitos com o resultado do trabalho de Barreto. Na opinião de Torres (1997, p. 02), o filme tem: "distorção deliberada dos fatos e do comportamento das pessoas envolvidas no episódio". Torres (1997, p. 10) ainda afirma que "ele [Gabeira] tinha acesso ao roteiro e ao filme, antes mesmo que o filme estivesse concluído".

Como disse anteriormente, os grupos contrários à ditadura são o foco principal das narrativas cinematográficas brasileiras que tratam sobre o tema. Há diversos meios de falar destes grupos, seja centrando-se em uma pessoa, como é o caso de *Cabra-cega* ou *Lamarca*, seja focando num episódio determinado, como o caso do filme analisado neste capítulo, ou demonstrando as consequências de seus atos a partir da ótica de outras pessoas, como em *Zuzu Angel* ou *O ano em que meus país saíram de férias*. O caso de *O que é isso, companheiro*? é diferente porque busca trazer para o centro da história uma das "vítimas" da luta armada, se aproxima do torturador e representa uma juventude distinta das que temos contato na maioria dos filmes sobre o período. Diferente do livro, o narrador do filme não é apenas o Fernando Gabeira. Há uma série de perspectivas que apresentam diferentes pontos de vista: do Gabeira, do diretor, do torturador e do embaixador, discursos que buscam criar um sentido comum para a história retratada, no sentido da heteroglossia bakhtiniana (2002).

2.2 Representações sobre a juventude armada: a rebeldia e a ingenuidade

Com a trilha de *Garota de Ipanema*, a primeira imagem do filme *O que é isso, companheiro?* são fotografias em preto e branco do Rio de Janeiro, com um letreiro:

"Rio de Janeiro – Início dos anos 1960" (Imagem 1). As fotos implicam na ideia de remeter ao passado, em que são utilizadas com o objetivo de posicionar o espaço e o tempo da ação a partir de uma imagem "real" do período. As primeiras fotografias mostram pessoas na praia, sorrindo, se divertindo. A sequência de fotos continua com momentos do cotidiano carioca, com cenas do carnaval ou de futebol, símbolos de uma modalidade de representação da nação, que no cinema foi muito característica do período da chanchada[41]. As fotografias buscam exibir o Brasil pré-ditadura e, em seguida, numa tela preta, aparece o letreiro: "Em 1964, o governo democrático do Brasil foi derrubado em um golpe militar". Na imagem seguinte, surge: "Em 1968, a junta militar que governa o país suspende todos os direitos civis e a liberdade de imprensa". Junto com a música de Tom Jobim, conhecida internacionalmente, começa-se a ouvir um coro: "O povo unido, jamais será vencido" e novas informações aparecem na tela: "As cadeias são abarrotadas com prisioneiros políticos, e as ruas com demonstrações". O uso de textos é uma opção que vai se repetir ao longo do filme. Neste caso, além de buscar levar os espectadores para o tempo da narrativa, posicioná-los sobre a história do filme, indica que a obra tem pretensão histórica, isto é, de se fazer de documento e criar essa relação de proximidade com quem a assiste.

Imagem 1 - Início do filme "O que é isso, companheiro?".

[41] Aponto que a chanchada é um gênero que tem a sua origem na década de 1940, com a criação da Atlântida Cinematográfica, que tinha como objetivo o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Como o crescimento do cinema dependia de público, influenciada pela forma de produção cinematográfica norte-americana, mas também buscando frear a participação *hollywoodiana* no país, a chanchada nasceu com o objetivo de aproximar o público do cinema nacional, a partir da construção de personagens, como Grande Otelo e Oscarito, que se apoiavam em questões comuns da nação, como o samba e o carnaval, além do uso de temas e linguagens mais populares. A chanchada é o auge do cinema brasileiro em relação a público, quando, também devido ao preço dos ingressos e o número de salas nos bairros mais próximos da população, era uma arte para todas as classes sociais.

A imagem seguinte remete também à memória de Barreto. Uma filmagem do período, da passeata dos cem mil, apresenta de onde vem o coro que se ouve enquanto são apresentados os letreiros. A câmera desce das faixas em direção aos participantes da manifestação e aparecem personagens do filme, numa cena ainda em preto e branco, que remete à passeata e ao passado (Imagem 2). Nela, há o meu primeiro contato com o personagem interpretado por Pedro Cardoso (Fernando), ao lado dos personagens de Eduardo Moscovis (o ator, Alan) e Selton Mello (o seminarista, Cesar). O som de um helicóptero faz com que os personagens olhem para cima. A cena corta para a visão do helicóptero e, novamente, o filme busca transportar os espectadores para as imagens que foram feitas no dia real da passeata. Depois, são mostradas outras cenas filmadas na época que expõem a repressão policial, que ataca os manifestantes com violência, mas também aparecem cenas dos policiais sendo vitimas de violência dos manifestantes. Neste momento, é possível ouvir alguns diálogos, que parecem ter sido colocados atualmente.

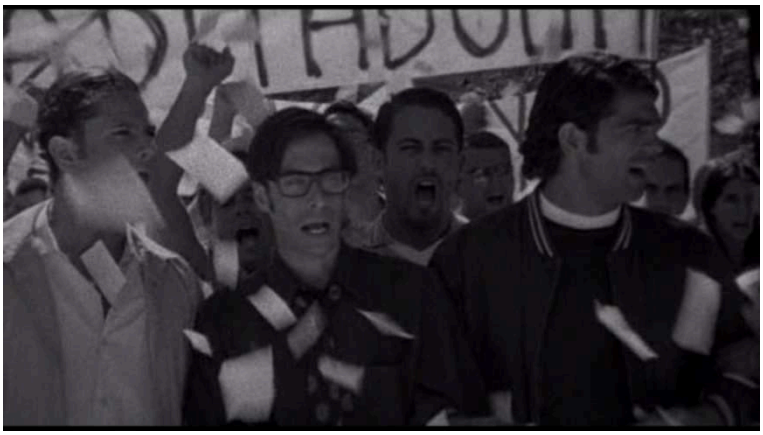

Imagem 2 - Jovens participam da passeata dos cem mil no Rio de Janeiro.

Sobre as primeiras cenas de *O que é isso, companheiro?,* destaco que elas podem indicar ao espectador um caminho para compreensão da participação dos jovens na luta contra a ditadura, que vai sendo desconstruído ao longo da obra, devido as referências que são destacadas no filme. Por mais que possa parecer que a narrativa vai tratar do assunto de tal modo, no decorrer do filme, ela traz outras perspectivas, que podem alterar a maneira com que uma parte do público formula seu entendimento sobre o tema.

Outras questões sobre este início também merecem ser mencionadas. A cena dos três amigos na passeata dos cem mil dá impressão que o povo está unido na luta contra a ditadura, mas, no decorrer do filme, essa impressão vai sendo desconstruída e se percebe que aquela passeata foi algo isolado. O fato da primeira cena do filme ser em preto e branco tem como objetivo levar o público para o período e confundir-se com as imagens que realmente foram filmadas no dia da passeata, criando assim, um "efeito de real" (BARTHES, 2004). A montagem é utilizada com o objetivo de mesclar os tempos, conectando a filmagem dos anos 1990 com as imagens do período. A partir daí, mesmo com a cor – numa fotografia que optou por um tom um pouco amarelado – já tenho a referência para qual tempo buscou-se levar os espectadores. Além disso, o filme irá recorrer ao uso de letreiros em toda a sua narrativa, que possui seu texto fincado em datas, que posicionam em relação ao tempo do filme.

No plano seguinte, a partir da exibição pela televisão do homem chegando à lua, o filme coloca duas realidades: a dos jovens militantes que estavam na passeata dos cem mil (e suas observações contra o homem na lua e o imperialismo norte-americano) e a comemoração do feito realizada numa gafieira no Rio de Janeiro, da qual participam o embaixador norte-americano e sua esposa, em frente a um bolo em formato de lua (Imagem 3). Os personagens das duas situações não se conhecem até então e a narrativa corre paralelamente. É nesta noite que Fernando e César avisam a Alan que irão fazer parte da luta armada. A primeira parte do filme foca na entrada de Fernando e César no "movimento", no qual passarão a se chamar Paulo e Oswaldo, respectivamente.

Imagem 3 - Embaixador em comemoração da chegada do homem à lua.

Na cena no apartamento, além da referência do dia pelo próprio acontecimento da chegada do homem à lua, aparece um letreiro com a data: 20 de julho de 1969. A câmera passa a filmar os três jovens amigos, que estão sentados olhando para a TV, numa sala em que há um pôster de Che Guevara – um personagem importante na representação sobre a juventude do período e que teve sua imagem apropriada por diversos grupos e possui distintos significados. Os amigos César e Fernando se mostram claramente contrários aos Estados Unidos, enquanto Alan se apresenta menos agressivo. A cena ainda busca trazer uma pouco do dualismo entre socialismo/capitalismo; EUA/URSS:

> ALAN
> "Vamô" parar com a inveja. O homem tá pisando na lua, pô! Se fosse um camarada soviético aposto que iam estar babando de prazer.
>
> FERNANDO
> Ai, quando Sputnik foi lançado eu tomei um porre. Depois eu tomei outro porre pela Laika.
>
> ALAN
> Laika?
>
> FERNANDO
> A cachorrinha que os russos mandaram para o Espaço. Agora, porre mesmo, porre, eu tomei pelo Gogarin. E aquele outro...
>
> CÉSAR
> Titoy?
>
> FERNANDO
> Titoy.

Além dos antagonismos apresentados pelo diálogo, a forma como a sequência foi construída indica certa ingenuidade dos personagens, com um tom caricato e com muitos estereótipos. A sequência deste plano continua nessa linha. Em frente a uma parede com um quadro de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, Fernando – que lembra que a imprensa está censurada há seis meses – e César contam para Alan que irão entrar na luta armada, pois não veem outra alternativa. A notícia causa espanto em Alan, que se mostra completamente contra:

> ALAN
> Quantos tiros você já deu na vida, César? Você já matou algum passarinho?

Estas cenas não estão no roteiro com o qual eu tive contato, mas nele há algumas questões importantes sobre este tema. Nesta versão anterior, Fernando já é descrito

como o herói, mas Alan era mais “revolucionário” e também entrou para a organização clandestina, mas por pouco tempo, pois logo ele decide sair e aí segue mais ou menos o caminho que escolhe no filme. Porém, numa discussão parecida entre os dois personagens sobre socialismo e repressão há um comentário escrito à caneta que diz “A discussão não era tão primitiva assim”, mas percebo que mesmo com essa visão, o autor do filme optou por manter o mesmo tom no roteiro que acabou sendo filmado.

Numa cena seguinte, andando com Fernando pela rua, Alan faz um discurso em que defende que a luta contra a repressão é política e que entrar na luta armada é uma decisão inconsequente. Essa sequência e as cenas anteriores dos três amigos no apartamento remetem à questão de que os jovens contrários à ditadura tinham opiniões diversas e que, nem sempre, aqueles que decidiram ir para a luta armada estavam preparados para isso, já que, como César, nunca tinham tido contato com armas. Aqui, o filme insinua que muitos jovens que optaram pela luta armada foram influenciados pela situação política em que o país se encontrava, que possibilitava o engajamento, na medida em que dificultava as manifestações contrárias ao governo. É a falta de esperança em outros meios, é o reconhecimento da força e do poder da repressão que levaram os jovens a buscar um tipo de solução mais “extrema”. É essa questão que a primeira parte do filme tenta construir, além de trazer uma representação de como funcionava um grupo guerrilheiro formado por jovens de 20 e poucos anos.

Imagem 4 – Marcão busca Fernando para “teste” no MR-8.

A próxima sequência acontece no dia seguinte, novamente no apartamento, onde Fernando abre a porta para um homem com uma boina na cabeça (Imagem 4). A boina remete a um símbolo na representação de guerrilheiros, inclusive sendo uma referência

à memória de Barreto, descrita no subtítulo anterior, mas fica bastante caricata e, por se tratar de Luis Fernando Guimarães, até cômica, ainda mais levando em consideração que provavelmente ninguém andaria com uma boina estilo Che Guevara no Rio de Janeiro depois do AI-5. O homem questiona se Fernando está pronto, recebe uma resposta positiva e pede para ele colocar uns óculos que não o permitem enxergar para onde está sendo levado.

Posteriormente, eles entram numa sala onde estão mais três pessoas, entre elas, o César. Sentados em roda, a primeira questão que é levantada é se alguém presente se conhece. Por motivo de segurança, ninguém poderia se conhecer, o que leva Fernando e César a fingirem que não são amigos. Neste momento, são dados os nomes de guerra – utilizados no período da ditadura pelos grupos guerrilheiros e que se tornou um símbolo na representação do período – e o homem da boina se apresenta como Marcão. Destaco alguns dos principais momentos de sua apresentação:

> MARCÃO
> Todo mundo participou de comícios, de passeatas, né? Todos nós militamos no movimento estudantil. O que eu quero saber, alguém sabe o nome de alguém aqui?
>
> Porque vocês vão ser rebatizados. Vocês vão nascer de novo, porra.
>
> Também Lênin não se chamava Lênin. E Trotsky também não se chamava Trotsky. E foi assim que entraram para a história.

Aqui temos três questões importantes, primeiro a relação com o movimento estudantil, que de alguma forma une todos eles, e é a principal representação dos jovens do período. Segundo, a presença de Lênin e Trotsky, nomes muito lembrados quando se pensa nas influências dos jovens da época (um pouco mais adiante, César sussurra para Fernando que Stalin também não se chamava Stalin, o que refere para a prática em diferentes lados). E, terceiro, há um rito de passagem, que marca uma mudança na vida deles, necessário para serem aceitos no grupo, e também para dar um ar mais "adulto" aos personagens, agora atrelados a grandes responsabilidades. Após rebatizar todos os quatro presentes: Paulo (Fernando), Oswaldo (César), Júlio e Renée (a partir deste momento, usarei os seus nomes de guerra para identificá-los), Marcão solicita que fiquem de pé, olhando para a parede, para a entrada da companheira Maria, a líder do grupo. Eles só poderiam ver o seu rosto se fossem aprovados. Num plano aberto, a câmera acompanha a chegada de Maria pela porta:

> MARIA
> Bom, eu sou a companheira Maria. Membro do Movimento Revolucionário Oito de Outubro, o MR-8. O MR-8 é um movimento com muitos serviços prestados contra a ditadura militar no Brasil. Muitos dos nossos companheiros já caíram, alguns estão mortos e outros sofrem bárbaras torturas nas mãos de militares. O destino de nossos companheiros mortos pode muito bem ser no futuro o meu destino ou o destino de vocês aqui dentro. Só que isso não deve importar (interrompe a fala).
>
> Isso aqui é uma organização revolucionária. Existem regras de disciplina aqui dentro e essas regras vão ser cumpridas sempre. Companheiro Paulo, entendeu?

Enquanto Maria fala, a câmera passa pelos rostos dos jovens que estavam de costas para ela. Paulo se encontra ao lado de um móvel coberto, mas em que é possível ver um espelho, pelo qual ele consegue vê-la. Maria percebe que é vista por Paulo e por este motivo interrompe a fala e faz a observação sobre as regras do grupo. Este é o primeiro contato com o MR-8. O que se desenha até aqui são diversos símbolos que mitificam a formação de um grupo guerrilheiro e que continuam nas cenas seguintes.

Numa praia, o que dificilmente aconteceria no período, Marcão e Maria, cada um com a sua boina, ensinam os novos guerrilheiros a atirar (Imagem 5). Em fila, cada integrante mira em uma garrafa, sendo que Oswaldo e Júlio são os que mais se destacam. Paulo, com quem Maria cria uma implicação inicial e já deixa subentendido que eles terão alguma relação, demonstra não ter talento para o tiro (Imagem 6), mas mesmo assim garante que o treinamento é importante, pois apenas militares podem lutar contra militares.

Imagem 5 – Novos integrantes fazem treinamento de tiro na praia.

Imagem 6 – Maria e Marcão tentam ensinar tiro para Paulo.

A primeira ação do grupo é um assalto a banco. A câmera filma Marcão que faz um discurso sobre a ação para os presentes na agência bancária, que estão assustados:

> MARCÃO
> Atenção, isso aqui não é um assalto. Vocês estão assistindo uma expropriação revolucionária. Estamos expropriando uma instituição bancária, que é um dos suportes dessa ditadura cruel e sanguinária. Muito dos nossos companheiros que lutam pela democracia estão sendo brutalmente torturados nas prisões desse governo militar e vocês nem ficam sabendo de nada porque a imprensa está censurada. Contem para os seus amigos o que está acontecendo. Nós somos o Movimento Revolucionário Oito de Outubro, o MR-8.

Imagem 7 – Oswaldo leva um tiro e é deixado para trás.

Com trilha sonora de *The House of The Rising Sun*, uma música norte-americana regravada pela banda *The Animals*, na década de 1960, que é um clássico da contracultura do período e é uma referência cultural para estrangeiros, Marcão faz o discurso, enquanto a montagem intercala entre ele e os demais participantes do assalto. No final, quando só falta Oswaldo entrar no carro, um policial passa pela rua, Oswaldo

hesita em atirar e acaba por levar um tiro na coxa. O carro o deixa para trás (Imagem 7). É neste momento que o grupo descobre que Paulo e Oswaldo são amigos e, como ele está nas mãos da repressão, são obrigados a encontrar um novo "aparelho[42]", devido ao medo de que ele contasse onde o grupo se esconde. A partir daqui, o grupo passa a ser: Paulo, Marcão, Maria, Júlio e Renée.

Após uma reflexão do grupo sobre a operação, Paulo diz:

> PAULO
> A operação foi um sucesso, apesar da perda do César, mas isso só prolonga a nossa agonia, não existe vitória quando se joga para um estádio vazio, pra todos os efeitos, esse banco não foi assaltado, ninguém vai ficar sabendo.

Neste momento, o filme traz uma consideração sobre silenciamento e memória, a partir da ótica do passado, mas que entendo que reflete no presente e na maneira como o filme desenvolveu a sua releitura sobre este passado. O personagem quer demonstrar que – devido à censura – as ações não têm reflexo na sociedade e, é neste momento, que sugere a ideia do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, que com o dinheiro conseguido no assalto é possível financiar a ação. A censura aparece como um dos grandes problemas causados pela repressão, pelo silenciamento de outros grupos e uma das principais motivações para as ações da luta armada.

A primeira parte do plano para sequestrar o embaixador consiste em conseguir com o seu segurança as informações necessárias, ao que se refere aos seus horários e outros elementos de sua rotina. Renée é a escolhida para se aproximar do segurança. No livro, Gabeira narra uma história parecida, com a diferença de que no filme há a indicação (e a confirmação de Barreto (1997) numa entrevista) que Renée dorme com o segurança para conseguir mais informações, enquanto no livro isso não ocorre. No roteiro também há essa cena, mas a personagem se chamava Eliete e há a prescrição que ela deixa de ser anódina, "graças aos milagres da militância, da cosmetologia e de uma indumentária brega-sexy" (BARRETO; CARNEIRO, 1988). Sem saber com quem falava, o segurança passa as principais informações sobre o esquema de proteção do embaixador, o qual ele define como um homem simples e bom. Como exemplo, diz que o embaixador não anda com segurança armado e que eles tiraram as bandeiras dos Estados Unidos do carro para chamar menos atenção dos terroristas.

[42] Aparelho era a forma como eram chamados os locais em que os grupos guerrilheiros formavam a base ou os militantes se escondiam.

As próximas cenas mostram a preparação do grupo para fazer o sequestro. Para ajudá-los, chegam de São Paulo, Toledo e Jonas, da Ação Libertadora Nacional - ALN, de Carlos Marighella, retratada no filme *Batismo de Sangue*. Maria, que até o momento comandava o grupo, apresenta aos participantes do MR-8 os novos companheiros que irão ajudar na ação (Imagem 8). Após a sua apresentação, Jonas toma a palavra e Maria percebe que perdeu o comando do grupo. Jonas se apresenta como uma pessoa dura. Como ele mesmo diz, é capaz de matar aquele que não obedecer às suas regras. Contrariando a afirmação de Barreto (1997), de que o filme não se divide entre heróis e bandidos, percebo que esse dualismo está presente dentro do próprio grupo. Diferente dos demais filmes que tratam desta temática, em que o "mal" está ligado à repressão, em *O que é isso, companheiro?*, o bandido é representado pelo companheiro Jonas, enquanto o mocinho da história é Paulo, entre os quais visivelmente há atritos, o que causará tensões entre todos os participantes do grupo.

Além disso, a presença de Toledo e Jonas representa uma força "adulta", mais preparada e menos juvenil do que os integrantes do MR-8. O filme traz então adultos tipificados que contrastam com jovens tipificados. Enquanto a juventude representada no filme é romântica, idealista, mas também irresponsável e sonhadora, os adultos são sérios, responsáveis, objetivos e, desta forma, já não possuem os romantismos da juventude e trazem uma carga de competitividade, principalmente Jonas, que acaba influenciando todo o grupo.

Desta forma, a fórmula cinematográfica do bandido/mocinho acontece entre eles, em que Paulo representa o bem e se torna o guerrilheiro mais consciente, com visão crítica, que mesmo sem saber atirar é o responsável pela ideia do sequestro e por escrever a carta que será veiculada nos meios de comunicação. Paulo se distancia dos demais justamente por seu comportamento mais erudito e por sua visão sobre o grupo e as suas consequências. Já Jonas aparece como um homem frio, que perdeu o seu lado jovial. Sua apresentação, em que diz que as regras devem ser obedecidas sem questionamentos, coloca em dúvida a unidade do grupo guerrilheiro, criando disputas dentro do núcleo do próprio grupo.

Imagem 8 - Membros da ALN são apresentados ao grupo MR-8.

A primeira tensão entre bandido e mocinho é quando o líder decide que Paulo não irá participar da ação do sequestro. O público, que dificilmente criaria qualquer tipo de empatia com o personagem de Jonas pela sua apresentação, acaba se distanciando ainda mais dele e se aproximando de Paulo. Durante um diálogo entre Jonas e Toledo, percebo o antagonismo entre jovem/adulto, que influencia a maneira como se entende a atitude juvenil, mesmo que o objetivo não seja tirar toda a credibilidade do grupo. Logo depois da chegada dos militantes de São Paulo, Jonas entra no quarto de Toledo, preocupado com a ação:

> JONAS
> Eles são muito crianças. Pequenos burgueses. Aventureiros. Um bando de amadores. Alguns deles, claramente, não estão preparados para uma ação armada.
>
> TOLEDO
> Eu sei, mas por outro lado temos que reconhecer que eles tiveram uma grande ideia, conseguiram dinheiro para executá-la e preparam um documento para os jornais que é danado de bom. Portanto, eu acho que nós não devemos subestimá-los não. Nós viemos ajudar e vamos ajudar. Não concorda?

Além de constatar o dualismo entre adulto e jovem, essa fala de Jonas me remete à questão de que muitas pessoas que participavam da luta contra a ditadura acreditavam que a participação juvenil não era positiva, como acredita Helena Abramo (1997), que coloca que suas ações eram entendidas por alguns grupos como uma atitude "pequeno burguesa". Vale lembrar que, por mais que grande parte das representações sobre esta categoria no período seja positiva, há diversas formas de enxergar a atuação jovem no período.

O dia do sequestro do embaixador se inicia com a transmissão pelo rádio de uma notícia sobre a guerra do Vietnã – uma referência que pode ser percebida por espectadores de outros países –, enquanto a câmera foca nas nuvens acompanhando o nascer do dia, até encontrar o Cristo Redentor, que aproxima os espectadores do espaço da ação. Neste momento, um letreiro com a data 04 de setembro de 1969 aparece na tela. Na sequência, o filme se passa na casa do embaixador, que acorda e toma café da manhã com a sua esposa, demonstrando ser um homem gentil e carinhoso, em que foi construído um personagem com o estereótipo de um adulto "normal" e desejável, parte de uma família também "normal".

A operação do sequestro consiste em emboscar o carro do embaixador numa rua que ele costumava passar todos os dias (Imagem 9) e levá-lo para o "aparelho" do grupo. O sequestro ocorre sem grandes problemas e dentro do carro é deixado um envelope com uma carta. A carta continha informações relacionadas à ação, às torturas que os presos políticos sofriam e solicitava, além da sua leitura integral, em rede nacional, a libertação de 15 presos políticos que deveriam ser enviados ao México. Caso as solicitações do grupo não fossem atendidas, o embaixador seria morto. O prazo final para que o governo se manifestasse era o dia 06 de setembro, até às 22h.

Imagem 9 - Sequestro do embaixador norte-americano no Rio de Janeiro.

Após a ação, no aparelho, os jovens assistem ao Repórter Esso que anuncia o sequestro do embaixador e lê a carta que eles deixaram no carro do norte-americano (no livro, o grupo ouve a carta sendo narrada pelo rádio). Enquanto Júlio porta uma metralhadora, Renée segura a camisa do embaixador suja de sangue, resultado de um golpe que lhe deram na cabeça no momento do sequestro, os revolucionários assistem à

leitura da carta, emocionados. Neste mesmo momento, a montagem intercala a cena entre os jovens no aparelho e a casa do torturador, que também acompanha a notícia pela televisão com a sua esposa. Após o término da leitura da carta na televisão, ouvimos algo referente aos festivais de música nacional, outro símbolo do período.

No filme, acontecem duas cenas de tortura. A primeira é quando César/Oswaldo fica para trás no dia do assalto ao banco, e é levado para um prédio com uma bandeira do Brasil, remetendo à tortura ao Estado, e a segunda é no final, quando Fernando é preso. Na primeira, dois torturadores estão na sala, um deles é este que assiste ao Repórter Esso com a sua esposa. Enquanto um deles enfia a cabeça de César num tambor cheio de água, conversa com o outro sobre outros assuntos. A cena é completamente escura e só estão iluminados torturador e torturado. Em pouco tempo, César passa as coordenadas, os nomes e inicia a descrição de cada um dos integrantes do grupo.

Depois do Repórter Esso, o torturador, que estava de férias, é chamado para voltar ao trabalho. A esposa estranha e pede explicações. Nesse momento, ele é apresentado como Henrique. Ele conta a ela que não trabalha mais no submarino e presta serviços ao Serviço Nacional de Informações - SNI e que não havia contado para ela porque é um serviço secreto:

> ESPOSA
> Você não está querendo dizer que você tá fazendo aquelas coisas que eles disseram na televisão.
>
> TORTURADOR
> Exatamente isso que eu tô fazendo.
>
> ESPOSA
> Você não tá torturando **aqueles garotos**?!
>
> TORTURADOR
> Isso também.

Imagem 10 – Torturador conversa com a sua esposa.

A esposa se mostra muito chocada com a notícia. Ele tenta abraçá-la e ela rejeita (Imagem 10). Uma música instrumental tensa, e ao mesmo tempo triste, começa a fazer a trilha da cena. O tom da conversa muda. Ele aparenta triste e ela questiona:

> ESPOSA
> Por que, Henrique?
>
> TORTURADOR
> É o meu trabalho. Fui designado pra ele e faço.
>
> ESPOSA
> Só isso?
>
> TORTURADOR
> Você pensa que eu faço isso por quê? Por que me dá prazer? Por que eu quero essa glória no meu currículo? Olha, tenta entender, esses terroristas... eles se organizam como um grupo de cegos, ninguém conhece quase nada sobre a organização que eles atuam. E as poucas pessoas que eles conhecem usam todas nomes falsos, a tática deles é essa. Ou você tortura e logo, ou não avança nas investigações. Essa é a lógica da guerrilha, se você não tortura eles vencem. E se você tortura eles vencem também. Acabam te denunciando como exemplo de barbárie. É uma grande hipocrisia, mas que funciona. E como funciona.
>
> ESPOSA
> Mas se isso é verdade, por que funciona, Henrique?
>
> TORTURADOR
> Você quer saber? A maioria deles são **crianças** inocentes e cheias de sonhos. Apenas **crianças** usadas por uma escória perigosa. E se essa escória chegar ao poder, não vai ter apenas tortura, mas muito fuzilamento sumário.

A esposa do torturador faz um sinal de não com a cabeça e a cena corta para a casa onde está o embaixador. Essa sequência do diálogo entre o torturador e sua esposa traz dois pontos centrais. O primeiro diz respeito à crise de consciência do torturador,

que também é um jovem, e se coloca como um "funcionário", apontando que a sua função é um mal necessário, de alguma forma suavizando as torturas e o uso de violência pelo Estado, já que se a situação mudasse de lado, segundo o personagem, a situação seria ainda pior. Depois, há a forte presença de jovens na conversa, com o uso das palavras "crianças" e "aqueles garotos", o que remete a uma interpretação desses jovens que participavam da luta armada como ingênuos e inocentes, como se não tivessem total consciência do que estavam fazendo e que adultos ligados ao "mal", como o companheiro Jonas, estivessem por trás da situação. Este mesmo discurso é repetido mais adiante pelo embaixador, em uma das cartas que escreve para a sua esposa durante o tempo em que está com os militantes, que é narrada em *off*:

> EMBAIXADOR
> Quando eu poderia imaginar que fossem tão **jovens**.
> Eu sei quanto essas **crianças** certamente podem ser perigosas
> [...] mas são **garotos**, comandados por monstros.

Após a cena na casa do torturador, o filme volta para o aparelho, onde Maria elogia Paulo pela carta que escreveu, diz que ele tem uma missão e ele lhe rouba um beijo.

> MARIA
> **O que é isso, companheiro?**
>
> PAULO
> Isso é um beijo, Maria.

A partir da leitura do livro de Gabeira, o título do livro – que aparece também num diálogo descrito pelo autor – me parece questionar os próprios problemas e dúvidas dos movimentos de esquerda naquele período. Questão que também pode ser entendida como a intenção de Barreto. Entretanto, esta sequência do beijo dá um novo significado para o título do livro de Gabeira, que pode ser interpretado das mais diferentes formas.

A missão de Paulo, a qual Maria se refere, é sair para comprar pizzas para jantar. Neste momento ele terá contato com duas opiniões diferentes sobre a ação do grupo. No caminho de volta para a casa, Paulo encontra o amigo Artur, aquele do inicio do filme. Artur, que está caracterizado para o ensaio de uma peça, mostra a Paulo que reconheceu que ele estava envolvido com o sequestro do embaixador pelo estilo da carta lida no jornal:

> ARTUR
> Sequestrar embaixador é atirar nos soldados que carregam a bandeira branca, Fernando.

> PAULO
> Não seja tão dramático.
>
> ARTUR
> Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura. Parecem distantes, mas na verdade estão bem próximos.
>
> PAULO
> Vou te dizer uma coisa. Um dia, quando contarem a história do nosso tempo, todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas para lutar contra a ditadura.

Neste diálogo, há novamente menções às disputas pela memória, às diferentes maneiras que os jovens viam e participavam do período, além da aproximação dos militantes aos militares. O segundo momento, depois do encontro com Artur, é quando o taxista que ele pega na volta para a casa elogia a ação dos guerrilheiros. Nesta ocasião, eles estão ouvindo no rádio Chico Buarque, com a música *Madalena foi pro mar*.

A partir do sequestro, o tempo do filme se divide nos quatro dias em que o embaixador fica em poder do grupo revolucionário. O início de cada novo dia é demarcado com um letreiro que avisa o dia em que a história do filme está se passando, um recurso que remete novamente à tentativa de efeito de real e de se fazer histórico e documental, mesmo se tratando de um gênero ficcional. Durante esses quatro dias, cada participante do grupo segue uma escala que determina quem cuidará do embaixador no quarto em que está escondido. Neste período, o foco do filme passa a ser também o embaixador, suas posições políticas, seus medos e, ainda, o seu lado amoroso e familiar, representado pelo carinho por sua esposa, principalmente através das cartas que envia para ela, conforme exemplo demonstrado anteriormente, que são narradas em *off* durante alguns momentos do filme. As cartas também servem para provar que ele se encontra em poder do grupo. Ainda é relatado o envolvimento pessoal dos integrantes com o embaixador, além da relação entre os próprios membros do grupo, que entre diversas tensões nasce um amor entre Paulo e Maria. O embaixador é representado como sendo um homem bom, que não tem nada a ver com a ditadura e que acabou tendo que passar por momentos muito tristes devido às escolhas do grupo, sendo, neste caso, a principal vítima do filme.

No dia seguinte ao sequestro, 05 de setembro, Jonas, Maria, Toledo e Paulo – que será apenas o intérprete – interrogam o embaixador com questões do tipo: “quem são os homens da CIA no Brasil?”, remetendo às teorias que colocam os Estados Unidos como um dos responsáveis pelo golpe que ocorreu no país. O embaixador, que

demonstra não ter informações sobre a CIA, fala um pouco da sua opinião sobre a ditadura. Neste momento, começam a ser evidenciadas ainda mais as características de cada personagem e cria-se a impressão de que o grupo não estava preparado para a ação. Cada um possui uma postura diferente com o embaixador. Os que merecem destaque são Jonas, que se comporta de maneira violenta, ratificando o maniqueísmo de seu personagem; Renée, que acaba criando certa afeição ao norte-americano, sendo simpática, tentando acalmá-lo ou falando bem de sua esposa; e Paulo, que cria longos diálogos com o embaixador sobre questões como a intervenção dos Estados Unidos no Vietnã e de alguma forma se demonstra sensível a ele.

Mais tarde, numa conversa com Jonas, em que Júlio se mostra um pouco bajulador, ele pede para ser o escolhido para matar o embaixador, caso o governo não aceite as exigências do grupo. Jonas confessa a Júlio que irá designar Paulo para o trabalho, principalmente porque ele não sabe atirar e Jonas acredita que não teria coragem de fazer. Porém, o restante dos companheiros só saberá quem será o responsável pela missão no dia limite para que o governo militar brasileiro se manifeste.

Enquanto isso, a policia recebe uma denúncia de um padeiro desconfiando de um jovem (Júlio) que comprou oito frangos e tirou um maço de dinheiro na hora do pagamento. O padeiro diz que um de seus funcionários acredita saber onde o jovem mora. No dia seguinte, 06 de setembro, os dois torturadores ligam para a casa e depois vão até ela, quando Paulo abre a porta e eles perguntam por um nome qualquer. Paulo nega que essa pessoa more na casa. Depois, Jonas pede que Paulo os siga. Eles percebem que estão sendo seguidos, mas não se importam, e ainda garantem que reconheceram Paulo, devido à sua participação no movimento estudantil. Eles entram numa casa e Paulo ouve a ligação do torturador para o comandante, confirmando que encontraram a casa. O fato aumenta a tensão do grupo, porém eles acreditam que a polícia não irá invadi-la, pois sabem que o embaixador seria morto assim que eles entrassem. É neste momento, quando estão reunidos, que eles olham a escala e veem que quem estará com o embaixador no horário limite para que o governo dê a resposta é o companheiro Paulo. Na cena seguinte, Maria e Paulo estão num quarto:

> MARIA
> Ele trocou os turnos. Por que ele fez isso?
>
> PAULO
> Isso não importa. Alguma coisa vai acontecer. Esses filhos da puta aceitam as nossas exigências até às 10 da noite ou então eles vão invadir a casa e aí também não vai sobrar ninguém vivo aqui.

MARIA
Você pensou que a gente fosse chegar nisso?

PAULO
Pensei. Não, acho que eu não pensei.

Ele se aproxima dela:

PAULO
Maria, você acha que eles vão deixar o embaixador americano morrer?

MARIA
Acho que não. Não sei.
(chorando)
Eu tô com medo de morrer. Preferia ser presa. Às vezes eu sonho que tô presa e dá um alivio tão grande.

Paulo e Maria se beijam. Maria conta para Paulo que sabe o seu verdadeiro nome, pois ela diz que o viu falando numa assembleia estudantil, movimento acionado em diversos momentos do filme e na maior parte das obras sobre a temática. Ela se apresenta: "Meu nome é Andreia" e novamente eles se beijam. O diálogo entre eles reforça a tensão existente entre bandido e mocinho, faz menção aos medos e arrependimentos, apontando novamente para o despreparo do grupo e, utiliza do tema do romance, comum em representações sobre a juventude.

A cena corta para os dois torturadores, que os estão vigiando, e um letreiro avisa que são 7h30 p.m., aumentando a expectativa do público, já que o tempo da ação se aproxima das 22h. A câmera opta por filmá-los em primeiro plano e a cena é bastante escura. Neste instante, Henrique tem novamente uma crise de consciência, enquanto o outro torturador conta que Peçanha (também torturador) se casou com uma terrorista. O torturador Henrique diz que agora só tem sonhos de cabeça pra baixo, o que simboliza o pau-de-arara[43]. A cena muda novamente para o aparelho, onde aparece a porta em que está o embaixador com o letreiro informando que são 20h30, isto é, o governo tem apenas mais uma hora e meia para salvar o embaixador e, neste caso, também Paulo, que não se sente preparado e nem à vontade com a missão.

Quando as badaladas da igreja avisam que são 22h, Paulo levanta para cumprir o que a carta diz. Porém, antes de apertar o gatilho, é avisado que o governo irá liberar os 15 presos e fica aliviado, do mesmo modo que o embaixador. Na manhã seguinte, dia

[43] O pau-de-arara é um método de tortura que coloca uma barra de ferro atravessada entre os punhos amarrados e a dobra dos joelhos do torturado. A barra é colocada em dois apoios, de um modo que a pessoa fique numa certa distância do chão. Com o torturado preso desta forma, os torturadores aplicavam diversos tipos de violência, como choques e pancadas.

07 de setembro, os jovens assistem pela televisão à exibição do desfile militar, que é interrompido pelo Repórter Esso que exibe uma fotografia em preto e branco dos presos no México (entre eles Oswaldo). O grupo comemora com abraços e, no final, Paulo e Jonas dão as mãos.

As sequências seguintes mostram os guerrilheiros transportando o embaixador, com direito a perseguição policial, e a montagem alterna para cenas de Flamengo e Vasco no Maracanã, filmadas na época. Eles levam o embaixador para a saída do jogo, se misturam na multidão e cada um segue para um lado na clandestinidade. O embaixador pega um táxi e finalmente volta para a sua esposa.

Imagem 11 - Embaixador dos Estados Unidos é libertado.

Imagem 12 – Cartaz com as fotos dos responsáveis pelo sequestro.

Por um letreiro na tela e uma narração em *off* do personagem Paulo, do que parece ser uma carta que enviou para Maria, o filme indica que se passou um mês. Paulo reencontra Maria no aparelho em que ela se esconde. Ao lado da casa de Maria, Paulo vê cartazes com fotos deles como procurados pela polícia (Imagem 12), onde ele é

chamado de Fernando Gabeira. Porém, o encontro dura pouco tempo. A partir de uma pista que Maria deixou no antigo aparelho, a polícia os encontra. Paulo tenta fugir, mas é surpreendido com um tiro nas costas. Na sequência seguinte, uma cena muito escura, Fernando (agora retorno a chamá-lo pelo nome real) está no pau-de-arara (Imagem 13) e, depois que o torturador diz "o mundo virou de cabeça pra baixo" (o que alude ao seu sonho), a tela fica totalmente escura e se ouve um grito de dor.

Imagem 13 - Fernando no pau-de-arara após ser preso pelo sequestro.

A próxima cena se inicia com um letreiro informando que se passaram oito meses. Por entre grades de um muro, saindo de um prédio, um homem empurra Maria, numa cadeira de rodas. A câmera, em plano médio, filma Maria de frente sendo levada para um avião, que aparece na próxima cena, onde estão reunidas algumas pessoas. Enquanto Maria é empurrada, a sua voz em *off* narra uma carta que enviou a Fernando, que tem o objetivo de explicar aos espectadores do que se trata a cena. Mesmo com todos os problemas que eles tiveram após realizarem o sequestro, o filme demonstra que algo na ação deu certo, já que outro sequestro de embaixador ocorreu, agora o da Alemanha. Os responsáveis pela ação solicitaram a liberação de alguns presos e Maria estava na lista. Por esta narração, o filme ainda informa que Jonas e Toledo estão mortos. Conforme a câmera se aproxima do avião, percebo que os demais integrantes do MR-8, que participaram do sequestro, também estão na lista. Quando todos estão reunidos, posam para uma foto na frente do avião e, a imagem passa a ser novamente em preto e branco (Imagem 14).

O uso da narração, na forma de *off*, foi uma opção utilizada em algumas cenas, como no caso das cartas escritas pelo embaixador para a sua esposa. Em primeiro lugar,

entendo que o recurso faz parte da escolha narrativa, devido ao próprio tempo do filme e da ação, para que não ficassem lacunas entre os tempos que estão sendo narrados, e também por ser o modo que o autor encontrou de exaltar alguns pontos dos personagens, como no caso do embaixador, ou da própria história, como neste caso da carta narrada por Maria. A carta possibilita que os espectadores tenham contato com os "fatos" sem que necessite que eles tenham que ser representados por imagens, já que a própria narração, o que nela é exaltado e a forma como é narrado, como por exemplo, a entonação, fazem este papel da imagem. Neste caso, o autor resume os acontecimentos dos últimos oito meses de uma forma que dá continuidade à história até o tempo que volta a ser narrado, isto é, representado por imagens, no encontro dos militantes em frente ao avião. São diferentes formas de representar o passado e trazê-lo para o presente.

A fotografia, que volta para o branco e preto do inicio do filme, novamente remete ao passado. Aqui o passado é "guardado" pela fotografia, fazendo parte da memória sobre o período. Com exceção de Marcão, que sorri, e de mais uma moça que expressa um leve sorriso, os demais que aparecem na foto estão com feições fechadas, tristes, de pessoas que perderam o combate e sofreram diferentes tipos de violência. Entretanto, alguns punhos fechados, mesmo que com algemas, apontam que a luta continua.

A foto do grupo perde o foco e um letreiro aparece: "Seis meses após o sequestro, o embaixador Elbrick retorna aos Estados Unidos, sofre um derrame cerebral e aposenta-se. Ele morre em 1983. Em 1979, cedendo à pressão popular, o governo militar do Brasil concede anistia a todos os envolvidos em crimes políticos. Em 1989, vinte anos após o sequestro do embaixador Elbrick, eleições livres são realizadas e a democracia retorna ao Brasil". Do mesmo modo que no início, o texto foi o meio escolhido para finalizar o filme, novamente demonstrando a pretensão de se fazer de documento, e de fornecer ao espectador a conclusão da história, primeiro do embaixador e, depois, da política do país, de uma forma que possa ser compreendido por espectadores de qualquer lugar do mundo.

Imagem 14 – Presos liberados após o sequestro do embaixador alemão.

2.3 Brasil: ame-o ou deixe-o

A frase "Brasil: ame-o ou deixe-o" é uma referência às propagandas veiculadas pelo governo Médici (1969-1974), considerado o mais violento do regime. A propaganda buscava demonstrar à população o amor do governo à pátria e, assim, melhorar a sua imagem com a sociedade e também influenciá-la, sendo uma forma de explicar, por exemplo, os exílios. Como busquei demonstrar no capítulo 1, a paixão pelo Brasil e as disputas pelo o que isso significa foram pontos em comum entre repressão e movimentos contrários à ditadura. Em *O que é isso, companheiro?* esta tensão fica visível, em que tanto o torturador como os militantes têm as suas ações vinculadas ao amor pelo país.

Principalmente pela pretensão de ser tomado como documento histórico, a partir das referências apontadas na narrativa, o filme utiliza diversos signos e imagens do imaginário social sobre o passado da nação, com o objetivo de aproximar a sociedade do discurso narrado, acionando espaços comuns, e assim influenciá-la. Diversos símbolos, que são percebidos na maioria dos filmes sobre o tema, também são utilizados em *O que é isso, companheiro?*, devido a um cuidadoso trabalho de direção de arte, que buscou representar a época em todos os detalhes, com os carros, as roupas e outros pontos que são fundamentais para criar a ilusão de retratar o período e conseguir levar o espectador para o tempo da narrativa. A trilha sonora também auxilia nesta "viagem ao tempo", entre músicas do rock do período e de Música Popular Brasileira - MPB, referências tanto para brasileiros como para estrangeiros, estão a *Internacional Comunista* e a *Avante Camaradas*, da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Sobre

isto, é importante ressaltar que, como o filme pretendia ser exibido fora, e nasceu com esse objetivo, há diversas referências também para o público do exterior, principalmente, norte-americanos. Lembro que o filme concorreu ao Oscar.

O que é isso, companheiro? opta por uma fotografia linear, amarelada, que remete ao passado. Nos instantes mais obscuros do filme, como torturas ou o tempo que o embaixador fica recluso em um quarto em poder dos militantes, a luz torna-se sombria. Penso que o autor buscou escurecer a imagem quando se tratava de representar o pior lado da ditadura no filme, que acontece tanto com as cenas de torturas, isto é, do lado dos militares, como nas cenas em que o embaixador está com o grupo revolucionário.

Um dos modos de aproximar o público ao tempo e ao espaço em que ocorre a ação, além do frequente uso do texto como descrevi no subtítulo anterior, é o uso de muitas imagens do Rio de Janeiro (Imagem 15), que focam o amanhecer ou o entardecer, como forma de demonstrar a passagem do tempo durante um dia, mas também de lembrar onde a história se passa e criar uma ambientação comum com os espectadores, que mesmo no caso de serem de outros países reconhecem a capital carioca. Além disso, o filme utiliza outros locais sociais comuns, como a Igreja Nossa Senhora da Lapa (Imagem 16) ou o estádio do Maracanã.

Imagem 15 – Entardecer no Rio de Janeiro.

Imagem 16 – Interior da Igreja Nossa Senhora da Lapa – RJ.

A caracterização social dos jovens do filme segue o padrão das obras que tratam o tema. Em relação aos personagens que participaram do sequestro, são todos brancos, vieram da classe média e estudaram em universidades. A maioria dos participantes é homem. O protagonista é homem e, por mais que seja uma mulher que inicialmente é a líder do grupo, ela pouco exerce essa função e logo é substituída por Jonas. Renné, a outra personagem feminina, acaba tendo funções que, de alguma forma, podem ser interpretadas de um modo pejorativo, já que ela dorme com o segurança do embaixador para conseguir informações e desempenha papéis como cuidar do ferimento do embaixador ou lavar a sua camisa suja de sangue. No filme há apenas dois personagens negros: um é o segurança do embaixador e o outro é o torturador que trabalhava com Henrique.

Símbolos já estabelecidos como pertencentes à memória nacional sobre o período, que persistem na forma como se compartilha a nação até os dias atuais, são colocados no filme. Em relação à representação da juventude, os quatro dias que eles ficam com o embaixador na casa são divididos entre cuidar do embaixador e outras atividades normais de jovens, como fazer exercícios, ler gibis ou revistas, como a do *Woodstock*, outra referência desse passado, lida por Renée (Imagem 17). Além disso, a construção da imagem dos personagens levou em consideração as representações mais usuais sobre os anos 1960 e 1970. Como exemplo, cito as roupas, em que as mulheres do grupo usam minissaias e jeans em diversas cenas.

Imagem 17 – Renée vê revista sobre o "Woodstock".

A relação com a cultura, no sentido de arte, também é evocada, como já é possível notar com o exemplo da revista do *Woodstock.* Conforme descrevi na análise do tópico anterior, a música da época está presente. Vale destacar, neste caso, Chico Buarque, que é um personagem muito comum na relação entre cultura e política do período. Também lembro do momento em que um anúncio na televisão fala dos festivais de música, que eram produzidos pela Rede Record e são também acionados quando se pensa na contracultura brasileira do período. A presença da televisão, que chegou ao país nos anos 1950, e dividia espaço com o rádio, também aparece como uma referência importante, como pela propaganda dos festivais de música ou a leitura da carta do sequestro no programa Repórter Esso, que também é utilizado para noticiar a chegada dos 15 presos políticos libertados, no México.

Além disso, a literatura "revolucionária" se faz presente, remetendo à influência que determinados pensadores exerceram sobre a juventude que lutou contra a ditadura, que diversas representações sobre a época evocam, e pode ser percebido, principalmente, em Fernando/Paulo, em suas conversas com o embaixador, quando, por exemplo, lhe entrega um livro de Ho Chi Minh, um revolucionário vietnamita que combateu pela independência do Vietnã (Imagem 18). A escolha deste autor está completamente relacionada ao desejo do autor do filme de colocar referências para os espectadores norte-americanos, já que este autor não é citado em nenhuma das representações fílmicas que tive contato e também não está presente no livro.

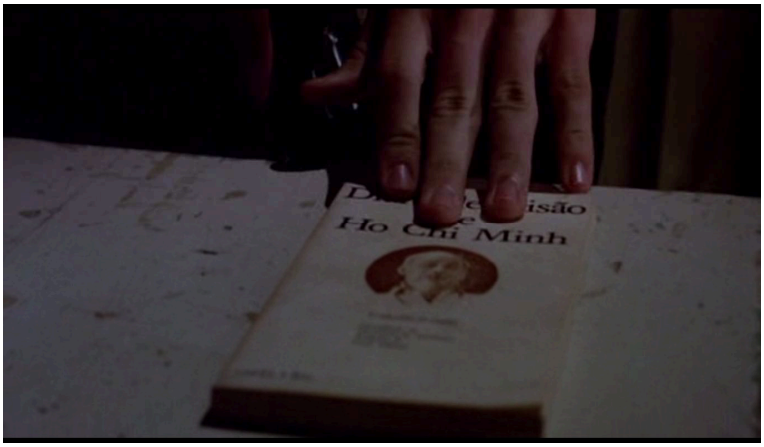

Imagem 18 – Fernando entrega livro ao embaixador norte-americano.

Entre a formação e a ação do grupo guerrilheiro, o filme representa jovens que iniciam e terminam a trama como sonhadores. A partir da leitura do filme, suas ações parecem inconsequentes, despreparadas e ingênuas. No final, quando Paulo vai encontrar Maria no dia em que são presos, ele faz uma reflexão sobre o "fim" da história, que remete à memória da nação. Enquanto estão almoçando:

> MARIA
> Dizem que no último disco do Gil, parece que ele grita a palavra Marighella no meio de uma canção.
>
> PAULO
> E daí?
>
> MARIA
> E daí que eu acho isso uma coisa importante. É o nome de um líder revolucionário nosso no meio de uma música popular brasileira. Eu acho isso uma coisa importante.
>
> PAULO
> Mas será que é verdade?
>
> MARIA
> Parece que você tem que ouvir o disco de trás pra frente que dá pra ouvir a palavra Marighella direitinho.
>
> PAULO
> Mas, Maria, ninguém ouve música de trás pra frente. Foi um sonho que não deu certo. A gente tá falando pro vento, ninguém quer ouvir o que a gente tem pra dizer. Seu nome não é Maria é Andreia.

Este diálogo também tem outros modos de compartilhar o passado, que são a presença novamente da música, a partir de Gilberto Gil, que também possui uma história com esse tempo, e mencionar Marighella. Porém, o que mais interessa aqui é a

última frase dita por Paulo. Durante a narrativa fílmica, o autor utilizou diversos elementos para compor os jovens e representar, além de cada personagem individualmente, a própria ação do grupo, que também pode fazer referência a outras ações do mesmo estilo que ocorriam no período. A partir da análise dos signos e da forma como construiu a narrativa, o autor desenvolveu a ação de um modo em que buscou salientar mais os aspectos negativos, principalmente no que diz respeito à unidade e aos interesses do grupo. Desta forma, a frase final que Paulo diz para Maria é a conclusão – didaticamente colocada na tela – do que o autor já deixou claro no decorrer de toda a narrativa. O diálogo ressalta a questão da memória, da nação, do isolamento e do sonho, que no caso de Maria, ingenuamente, não quer deixar morrer, mas que no caso de Paulo – o herói, conscientemente crítico – já entende e aceita a condição.

Em resumo, a memória em relação à época é evocada, então, a partir dos letreiros, com as datas, com músicas, com o Repórter Esso ou os Festivais de Música, isto é, questões que fazem parte do imaginário e podem ser percebidas pela sociedade. Além destas questões, para se aproximar da memória da nação, ainda há a presença do futebol (Imagem 19), símbolo muito presente em filmes sobre o período e que, até hoje, faz parte do modo como a sociedade compartilha o sentimento do que é a nação. Além de ser um símbolo também facilmente compreendido pelos espectadores estrangeiros.

Imagem 19 – Saída do jogo do Flamengo, quando o embaixador é libertado.

Percebo que o modo como o filme foi construído consegue aproximar o público do tempo da narrativa e criar em diversos momentos o "efeito de real" (BARTHES, 2004), porém, a tentativa de não fazer caricaturas dos torturadores, acabou por

transformar os militantes em caricaturas. O efeito de real que se buscou com o filme, às vezes, perde espaço para este excesso, que deixa transparecer a representação. Casos como o treinamento na praia ou o uso das boinas são momentos em que se pode duvidar de certos pontos da trama e fazer com que os espectadores lembrem de que se trata de uma ficção.

Por mais que o discurso do diretor Bruno Barreto seja o de que a película não trata de política, mas de tramas pessoais, *O que é isso, companheiro?* é um filme político, que fez diversas escolhas. Contudo, a obra pode ter a opção de utilizar um acontecimento histórico na composição de uma narrativa ficcional, em que, neste caso, o testemunho de Gabeira ganhou uma nova interpretação. No filme, mesmo que a principal vítima seja o embaixador, entendo que todos os personagens ganham um ar de vítima, cada qual com a sua característica, devido a sua posição política. Além disso, penso que o enfoque no embaixador acontece devido ao fato de o filme ter sido produzido com a pretensão de também ser exibido fora do país, já que o olhar para o caso de um norte-americano aumentaria o interesse do público desse país em conhecer o filme, o que de algum modo vejo que deu certo, já que a obra até foi indicada ao prêmio máximo da academia cinematográfica norte-americana. O filme estreou nos Estados Unidos em nove cidades, pela Miramax, mas depois da indicação ao Oscar o filme foi relançado em 48 cidades e um milhão de dólares foi usado pela distribuidora para promover o filme, que fez uma pesquisa e constatou que 75% dos espectadores consideraram o longa "excelente" ou "muito bom"[44].

A versão da memória nacional da qual o filme se aproxima é a de uma memória conciliadora, que não tem pretensão de dar espaço para versões que fossem menos evidenciadas, com exceção da memória do embaixador, que não possuía tanto espaço nos discursos sobre o período. Lembro que esta opção também está relacionada com a memória que Barreto tem do período, já que como o próprio autor colocou, ele estava mais interessado em ver as meninas do que lutar contra o sistema, como exemplificou com o seu amigo. Assim, Barreto, mesmo tendo contato com outras realidades, teve uma posição apolítica no período. O filme também busca desconstruir a memória do mito do jovem revolucionário brasileiro, apresentando outro lado, evidenciando questões através de jovens que viveram a tênue linha entre ideologia e aventura. O final do filme e o uso do texto para apontar o fim da ditadura e a eleição do presidente

[44] Segundo reportagem da Revista Veja. SOUZA, Okky de. **A estrela sobe.** Veja Online, 1998. Disponível em: http://veja.abril.com.br/180298/p_086.html Acesso em janeiro de 2013.

também buscam se relacionar com o espectador brasileiro a partir do presente, pois é a situação que temos hoje, e, a partir da perspectiva do autor, é positiva e tudo aquilo acabou. O autor parece colocar um ponto final na história, sem se preocupar na possibilidade do público brasileiro realizar uma reflexão que problematizasse mais as questões colocadas no filme, o que ajuda a explicar a forma como o texto é colocado, tanto no início como no final da obra, apresentando um didatismo exagerado, que acredito que também foi utilizado para explicar ao público estrangeiro o modo como entende a história do país.

CAPÍTULO 3

O sacramento do batismo

Baseado no livro de Frei Betto, a história narrada no filme *Batismo de Sangue*, com direção de Helvécio Ratton, começa em São Paulo, no ano de 1968. Conta a participação dos frades dominicanos em apoio à luta contra a ditadura. A partir de ideais cristãos, os freis Tito (Caio Blat), Betto (Daniel de Oliveira), Osvaldo (Ângelo Antônio), Fernando (Léo Quintão) e Ivo (Odilon Esteves) passam a apoiar o grupo guerrilheiro Ação Libertadora Nacional - ALN, de Carlos Marighella (Marku Ribas). Os frades se baseiam na bíblia e em filósofos, como Santo Thomas de Aquino, para demonstrar a importância da participação da igreja na ação contra a ditadura. A relação entre os frades e Marighella é descoberta pelo Departamento de Ordem Política e Social - DOPS, o que os leva à prisão, quando Tito, Osvaldo e Fernando são torturados pela equipe do delegado Fleury (Cássio Gabus Mendes).

Lançado 10 anos depois de *O que é isso, companheiro?*, o filme *Batismo de Sangue* também é resultado de um processo de disputa pela memória sobre a ditadura civil-militar. Diversas releituras foram construídas com o desejo de organizar a experiência social sobre esse passado e veicular pontos de vista a partir da tensão entre silenciamento e verdade. Levando em consideração apenas os dois longas-metragens que analisei na pesquisa, por mais que esta questão se repita em outras obras, não apenas cinematográficas, mesmo que com diferentes narrativas e formas de se apropriar da memória, os filmes possuem símbolos comuns, que já fazem parte da memória social sobre o período. São temas que se repetem e reforçam a maneira como o passado da nação é compartilhado, porém, o enfoque e a forma de representação é que são diferentes e deixam transparecer as continuidades e descontinuidades relacionadas às memórias, isto é, as experiências individuais, e às ideologias dos autores, a partir da relação entre discurso e linguagem (FOUCAULT, 2001).

A juventude representada em *Batismo de Sangue*, a partir do mito construído em torno dos jovens que viveram o período, é heroica, porém ingênua, e simboliza o bem que luta contra o mal. Penso que a ligação dos jovens retratados no filme com a religião, e todo o poder simbólico que a figura do religioso possui na sociedade, auxilia ainda mais nesta distinção maniqueísta que propõe a obra de Ratton, em que didaticamente, de um lado esta a pureza e do outro o perigo.

Para compor os jovens, ativar símbolos comuns à sociedade e levar os espectadores para o tempo do filme, o autor utilizou as ferramentas próprias do discurso cinematográfico, capazes de aproximar o público do tempo narrado – em alguns casos com mais ou menos sucesso – provocado pela ilusão de efeito de real (BARTHES, 2004) e pela possibilidade do público se identificar na história e, assim, conseguir interpretá-la (BAKHTIN, 2002), cada um a seu modo, levando em consideração o contexto em que se encontram, lembrando da heteroglossia de Bakhtin (2002).

Entretanto, para conseguir compreender o trabalho de Ratton foi preciso investigar sobre todo o percurso do filme enquanto produto/artefato cultural (HALL, 1997). Neste capítulo, busco perceber como o processo cinematográfico de produção, circulação e exibição somado às experiências do autor e à narrativa do filme, representa a juventude, a memória e a nação desse passado e atua na rememoração hoje. Seguindo uma ordem similar a do capítulo 2, no primeiro tópico apresento as questões relacionadas à construção do filme, que inclui pontos como os dados de mercado e a entrevista com Ratton sobre suas memórias e objetivos. No segundo, realizo a descrição e análise do filme, no que diz respeito às juventudes retratadas e, no último subtítulo, trago uma reflexão sobre a atuação do filme na formulação (ou reformulação) da memória nacional e o seu passado.

3.1 Operação Bata Branca

O filme *Batismo de Sangue* é baseado no livro homônimo (1982), de Carlos Alberto Libânio Christo, o Frei Betto, uma obra autobiográfica, que traz as memórias dele em relação à ditadura. O eixo principal do livro é o envolvimento dos frades dominicanos com o grupo guerrilheiro ALN, comandado por Carlos Marighella. O livro encontra-se hoje na 14ª edição, lançada em 2006, com uma alteração no nome: *Batismo de Sangue: Guerrilha e morte de Carlos Marighella* e com novas informações sobre as circunstâncias da morte do líder, com as quais Betto teve contato recentemente. A primeira versão foi lançada pela editora Civilização Brasileira e esta última pela Editora Rocco. O livro é vencedor do Prêmio Jabuti, de 1983, na categoria melhor livro de memórias, além do Prêmio Juca Pato, em 1985, e foi traduzido para o francês e italiano, pontos que também demonstram a importância do livro e da sua participação na construção da memória sobre a ditadura. Frei Betto é jornalista e escritor, muito

conhecido por seu trabalho em favor dos direitos humanos. Autor de 53 livros e de centenas de artigos, também relatou as suas experiências durante a ditadura em *Cartas da Prisão* (1969 - 1973) e em *Diário de Fernando - nos cárceres da ditadura militar brasileira* (2009).

Assim como frei Betto, o diretor Helvécio Ratton possui memórias sobre o período, pois também participou de grupos que lutavam contra a ditadura e a concepção do filme está completamente relacionada com suas memórias e com a maneira que compreende e vê esse passado. Ratton iniciou sua militância no movimento secundarista e quando entrou na faculdade de economia passou a militar no movimento estudantil e na organização clandestina Vanguarda Armada Revolucionária Palmares - VAR-Palmares, em Belo Horizonte, MG. Em 1969, muitos membros desta organização foram presos e ele resolveu deixar a cidade e ficar clandestino em outras regiões até 1970, quando saiu do país e se exilou no Chile. Durante a sua militância foi preso três vezes. As duas primeiras ocorreram antes do AI-5. A terceira foi em sua volta ao país, em 1974, onde passou 40 dias e sofreu algumas torturas psicológicas.

Segundo o diretor, ele possuía o desejo de representar no cinema outro ponto de vista sobre o período, rompendo a barreira do silêncio – uma categoria frequentemente ativada quando se fala sobre essa época e em disputa por significação – e tocando em questões que não são fáceis de falar, como a tortura:

> Eu sempre quis falar desse período no cinema, acho que períodos de exceção são momentos que têm histórias individuais muito fortes, como foi um período que eu vivi muito de perto, sempre tive vontade de retratá-lo e eu sempre achei que os primeiros filmes que saíram [sobre o tema] estavam muito distantes do que realmente aconteceu. (RATTON, 2012).

Primeiramente, ele pensou em fazer um filme sobre a sua própria história, por volta de 1999, porém desistiu da ideia porque acreditava que seria difícil fazer um trabalho sem alguma interferência política, o que demonstra que quando resolveu filmar *Batismo de Sangue*, alguns anos depois, já pensava ser possível trabalhar o tema com liberdade e que entende que *O que é isso, companheiro?* não pode desfrutar desta mesma condição. Quando posteriormente releu o livro de Frei Betto surgiu a vontade de filmá-lo e dessa forma falar também da sua história e ainda de um personagem que, na sua opinião, é pouco conhecido: frei Tito.

O livro de Frei Betto conta sobre a participação de doze frades na luta contra a ditadura, sendo um deles, o frei Ratton, primo de Helvécio, que só se conheceram

quando o diretor se exilou no Chile. Frei Ratton não é retratado no filme, segundo o diretor, por questões de narrativa. Desta forma, os frades foram reduzidos a cinco, mas foram utilizadas na composição dos personagens características dos demais, situação que destaco, pois se trata, então, de construções que priorizam determinadas características que correspondem aos interesses da narrativa. São eles: Betto, Tito, Osvaldo, Ivo e Fernando. O livro, como se pode perceber pela recente alteração no nome, também enfoca Marighella, onde o primeiro capítulo é dedicado a traçar uma biografia do líder, desde sua vinda para o Brasil até todo o percurso de sua militância.

O filme *Batismo de Sangue* é a única experiência cinematográfica de Ratton com o tema. O diretor, que também é produtor e roteirista, estreou no cinema como diretor com o curta documental *Em nome da razão* (1979), no Hospital Psiquiátrico Colônia, com o objetivo de denunciar os horrores que aconteciam no local. Neste período, Ratton tinha acabado de voltar do exílio no Chile e estava cursando psicologia.

Profissionalmente, estreou com o filme *A dança dos bonecos* (1986) e, devido ao fim da Embrafilmes, lançou o seu próximo trabalho apenas em 1995: *O menino maluquinho.* Também é diretor dos filmes *O segredo dos diamantes* (em montagem), *O mineiro e o queijo* (2011), *Pequenas histórias* (2007), *Uma onda no ar* (2002) e *Amor & Cia* (1998). Noto que não há na carreira do diretor o envolvimento com temas políticos. Pouco depois de lançar *O menino maluquinho*, Ratton fundou a produtora mineira Quimera Cinema & Vídeo, em sociedade com Simone Magalhães Matos, que fugindo do ciclo Rio-São Paulo de produção, produz os seus filmes.

Além de diretor de *Batismo de Sangue*, Ratton também assina a produção e o roteiro do filme, em parceria com Dani Patarra, que posteriormente foi lançado como livro pela Imprensa Oficial. Para *Batismo de Sangue*, Ratton explica que buscava uma roteirista jovem, que não tivesse vivido durante a ditadura. Dani Patarra preenchia esse requisito, pois era muito nova no período. Segundo Ratton (2012): "Como eu tinha participado ativamente do período, buscava um parceiro mais jovem para ter no roteiro o olhar de outra geração, distanciada daqueles anos". Além disso, a roteirista tinha proximidade com a história, pois seu pai, o jornalista Paulo Patarra, era personagem do livro de Frei Betto e também aparece no filme (RATTON; PATARRA, 2008, p. 11).

Como conta Dani Patarra:

> Por uma nota de jornal soube que Helvécio procurava um roteirista jovem para Batismo de Sangue. Depois de reler o livro, conversamos pessoalmente e fui contratada. Além das entrevistas que fiz com algumas das figuras reais

> da história, li diversos livros ligados ao tema: do próprio Frei Betto, de Elio Gaspari, Oldack Miranda, Emiliano José, Percival de Souza, Judith Patarra e revistas – sobretudo a *Realidade*, onde Paulo Patarra (meu pai) era chefe de Redação e frei Betto teve o primeiro emprego como jornalista. A cena com o meu pai, que aconteceu e está no livro, foi incluída [no filme] porque mostra como Betto ajudava as pessoas perseguidas pela repressão a fugir. (RATTON; PATARRA, 2008, p. 15).

Segundo Ratton e Patarra, o objetivo do filme está relacionado com a construção da memória do período, tanto para as pessoas mais jovens que não viveram a época, quanto daqueles que presenciaram os "anos de chumbo".

Segundo Ratton:

> Desde a criação do roteiro, nossa proposta foi a de um filme aberto aos espectadores mais jovens, que desconhecem o que se passou naqueles anos, mas interessante também para um público mais velho e melhor informado, capaz de perceber as sutilezas do roteiro. Sem querer dar aula para ninguém, buscamos contextualizar os acontecimentos e passar informações sobre aquele momento histórico de forma orgânica, no desenrolar da narrativa. (RATTON; PATARRA, 2008, p. 14).

Além de fazer coro com a opinião de Ratton, a roteirista ainda dá dicas de como ela percebe a juventude atual em relação à juventude retratada no filme que viveu o período:

> Para mim, foi um trabalho dedicado e emocionante sobre a vida e a morte de pessoas que lutaram para mudar o Brasil. Acho que o filme faz com que aquele período sombrio permaneça na memória das novas gerações, em que quase só se morre de acidente, droga e doença. A resistência daqueles companheiros, utópica e romântica, ensina-nos a viver. (RATTON; PATARRA, 2008, p. 16).

Em *Batismo de Sangue*, tanto diretor como roteirista tinham questões pessoais que os levaram a desenvolver o projeto. A forma como ambos trabalham com a ideia de memória está veiculada às formas como enxergam esse passado. A história de vida de Ratton está completamente relacionada com o roteiro do filme e, deste modo, com as escolhas que foram feitas na narrativa da obra. Todo o discurso do diretor descrito até agora aponta a tensão existente entre as diferentes interpretações do período, sendo que é possível perceber que o diretor reconhece que há uma disputa e que ele faz parte dela. Já a declaração acima, da roteirista, demonstra que a juventude do passado por ela imaginada é "utópica e romântica", o que entendo como um ideal de juventude brasileira construído por ela a partir das representações e memórias com que teve contato, ainda mais em comparação com o modo que ele entende as "novas gerações, em que quase só se morre de acidente, droga e doença", conforme ela colocou.

Para compor as principais funções técnicas foram convidados: Lauro Escorel, ABC (*A Suprema Felicidade*; *Não se preocupe, nada vai dar certo*), para a direção de fotografia; Adrian Cooper (*Cabra-cega*; *Contra Todos*) para a edição de arte; José Moreau Louzeiro (*Lixo Extraordinário*; *Quincas Berro d'água*) para o som direto e Mair Tavares (*Quase dois irmãos*; *Bye Bye Brasil*) para a montagem. No elenco, além dos atores citados no início do capítulo, estão Marcélia Cartaxo, Murilo Grossi, Cynthia Falabella, entre outros. Para viver os frades, Ratton misturou atores conhecidos com atores novatos. Ao lado dos "globais" Caio Blat, Daniel de Oliveira e Ângelo Antonio aparecem Léo Quintão e Odilon Esteves e, segundo Ratton, todos foram escolhidos em testes. O diretor também conta que realizou um *workshop* com os atores e os frades, em que os reuniu por uma semana em Belo Horizonte: "exatamente porque os atores não tinham vivido o período e eu queria que eles ouvissem da boca dos frades como tinha sido a experiência deles" (RATTON, 2012).

A escolha dos atores também é muito importante e traz uma forte carga simbólica para o filme. Daniel de Oliveira e, principalmente, Caio Blat, são referências no cinema brasileiro na interpretação de jovens e as diferentes relações com a cultura nacional. Oliveira, por exemplo, viveu no cinema a história de Cazuza e Caio Blat tem em seu currículo uma série de personagens jovens, geralmente vinculados com problemas sociais, como em *Cama de Gato* (2002), *Carandiru* (2003) e *Proibido Proibir* (2007).

Os atores seguem de certa forma as características físicas apontadas por frei Betto no livro, principalmente Tito e Ivo. Do frei Ivo, o autor diz: "Cabelos lisos caídos à testa, óculos maiores do que parecia convir à sua estatura média..." (BETTO, 1982, p. 69). Já de frei Tito: "Baixo, forte, ombros largos, cabelos pretos anelados, tinha o rosto redondo e os olhos miúdos, sempre atentos, sob as lentes brancas dos óculos" (BETTO, 1982, p. 69). Outras características como o fato do frei Fernando fumar muito ou do frei Osvaldo que "apesar dos olhos tristes, quase severos, possuía um jeito alegre de debater os temas mais profundos" (BETTO, 1982, p. 65), também podem ser notadas na composição dos personagens no filme.

Batismo de Sangue foi lançado em 2006. Teve um orçamento de R$ 4.632.282,33 e captou pelas leis de incentivo fiscal R$ 4.350.000,00. É possível imaginar que este processo de captação foi lento, devido à quantidade de patrocinadores que o filme necessitava para alcançar a verba. Contemplado pelo programa Petrobrás

Cultural, o filme ainda possui cerca de 15 empresas entre patrocinadores e apoiadores culturais. Em comparação com a maioria dos filmes produzidos no país, *Batismo de Sangue* pode ser considerado um filme de alto orçamento. Entre os 79 filmes que foram lançados em 2007, apenas 18 ultrapassaram 4 milhões de reais. Fazendo uma análise ainda mais específica, além do filme de Ratton, apenas mais dois filmes de Minas Gerais foram lançados nesse ano, em que o valor captado pelo Estado – para essas três obras – é de R$ 4.595.320,00, que representa 3,6% do valor captado em todo o país em 2007[45], sendo a maior parte para o filme de Ratton. Outros filmes que tratam sobre a ditadura também tiveram orçamentos acima de 4 milhões como *Zuzu Angel*, *1972* e *Araguaya – A conspiração do silêncio*. De alguma maneira, depois de *O que é isso, companheiro?*, o tema da ditadura começou a atrair investidores, o que aponta ainda mais as disputas pela memória do período, pois, pelo menos no que diz respeito à produção, há investimentos e espaço para diferentes versões, sendo que o maior problema fica a cargo da distribuição e exibição.

Batismo de Sangue foi filmado em 2006 na França e nas cidades: São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Minas Gerais. Com 110 minutos e classificado para 14 anos, no Brasil, o longa foi lançado nas cidades de Belo Horizonte, Recife, Fortaleza, São Paulo e Rio de Janeiro, distribuído pela *Downtown* Filmes, onde ocupou 24 salas de cinema, metade do número de salas em que foi exibido o filme de Barreto. Foi o 18° filme brasileiro mais visto de 2007, com 56.535 mil espectadores, em que alcançou uma renda de R$ 402.345,00. Nesse ano, apenas dois filmes ultrapassaram a marca de 1 milhão de espectadores: *Tropa de Elite*, de José Padilha e *A Grande Família – O Filme*, de Mauricio Farias, com cerca de 2,4 milhões e 2 milhões, respectivamente.

O filme contou com o apoio de lançamento da Globo Filmes, que faz a divulgação dos filmes na TV Globo e também utiliza no lançamento outros formatos de divulgação (como internet, revistas, etc.) sem incentivo fiscal – o que não garante a presença de público, como muito se afirma. Além disso, o filme esteve presente na mídia, tanto impressa quanto *online*, através de entrevistas com o diretor e atores, críticas e reportagens especiais na época de seu lançamento. A Folha de S. Paulo analisou o filme como "sensacionalista", já Pedro Butcher, do mesmo jornal, acredita que o seu maior defeito é o didatismo, são duas opiniões diferentes sobre o mesmo tema, mas que de alguma forma se completam e apontam para o excesso de explicação,

[45] ANCINE. **Valores Captados por Obras Lançadas em Salas de Exibição - 1995 a 2011**. Distrito Federal. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/producao .htm Acesso em dezembro de 2012.

mesmo quando não havia esta necessidade, e para a forma como a violência é tratada na obra. No dia do lançamento do filme (20/04/2007), a versão impressa do jornal deu uma página do caderno ilustrada para a obra, metade com a crítica de Butcher e a outra metade para uma entrevista com o diretor, sob o título *Chega de verdades pela metade, diz Ratton*. No Estado de S. Paulo, os críticos Luiz Zanin (sob o título: *para construir a memória de uma nação*) e Luiz Carlos Merten, classificam o filme como bom, mas pontuam algumas questões que poderiam ser melhor trabalhadas. Porém, o filme é vencedor do prêmio de melhor filme e melhor fotografia do Festival de Brasília 2007, o que também lhe garantiu espaço na mídia, como, por exemplo, no Estado de S. Paulo, sob o título *Batismo de Sangue, de Hélvecio Ratton, comove Brasília*.

Como dito no primeiro capítulo, a verdade é uma das principais categorias que está em jogo nas disputas pela memória sobre esse passado e, na concepção de Ratton, o que ele traz para as telas com *Batismo de Sangue* é a verdadeira história sobre o período. As críticas e a entrevista do diretor para a Folha apontam para as questões centrais do filme, próprias do cenário tenso que permeia a temática, que são as disputas pela memória, pela forma como se compreende a nação e pela verdade sobre esses anos. O filme é resultado de um engajamento, muito relacionado às memórias do diretor, devido às questões que se passaram com ele e com pessoas próximas com as quais ele teve contato durante e após o término do regime, o que dá pistas de suas intencionalidades quando se assiste ao filme.

Desta forma, para compor a história e as diversas cenas, o diretor fala que usou muito de suas memórias – coisas que ele viveu ou lhe contaram – como, por exemplo, as reuniões do movimento estudantil que acontecem no filme sem nenhuma referência com o livro. Porém, há muitas questões que são tratadas no livro que foram reproduzidas no filme, mesmo que com algumas diferenças, até por se tratar de uma linguagem visual e pelos aspectos que foram escolhidos para serem privilegiados na narrativa fílmica. Comparando o roteiro do filme com o livro, é possível perceber que o roteiro está extremamente atrelado ao livro, inclusive com a reprodução de diálogos literais, nomes e lugares.

Neste sentido, havia uma preocupação de Ratton sobre a opinião que os frades teriam do filme, que pode ser percebido no *workshop* que ele fez com os atores e os frades e pela forma como trata as memórias. Sobre a opinião dos frades sobre o filme, Ratton (2012) diz:

> Eu acho que todos eles se sentiram muito aliviados, principalmente os que sofreram mais, como o Fernando e o Ivo. Eu mostrei para eles na minha casa, antes do filme ser lançado e o Fernando chorou muito. Ele disse que achava que eu tinha chegado muito próximo do que ocorreu na época.

A partir das escolhas tomadas pelo autor para representar as memórias de Betto e desta declaração sobre a opinião dos frades, penso que Ratton tinha como um dos seus objetivos o desejo de reparação, de fazer o papel do documento e evidenciar o que entende como silenciado, tornando-o visível. Neste sentido, como dito anteriormente, o autor trabalha na perspectiva histórica, questão que analiso dentro da ideia de memória exercitada, de Paul Ricouer (2007, p. 71-72):

> Lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, "fazer" alguma coisa. O verbo "lembrar-se" faz par com o substantivo "lembrança". O que esse verbo designa é o fato que a memória é "exercitada" [...] o exercício da memória é o seu uso; ora, o uso comporta a possibilidade do abuso. Entre uso e abuso insinua-se o espectro da "mimética" incorreta.

Ratton optou em representar um núcleo hoje especifico, mas composto pelos diversos signos do que era ser jovem no período. Diferentes jovens, de distintos grupos, fizeram parte da resistência contra os militares. No caso deste filme, o fato de se tratar de uma juventude do convento dominicano, já aponta sobre qual juventude se trata especificamente. Porém, é importante lembrar que, mesmo falando claramente de cristãos, o filme representa jovens. Como mencionado, até por ser uma forma de identificação com público, a relação com a igreja e a fé está presente em toda a obra, mas também o gosto pela música, pela literatura, a vida na universidade e outros diversos assuntos que envolvem o universo juvenil. Conforme acredita o diretor Helvécio Ratton (2012), além da juventude dominicana, os jovens estão representados no filme pelo movimento estudantil. Nesta afirmação do diretor, eu ainda acrescento que é possível ter contato – mesmo que por pouco tempo – com jovens que participaram ativamente da luta armada e com aqueles que não fizeram parte deste processo de luta.

Uma questão que não está presente no filme e me parece fundamental para entender o engajamento dos frades na luta contra a ditadura é a participação que já tinham antes do golpe civil-militar na Juventude Estudantil Católica - JEC, que segundo explicação de Frei Betto (1982) é um "movimento especializado da Ação Católica - AC e atuante no meio secundarista entre os anos de 1958 e 1965". Para focar apenas nos frades que aparecem na história do filme, todos eles participaram da JEC. Por exemplo, sobre ele e frei Osvaldo, Betto diz: "Tínhamos em comum a militância na JEC (através

da qual se despertou a nossa vocação religiosa), o interesse pela teologia e a impossibilidade de separar a fé cristã do compromisso social" (BETTO, 1982, p. 65). Frei Betto ainda conta que conheceu frei Tito por causa de sua participação no movimento: "Em minhas viagens pelo nordeste, a serviço da JEC, conheci Tito quando ele se transferiu de Fortaleza para o Recife a fim de assumir a direção regional do movimento" (BETTO, 1982, p. 69).

A igreja católica possui inúmeros movimentos juvenis que tiveram alguma participação na ditadura civil-militar, como, por exemplo, a Juventude Universitária Católica - JUC e a Juventude Operária Católica - JOC. Como é possível perceber através dos relatos de Frei Betto, a participação dos frades na JEC foi primordial para fazer com que neles fosse despertado aquilo que os levou a se aproximar da luta armada durante a ditadura. Acho importante destacar esta questão, que não consta no filme, para demonstrar o contexto em que esses jovens viviam naquele período. Cada grupo que se reunia contra a ditadura tinha seus ideais, baseados em diversos autores que, no caso deste grupo específico, são também autores ligados à religião. Além disso, os frades Osvaldo, Ivo e Tito eram alunos da Universidade de São Paulo - USP e também estavam envolvidos em questões do dia-a-dia universitário, o que ainda ajuda a explicar o envolvimento dos frades com a luta armada. Como esclarece Frei Betto "o nome de Marighella emerge como sinal de esperança para muitos. Seus escritos são multiplicados entre os estudantes universitários e à sua autoria são atribuídas ações armadas que, cada vez mais frequentes, ocorrem nas grandes cidades" (BETTO, 1982, p. 68).

Destaco a opinião de Ratton (2012) em relação aos jovens do período, que entendo como importante para compreender certas questões que serão tratadas neste capítulo:

> Quando converso com os jovens de hoje, ouço muito dizer que aquela juventude daquela época era participativa, militante, etc. Acho que era como sempre são as juventudes de cada época, acho que tinha gente que participava e tinha gente alienada que não tinha o menor interesse naquilo. Só que as formas de participação eram muito diferentes, eu cheguei na escola em 68 de extrema efervescência, que estavam ocorrendo coisas no mundo inteiro. Era um momento que exigia muita participação e discussão, o que é diferente dos períodos que possuem uma maior normalidade democrática, quando você não vive num estado de exceção. Então se me dizem que a juventude é alienada, eu não acredito que seja. Eu acho que ela participa de mil maneiras diferentes daquelas que a gente participou, mas as pessoas se mobilizam de outra forma, com a internet que permeia tudo. Então vão acontecendo outras formas de militância, outras formas de participação, a juventude também é um produto do tempo dela, isso diz respeito à cultura que ela pode usufruir, acho que não

> há uma juventude melhor do que outra. Eram grupos minoritários que participavam desses grupos. Na minha sala de economia, por exemplo, deveríamos ser uns 8 ou 10 que participavam mais ativamente, numa sala de 40. As outras pessoas não participavam porque não tinham interesse ou porque tinham medo também. Tem que considerar que havia uma repressão muito violenta e tinha muitas pessoas que não estavam dispostas a enfrentar isso, o que eu acho muito respeitável.

A declaração de Ratton expressa que o diretor entende as diferentes participações jovens do período – que de certa forma ficam claras no filme – e também que não busca idealizar a juventude do passado como o ideal de jovem brasileiro, principalmente no que diz respeito à juventude de hoje, como apontou a roteirista Dani Patarra. Entendo então que, para Ratton, o que falta na juventude de hoje é o conhecimento da verdadeira história da ditadura, em que, volto a lembrar, de que ele toma esta categoria como central no filme, como se fosse o objetivo da narrativa.

Para realizar a análise de *Batismo de Sangue*, dividi o filme livremente em três partes, tendo as cenas de tortura como referência. Então, as análises foram feitas pensando em antes, durante e depois da tortura e da prisão dos frades. Porém, incluí na descrição das cenas somente aquelas que penso serem importantes para realizar a interpretação sobre os jovens do período.

3.2 Representações sobre a juventude cristã: o bem contra o mal

O filme se inicia com um texto explicando resumidamente qual era o cenário político brasileiro da história que vai começar. O letreiro (Imagem 20) já apresenta a posição e a memória que o filme defende, em que é possível conduzir o espectador para uma determinada leitura da história. Novamente, para relacionar a temporalidade do filme com a do tempo narrado, o autor, assim como Bruno Barreto, também faz uso do texto, com o intuito de não deixar dúvidas.

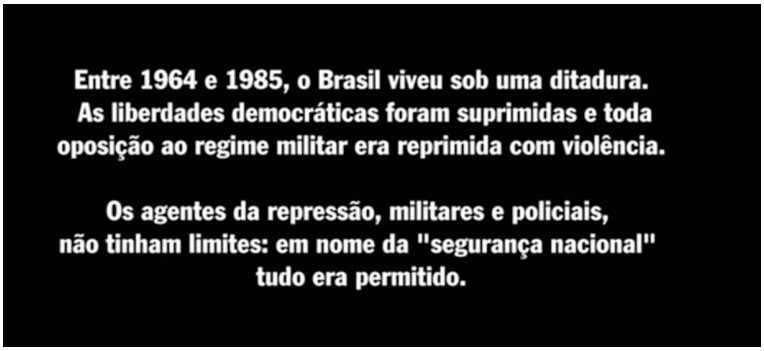

Imagem 20 - Letreiro que inicia o filme "Batismo de Sangue".

A recorrência do uso de texto para determinar a data em que se passa a narrativa demonstra que ambos os filmes trabalham numa pretensão histórica, na ideia de se fazer como documento (RICOUER, 2007), porém, a diferença entre eles está no enfoque e no tipo de interpretação que se faz desse passado. Em *Batismo de Sangue,* noto que a preocupação com a memória, e em deixar claro que o filme é baseado em fatos (considerados) reais, é maior e isso é percebido pela maneira como o livro e os signos do período são trabalhados no filme, em que há uma preocupação em se manter fiel às questões narradas.

Diferente do livro, mas ao mesmo tempo parecido, o filme começa pelo final, com o suicídio de frei Tito durante seu exílio na França. No livro, a morte que logo é anunciada na primeira página é a de Carlos Marighella, que não se trata do final, mas se refere a uma parte importante da história. Na primeira cena de *Batismo de Sangue* a câmera desce entre as árvores até um personagem que anda entre o bosque, sobe numa árvore e, enquanto amarra uma corda, tem uma lembrança, apresentada como *flashback*, de um homem vestido de branco (Imagem 21). Este homem, filmado de baixo pra cima, dá a impressão de poder e de ser, ao menos, um dos responsáveis pelo trauma que levou o personagem que acabo de conhecer ao suicídio, que ocorre no decorrer da cena. O final é o ponto de partida e a história que se inicia a seguir tentará explicar os motivos que levaram o frade a acabar com a própria vida.

Conforme elucida Ratton (2008, p. 12):

> Decidimos centrar a narrativa em Frei Tito e ao mesmo tempo mantermos certo protagonismo coletivo com os outros frades. Abrimos o filme com o suicídio de Tito para jogarmos de imediato uma luz sobre o personagem. Quando apresentamos os demais frades nas cenas seguintes, o espectador já sabe que aquele personagem irá se destacar. Além disso, não era função do filme informar o espectador sobre a morte de Frei Tito, interessávamos mais a desconstrução de seu gesto.

Imagem 21 - Delegado Fleury em lembrança de frei Tito.

Na cena seguinte, a câmera está dentro de um carro, vista sob a ótica de uma pessoa que está com os olhos vendados, quando é possível enxergar apenas por baixo. É por essa fresta que o personagem enxerga no banco do carro uma edição da revista Realidade, na qual o pai da roteirista e o frei Betto trabalharam, sendo uma referência direta à memória de Patarra. Pelo diálogo, percebe-se que quem se encontra no carro está indo ao encontro de alguém. Na cena seguinte, o carro aparece descendo uma rua, e noto uma mudança na iluminação entre esta cena e a cena anterior, do suicídio de Tito. Agora é outro momento, muito mais claro. Um letreiro no canto da tela informa que se trata de São Paulo em 1968 (Imagem 22) e, entre os três personagens que estão sendo levados, reconheço Tito, com uma aparência completamente diferente da que estava na cena anterior. São dois momentos diferentes do passado colocados no presente, com o auxílio da iluminação e do texto, com o intuito de situar o espectador no tempo e no espaço. O livro é dividido em seis capítulos e não segue exatamente uma ordem. As histórias vão aparecendo conforme as memórias e o olhar de frei Betto, também por uma opção de estilo. De qualquer forma, a partir das cenas seguintes, o filme marca a sua narrativa de uma forma similar com a que é desenvolvida no livro, lembrando que o filme só aborda uma parte das questões que são apresentadas na obra de Betto.

Imagem 22 - Carro chega à fábrica onde os frades encontrarão Marighella.

O carro levara os frades ao encontro de Marighella, que acontece dentro de uma fábrica e assim que Tito, Fernando e Ivo entram no local "dão de cara com um militante, armado com metralhadora" (RATTON; PATARRA, 2008, p. 22). O militante representa apenas o início de uma série de símbolos que são colocados nesta cena para tentar levar o espectador a entender o "funcionamento" e os objetivos de um grupo guerrilheiro. Na cena seguinte, Tito se apresenta:

> TITO
> Muito prazer, eu sou o Tito.
>
> MARIGHELLA
> É melhor você não dizer o seu nome verdadeiro, você deve usar um nome de guerra...

Dando o exemplo do que acabou de falar, os frades chamam Marighella de "professor Menezes" e apenas no final desta cena é que vão perceber com quem estavam falando, quando mais adiante, Marighella entrega um envelope para Tito:

> MARIGHELLA
> São uns livrinhos que escrevi, quem sabe vocês aproveitam alguma coisa...

Enquanto Marighella e os demais militantes que estavam na fábrica saem, Tito abre o pacote, retira os livros e lê os títulos de cada um em voz alta e no final lê um trecho de um dos poemas:

> TITO
> *Manual do guerrilheiro urbano,* Carlos Marighella. *A crise brasileira, Porque resisti à prisão, Teoria e Ação revolucionária, Os lírios já não crescem em nossos campos.*
>
> *Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma, que não existe força humana alguma que esta paixão embriagadora dorme. E que eu por ti, se torturado*

> *for, possa feliz, indiferente à dor, morrer sorrindo a murmurar teu nome. Liberdade!*

Marighella, que acredita que "a consciência do povo vai brotar é da luta armada, do próprio combate", e seus ideais são apresentados rapidamente nesta cena, onde certos "estereótipos", como a metralhadora ou o nome de guerra, além da leitura de forma bastante "teatral" dos títulos dos livros e do poema, provocam uma introdução ao tema, mas de maneira superficial, o que demonstra que este não é o objetivo do filme. Porém, aqui já é possível constatar o que a troca da iluminação entre as cenas do suicídio e a do encontro já deixava claro: se trata de outra época, de um começo, e Ratton busca apresentar aos espectadores, jovens cheios de esperança, ideais, força de vontade e coragem para se associar à luta armada. No entanto, já se sabe que o final não é feliz, então, a forma como os espectadores se apegam aos personagens, principalmente a Tito, gira em torno desta certeza.

Ainda entendo o encontro como um rito de passagem, em que os personagens iniciam uma nova etapa de suas vidas. O título do livro, que se repete no filme, pode ser compreendido também dentro desta perspectiva do rito de passagem. Para os cristãos, o "Batismo de Sangue" está relacionado ao mártir, como são chamados aqueles que morrem por sua fé. O Batismo de sangue é o modo que a igreja católica busca salvar a alma daquele que foi morto por defender a fé sem nunca ter sido batizado. Porém, entendo que o título vai além da referência religiosa e traz uma conotação política, que aponta para os rituais que os jovens passaram, em especial frei Tito, de um batismo de sacrifico pela nação. No caso de Tito, que morreu pela sua fé e pelo país, é um batismo de morte, resultado de todo um rito que foi submetido que o levou a cometer o suicídio. Além disso, o filme repete o título do livro, do mesmo modo que *O que é isso, companheiro?*, para se aproximar ainda mais do livro, da memória que ali é retratada, e criar uma referência direta com os espectadores

Após o encontro, o filme tenta apresentar um pouco mais de cada um dos frades, visando uma identificação com os personagens, principalmente Tito, a quem os espectadores terão a oportunidade de conhecer os seus gostos, sua fé, seu humor, seu amor pelo violão, como também frei Betto, em seu trabalho na redação do jornal. No decorrer das cenas, também aparece frei Fernando em seu trabalho na livraria Duas Cidades e um pouco da forma como os frades auxiliavam o grupo de Marighella, como o caso descrito pela roteirista do filme, quando Betto é avisado que Paulo Patarra – pai

da roterista – vai ser preso e o frade sai para buscá-lo e consegue encontrá-lo antes que o DOPS.

A construção maniqueísta dos personagens acontece em toda a trama, tendo como o primeiro choque entre os lados a cena que mostra Raul Careca, um policial do DOPS, na igreja, durante uma missa, espionando os frades, em um "confronto" entre o bem e o mal em solo "sagrado". Além disso, as cenas dos frades rezando ou demonstrando a fé auxiliam na identificação do espectador com o herói da história, que é composto pela pureza da religião. Outro momento importante para esta composição, tanto daqueles que estão do lado do bem, como daqueles que simbolizam o mal, é a cena em que os frades rezam uma missa entre as celas da prisão, que é narrada no livro, o que demonstra como a religião foi utilizada no filme para compor os personagens, a partir das escolhas do que apareceria ou não nas telas.

A universidade é um dos cenários da obra, onde há grandes questões para apontar no que se refere à representação da juventude do período, primeiro porque, como busquei demonstrar no capítulo 1, a juventude universitária – mesmo sendo a minoria – é a mais evocada quando se busca representar os jovens da época. Lembrando que isto acontece também devido a representação desta categoria, neste mesmo período, em diversos outros lugares do mundo. Então, mesmo se tratando de uma minoria possui uma importância, que também é simbólica, muito grande.

O primeiro contato com a universidade é quando Tito, estudante de filosofia, assiste a uma aula em que o professor explica a teoria de Marcuse para a sexualidade. Aqui percebo duas questões importantes: Marcuse é citado em diversas releituras como sendo um dos filósofos que influenciaram os estudantes na posição contra a ditadura. Em segundo lugar, a mudança no comportamento sexual, principalmente entre os jovens, que se inicia nos anos 1960, também é uma forma de representação deste período, em que se remete à ideia do "amor livre", sugerido pelo movimento *hippie*. Em outras situações, o filme coloca alguns estereótipos, como jovens de minissaia na rua ou fazendo o sinal "paz e amor".

Na cena na sala de aula (Imagem 23), o roteiro dá uma sugestão do que o filme propõe. Na descrição do plano, o roteiro diz: "Entre dois alunos que fumam, uma morena de minissaia ouve o professor, encantada. Ele segura o livro *Eros e Civilização* [de Marcuse] aberto, em uma das mãos" (RATTON; PATARRA, 2008, p. 30). Na cena, há duas meninas fumando na sala e também há a questão da minissaia, mais uma forma

de simbolizar as mudanças comportamentais, nestes casos, principalmente femininas. O encantamento da aluna, que o roteiro sugere, pode ser interpretado como a fascinação pelo nascimento de outras percepções, o que ocorreu não apenas com essa aluna, mas com muitos, influenciados também pela literatura e pela universidade, segundo variadas representações.

Imagem 23 - Tito durante aula sobre Marcuse e a sexualidade.

Neste momento, Tito é chamado para o lado de fora por um colega. Enquanto caminham pelos corredores da universidade é possível ver cartazes com frases contra a ditadura e uma imagem de Che Guevara (Imagem 24), além de mais jovens de minissaia, jeans e camisa polo. A câmera acompanha os passos de Tito e seu colega com uma certa distância, num plano médio, quando é possível captar um pouco do ambiente e do que acontece ao redor. As imagens na parede representam a forma como Ratton quer demonstrar que a universidade atuava no período. As paredes estão completamente ocupadas com desenhos, pichações e frases, como "morte aos carrascos". Durante o percurso que eles fazem, uma música distante começa a fazer a trilha sonora e, um pouco mais adiante, se vê a responsável pela música: há uma jovem que canta ao violão. Neste momento também se nota algumas garrafas – que parecem de cerveja – espalhadas num espaço que demonstra ser uma lanchonete, um típico local frequentado por jovens.

Imagem 24 - Tito e colega caminham pela universidade.

Quanto Tito entra numa sala, onde acontece uma reunião, me situo no espaço, pois na porta está escrito USP DCE. Osvaldo e Ivo estão presentes na reunião. Na sala há, ao menos, mais duas imagens de Che, além de outros tantos cartazes contra a ditadura (Imagem 25). Entre os jovens, há um casal que se acaricia e um estudante que fuma. A questão central da reunião é encontrar um lugar para realizar o Congresso da União Nacional dos Estudantes - UNE onde, entre outras questões, pretendem votar no novo presidente. O lugar precisava ser afastado, mas nem tanto, de fácil acesso, mas seguro e ter bastante espaço para comportar muitos estudantes. Nesta cena, uma das alunas fala sobre números – com uma entonação que remete à importância – do movimento estudantil:

> CATARINA
> Estamos pensando em quase mil, são lideranças do Brasil inteiro que vão ter de comer, de dormir...

Imagem 25 – Estudantes fazem reunião no DCE.

Na próxima reunião, no mesmo espaço, Tito traz a solução. Encontrou um sítio em Ibiúna. Os participantes só poderiam saber onde era o sítio no dia do congresso. Deveriam aguardar nos pontos estabelecidos com uma senha: uma revista Veja na mão (Imagem 26). Por mais que o fato seja retratado no livro, atualmente, a revista Veja conota diversas outras possíveis interpretações, devido a sua posição política, que vão variar conforme a opinião que o espectador tenha da revista. O filme não foca no congresso, apenas no momento em que ele é descoberto pela polícia e então invadido pelos militares. Neste momento, representa uma juventude inexperiente e ingênua. Com uma dose excessiva de violência (característica da linguagem do filme), Ratton demonstra algumas das falhas que o movimento estudantil cometeu, quando acreditou ser possível levar mais de mil estudantes para uma cidade do interior em segredo.

Imagem 26 - Estudante segura revista Veja, senha para congresso da UNE.

Imagem 27 - Estudante é preso durante congresso da UNE em Ibiúna.

Esta cena é bastante escura, em que os rostos dos estudantes são iluminados com a luz de uma lanterna (Imagem 27). Inicia com uma panorâmica dos jovens sendo

colocados no chão, lado a lado, pelos policias. O "barulho" da violência é representado pelos gritos dos policiais e pelos latidos dos cães, que em alguns momentos se tornam uma massa sonora em meio ao escuro. As afirmações dos estudantes, que gritam para os policias: "olha a violência", "cuidado", buscam demonstrar a força policial e apontar o teor de violência da cena. Na sequência, os estudantes já estão na delegacia. Frei Tito responde aos questionamentos do policial e logo em seguida é liberado. Um dos estudantes, que estava na reunião no DCE, sai logo atrás dele, vai até Tito e diz:

> JOÃO ANTONIO
> Não se preocupe, companheirinho. Mais cedo ou mais tarde, a gente vence!

Tito, neste momento, olha com satisfação para o estudante e para a sua namorada, que descem pela rua. A satisfação de Tito é pela esperança e pela força que demonstram estes jovens, mesmo num cenário adverso. Esperança que entendo que está relacionada à ingenuidade dos jovens. O "companheirinho" (ou companheiro), que aparece nesta e em outras cenas, é mais uma forma de trazer um símbolo que representa os grupos de esquerda, que faz parte também do título do filme de Barreto. Porém, mesmo que o filme demonstre que ainda existe esperança nos jovens, a partir daqui as coisas começam a piorar. Depois da visita de Raul Careca à missa e da prisão de Tito, percebendo que a situação ficava cada vez mais complicada, o superior frei Diogo os adverte do perigo que estão correndo. Frei Diogo, que aqui pode ser representado como um "adulto" – que pondera mais e tem mais responsabilidade – os questiona até onde eles devem ir e os frades esclarecem o que os aproximou da luta armada de Marighella e frei Fernando diz:

> FERNANDO
> Se queremos realmente mudar alguma coisa temos que ir além das palavras e dos estudos.

Neste momento, Osvaldo é enviado para a França e Betto sai do jornal (que agora está com a presença do censor) e segue para o convento dominicano Cristo Rei, no Rio Grande do Sul, onde ajudará a ALN a tirar pessoas do Brasil pela fronteira. Sua chegada ao sul é marcada por um letreiro que informa: São Leopoldo, 1969. Osvaldo era o responsável pelo contato com o Marighella e, como estava de partida para a França, precisava encontrar alguém para substituí-lo e oferece o "cargo" a Tito. Essa é a primeira vez que o filme trata da dúvida e do medo, pois Tito rejeita a oferta e demonstra preocupação, quando diz:

> TITO
> Ah, não sei, Osvaldo, estou meio confuso, acho que preciso pensar.

A função, então, é oferecida a Fernando, que junto com Ivo, começa a encontrar Marighella. A partir daqui, a questão da tortura já começa a ser mencionada, como por exemplo, num encontro que frei Betto tem com uma "companheira" antes de sua viagem para o Cristo Rei e, depois, durante um almoço com o antigo diretor do jornal que trabalhava numa churrascaria já no sul:

> JANA
> Vários companheiros caíram, estão sendo muito torturados.
>
> DIRETOR DO JORNAL
> As coisas não vão nada bem. Tem muita gente sendo presa e torturada. Até pessoas que não têm nada a ver com nada. Estamos todos com muito medo.

Após o sequestro do embaixador norte-americano, retratado no filme *O que é isso, companheiro?*, Marighella avisa aos frades que vai sumir por um tempo, "pois é hora de curar as feridas". Toledo, que participou do sequestro e é retratado no filme de Barreto como sendo mais velho do que é representado em *Batismo de Sangue*, sai do país pela fronteira com a ajuda de frei Betto. Durante o encontro dos dois no sul, demonstra preocupação com o fato do motorista de Marighella, aquele que levou os frades para conhecer o líder no início do filme, ter sido preso e saber do envolvimento dos frades com a ALN. Sem deixar claro se o motorista tem alguma relação, logo após, os freis Ivo e Fernando são presos pela equipe do delegado Fleury.

A prisão de Fernando e Ivo acontece durante uma viagem que fizeram ao Rio de Janeiro. Na chegada à cidade, de dentro de um ônibus, a câmera faz um plano aberto da paisagem carioca acompanhada por uma bossa nova instrumental. Assim que descem do ônibus são surpreendidos pela equipe de Fleury. A bossa nova, que fazia a trilha da viagem, agora tem um pequeno trecho repetido incessantemente, responsável por causar um incômodo sonoro e por mudar os planos da viagem. A cena seguinte, um plano aberto, mostra carros entrando num túnel escuro. No próximo plano, os jovens estão dentro do carro e a luz do filme passa a ficar mais escura e, a partir desse momento, vai gradativamente perdendo a cor.

As cenas seguintes trazem a tortura dos frades (Imagem 28). Por cerca de sete minutos, a montagem vai alternando as cenas da tortura de frei Fernando e de frei Ivo, que em salas separadas vão sendo "interrogados" sobre a relação com Marighella. As

cenas incomodam pela força da violência, representada tanto visualmente como pelo som. Os gritos dos torturadores e o som das torturas e dos golpes são mais altos e tentam fazer com que os espectadores entrem na cena e sintam um pouco do que eles sentiram. Um exemplo é quando frei Fernando leva um "telefone[46]" e se passa a ouvir o zumbido que ficou em seu ouvido.

Imagem 28 - Frei Fernando é torturado pela equipe do delegado Fleury.

A câmera também participa da ação, em alguns momentos como se fosse uma parte do corpo dos personagens, enquanto os frades levam choques, a câmera treme seguindo o movimento de seus corpos (o mesmo ocorre posteriormente com as cenas de tortura de Tito). Pendurados de cabeça para baixo, no pau-de-arara (Imagem 29), a câmera alterna o primeiro plano, em que enfatiza as emoções dos personagens, com planos mais abertos, em que mostra a ação e, também, planos que representam o olhar do torturado olhando para os seus torturadores. Os torturadores se mostram frios e chegam a falar em outros assuntos, como uma viagem a Ilha Bela ou o tempo em São Paulo, ou ainda tomam café durante a tortura dos personagens, questão que acontece também em *O que é isso, companheiro?*. O filme ainda toca no tema do desaparecimento forçado. Durante a tortura de Ivo, Fleury fala:

> FLEURY
> Olha aqui, é a coisa mais fácil: a gente te mata, corta os teus dedos para ninguém descobrir as impressões digitais, e te enterra num lugar qualquer. Ninguém vai sentir tua falta, nem os seus colegas.

[46] Com as duas mãos em forma de concha, o torturador dava tapas ao mesmo tempo contra os dois ouvidos do preso.

Imagem 29 - Frei Fernando, no pau-de-arara, após a tortura.

Os frades são torturados até confessarem o modo com a qual faziam contato com Marighella – no telefone da livraria Duas Cidades, através da senha: "Ele diz que é Ernesto, que vai na gráfica...". A "gráfica" era na Alameda Casa Branca, na altura do número 800, onde eles se encontravam dentro de um carro. Após este fato, Tito também é preso e a polícia vai atrás de frei Betto no convento no Rio Grande do Sul, porém ele consegue fugir, mas por pouco tempo, pois é traído pela pessoa com a qual estava se escondendo.

De alguma forma, que não fica claro no filme, o DOPS sabia o dia e horário que o Marighella entraria em contato com os frades pelo telefone da livraria, algo que os frades não podiam saber, pois ele havia dito que ficaria fora por um tempo, e aqui (tanto no livro quando no filme) tira-se um pouco a culpa dos frades por terem "entregue" Marighella. Os policias acompanham frei Fernando até a livraria e aguardam o contato de Marighella, confirmando o encontro para a noite. No horário e local combinados, Marighella aparece e é surpreendido pela equipe de Fleury que o mata com diversos tiros, quando também são atingidos um delegado, na coxa, e uma investigadora na cabeça, da mesma forma que é narrado no livro de Frei Betto.

Os quatro frades se reencontram, então, nas celas do DOPS e depois são transferidos para o presídio Tiradentes. Certo dia, outros presos mandam avisar que o dono do sítio onde aconteceu o Congresso da UNE foi preso e, logo em seguida, Tito é chamado para conhecer a "sucursal do inferno" – novamente uma referência à religião para apontar o "bem" e o "mal" – com a equipe do delegado Fleury. A cena seguinte já mostra Tito novamente em uma das celas, que acredito ser do Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna - DOI-CODI, totalmente desfigurado, demonstrando que sofreu várias torturas. É nesse momento que

fará a sua primeira tentativa de suicídio com uma lâmina de um aparelho de barbear. Após se recuperar, retorna ao presídio Tiradentes, todo machucado, e frei Betto faz um relatório sobre as torturas que ele sofreu, demonstrando assim, o desejo de não manter esta memória silenciada:

> BETTO:
> Preciso dizer que o que ocorreu comigo não é exceção, é regra. Raros os presos políticos brasileiros que não sofreram torturas. Muitos morreram nas salas de torturas. Outros ficaram surdos, estéreis ou com defeitos físicos. A esperança desses presos coloca-se na Igreja, única instituição brasileira fora do controle estatal-militar. Sua missão é defender e promover a dignidade humana. Onde houver um homem sofrendo, é o Mestre que sofre...

Tito, que já apresenta um semblante completamente diferente do que estava em 1968 e muito mais próximo do que é apresentado na primeira cena do filme, está na lista dos 75 presos, que guerrilheiros pediram em troca do embaixador suíço, sequestrado no Rio de Janeiro, em 07 de dezembro de 1970 (a data não consta no filme). Outro embaixador sequestrado após a influência do grupo que sequestrou o embaixador norte-americano. Sua primeira parada é o Chile – onde conheceu Helvécio Ratton – depois segue para a Itália e vai para a França, onde está Osvaldo. Através do filme só tive contato com sua passagem pela França, a qual um letreiro informa: Paris, 1971, os outros países são apenas citados. Enquanto isso, no Brasil, Betto, Ivo e Fernando são julgados e condenados a quatro anos de reclusão. A cena faz referência à forma – "errada" – como o Brasil interpretava as coisas, onde os "bons" eram presos ou exilados e os que estavam do lado do "mal" ficavam em liberdade.

Assim como no livro, o filme termina centrando-se em Tito e em todos os traumas que a prisão e a tortura lhe causaram. Mesmo na França, Fleury o perseguia em todos os lugares. Aos poucos, o frade perde a fé e o desejo de viver. Segundo palavras do personagem:

> TITO
> Betto, Ivo e Fernando estão presos há mais de três anos, mas um dia eles vão sair, eu estou preso para sempre.

Paralelamente, no Brasil, sem aparecer mais nenhuma referência ao tempo em texto, mas informando que eles ficaram quase quatro anos presos, os frades Ivo, Fernando e Betto são libertados e ali as cores voltam a aparecer. Assim, representam uma parte da juventude que soube encontrar "o difícil equilíbrio entre não esquecer e continuar vivendo" e, Tito, representa o lado que não pode suportar a dor causada pela ditadura, que não é apenas física.

Após a libertação dos frades, Tito recebe a visita de sua irmã, Nildes, que percebe a gravidade do estado do irmão. Após uns dias de convívio difícil, eles se despedem e o filme volta para a cena do início, em que Tito está novamente caminhando entre o bosque até subir na árvore (Imagem 30). A câmera agora faz o caminho inverso e, do chão segue lentamente em direção ao topo das árvores.

Imagem 30 - Frei Tito caminha entre o bosque.

A tortura a que Tito foi submetido é apresentada em diversos *flashbacks* após a cena em que é retirado do presídio Tiradentes (Imagem 31). Estas lembranças sempre trazem como foco a presença de Fleury. Tanto as cenas de Tito, como as cenas de tortura de Ivo e Fernando (ou mesmo de outros presos que, mesmo não representadas visualmente, eram contadas ou demonstradas a partir das marcas que traziam no corpo, inclusive a tortura feminina) contêm uma carga emocional muito forte. As cenas são bastante explicitas e são representadas de uma forma muito próxima aos relatos de Frei Betto, que por sua vez, se baseou nos depoimentos dos frades que sofreram as torturas. Assim como no livro, essas cenas são bastante detalhadas. Helvécio Ratton acredita que se consolidou uma ideia de que as ditaduras chilenas e argentinas foram mais violentas do que a ocorrida no Brasil. “Como se pudéssemos julgar a violência da repressão por estatísticas, quando na verdade nós tínhamos aqui os mesmos procedimentos”, postula Ratton (2012). Por este motivo, ele quis mostrar as diversas práticas que ocorreram na ditadura e, na sua opinião, não eram tão evidenciadas.

Imagem 31 - Frei Tito é torturado pela equipe do delegado Fleury.

Conforme disse o diretor, muitas pessoas ficaram chocadas com a brutalidade das cenas de tortura retratadas na obra. Segundo ele, até mesmo para toda equipe foi um momento difícil, pois era duro imaginar que tudo aquilo ocorreu de "verdade": "nós estávamos nos baseando nos relatos do próprio Tito para descrever as torturas que ele havia sofrido" (RATTON, 2012). Para Ratton, até o momento do lançamento de *Batismo de Sangue* ainda não haviam sido ultrapassados certos limites, alguns assuntos eram falados com certa reserva, e, neste sentido, acredita que o filme fez avançar. As cenas de tortura ainda se destacam pela violência e naturalidade com que agiam os torturadores.

As primeiras vezes que a palavra tortura aparece no filme demonstram uma intenção de Ratton de mostrar que os jovens continuaram na "luta" mesmo sabendo das torturas, o que conota coragem. Em segundo lugar, a tortura representa os horrores máximos da ditadura, e foi uma opção de como materializar a memória que pretendia apresentar, que não deixa dúvidas de quem é o "bem" e de quem é o "mal". O filme ainda busca demonstrar que a prática era negada pela sociedade, por grande parte da igreja e pelas autoridades, ativando novamente as questões relacionadas ao silenciamento. Depois das cartas onde Betto e Tito denunciavam as torturas, Tito aparece na sala de um juiz:

> JUIZ
> Então, o senhor recebeu até prêmio jornalístico na revista americana. Como teve a ousadia de divulgar um relato totalmente falso?!
>
> TITO (neste momento ouvimos o barulho de uma máquina de escrever).
> O senhor sabe muito bem que é tudo verdade. Fui torturado no pau-de-arara e na cadeira do dragão durante três dias. Tomando choque, porrada, paulada no corpo inteiro e na cabeça. Sem comer nada, quase sem dormir. E isso foi só o começo...

JUIZ
Proíbo que inclua essas palavras no depoimento do réu.

ADVOGADO
Mas eu insisto que as palavras de frei Tito sejam todas transcritas no processo.

JUIZ
Mas vocês tentem compreender, a tortura é uma coisa de forma tão horrível que é melhor nem falar dela.

Neste sentido, a opção de não mostrar as cenas de tortura de Tito no "momento" em que ocorreram no tempo da narrativa e optar por *flashbacks* durante outras cenas do filme, traz a sensação de que a memória é o que o atormenta. Segundo o filme busca demonstrar, o não conseguir esquecer e ter a lembrança dentro de si, de uma memória que foi abafada pelo Estado, pela maior parte da Igreja, sem punições e com muitos ressentimentos, são os responsáveis por fazer Tito não conseguir continuar vivendo. O que remete, então, à opinião de Ratton sobre a importância da sociedade conhecer as memórias que foram silenciadas.

Como indica o filme, o envolvimento na luta contra a ditadura não era algo apenas pessoal, mas também estava centrado no amor pelo Brasil e na busca por sua liberdade. Em uma das cenas do filme, Betto para ao lado de uma banca de jornal (Imagem 32) e, em plano médio, a câmera busca dar espaço também para as manchetes dos jornais, que trazem títulos como "Assalto a banco por ato terrorista". Em outra situação, quando Betto ouve sobre o sequestro do embaixador norte-americano, um dos colegas do Cristo Rei, diz:

SEMINARISTA
Essa foi a melhor coisa que os terroristas já fizeram, hein?!

Imagem 32 - Frei Betto lê as manchetes dos jornais após censura.

Desta forma, o filme aponta que além de terem o sofrimento escondido pelo Estado, os jovens que lutaram no período eram vistos por grande parte da sociedade como terroristas, principalmente, devido aos meios de comunicação. E, mesmo assim, não desistiram, foram "heróis".

3.3 A consciência do povo pela (n)ação

As cenas descritas no subtítulo anterior estão relacionadas com a maneira como a narrativa busca levar o espectador a se envolver com o filme, com a história narrada, com intenção de tornar a memória silenciada numa memória compartilhada, para que assim seja evidenciada e possa fazer parte da memória social sobre o período. Mesmo que, à primeira vista, não seja o foco principal do filme, a preocupação com a nação e com a construção da memória nacional permeia toda a narrativa, que utiliza diversos artefatos para aproximar o público do tempo da ação e fazê-lo se identificar, também enquanto parte da nação, com o que é representado na obra.

Além dos pontos que destaquei no subtítulo anterior, outras características muito acionadas em diversas releituras posteriores sobre o período, que também estão relacionadas às formas como são representados a nação e seus agentes sociais – neste caso, os jovens – também são utilizados por Ratton, como uma forma de dar mais credibilidade ao narrado. A caracterização social dos principais personagens do filme também pode ser entendida como uma classe média universitária. Os protagonistas, os frades, são todos homens e brancos. Diferente de outros filmes, o "principal personagem", frei Tito, é nordestino, mas vive em uma grande metrópole. São Paulo e o Rio de Janeiro são os principais cenários dos filmes que tratam do tema.

Como acredita Ventura (2008), a juventude da época se dividia entre a música e a literatura e esta relação com as artes também é representada em *Batismo de Sangue*. Os livros são evidenciados em diversas ocasiões, como por exemplo, na cena em que Betto narra em *off* uma carta que escreveu aos pais, em que conta a situação na cadeia e menciona que os frades andam lendo muito. Também lembro que o local onde os dominicanos marcavam os encontros com Marighella, onde Fernando trabalhava, é uma livraria de arte, religião e ciências sociais. Em diversas outras cenas os frades aparecem lendo, uma forma do filme demonstrar que a leitura, isto é, o conhecimento, é a base de uma juventude que se mobiliza e tenta mudar algo na história do país.

As representações da juventude do período ainda têm muito a ver com a forma de compreender as mudanças culturais – em relação à arte – que estavam ocorrendo. No filme, isso aparece com a presença de Chico Buarque, que também está presente em *O que é isso, companheiro?*, e Noel Rosa no rádio, artistas ativados frequentemente quando se busca falar sobre música, arte e política da época. Em seu quarto no convento, Tito escreve um poema, em que demonstra sua fé, e depois liga um rádio e canta com Chico Buarque a música *Noite dos Mascarados* (Imagem 33). Entre uma imagem de Cristo e um crucifixo nas paredes há espaço para o rádio e para o seu violão. O rádio, que entre as décadas de 1930 e 1960 foi o principal veículo de massa do país, aparece como algo muito presente na sociedade daquela época. Em outros momentos do filme, o aparelho também é personagem. Além de músicas, o sequestro do embaixador norte-americano é noticiado aos frades Ivo, Fernando e Tito (que estão no convento) e ao Betto (que está no Rio Grande do Sul) pelo rádio.

Imagem 33 - Tito canta "Baile dos Mascarados", com Chico Buarque, no rádio.

A televisão também aparece no filme, mas ainda sem substituir o rádio como veículo de massa, mas já exercendo um papel importante na sociedade. Tanto a televisão, como o rádio, atuam como uma forma de demonstrar o tempo da narrativa, com o objetivo de levar o espectador para aquela época, questão que se repete em muitos filmes sobre a ditadura. A primeira aparição da televisão no filme é a exibição da chegada do homem à lua, outro tema recorrente nos dois filmes que analisei na pesquisa. Os frades estão reunidos com outros jovens na frente da televisão para acompanhar o momento (em julho de 1969). Nesta hora, jovens jogam cartas e Tito toca

violão e canta a música *Lunik 9*, de Gilberto Gil, outra semelhança com o filme de Barreto.

O segundo contato com a televisão é durante a fuga de frei Betto do Cristo Rei, depois que alguns policiais o procuraram no local. Um colega do convento lhe dá o telefone de um primo para que ele possa se esconder. Betto entra num bar, que está exibindo o jogo entre Corinthians e Santos, em que o Pelé tem a oportunidade de fazer o milésimo gol. Telefona e, enquanto está sentado após jantar, ouve a notícia exibida no programa Repórter Esso (Imagem 34):

> LOCUTOR
> E atenção senhoras e senhores, o líder terrorista Carlos Marighella foi morto agora à noite num confronto com a polícia em São Paulo.

Imagem 34 - Frei Betto assiste anúncio da morte de Marighella.

O uso de símbolos como a televisão, o rádio, as músicas, o futebol, a chegada do homem a lua, o milésimo gol de Pelé são referências que buscam criar uma memória comum e, desta forma, legitimar aquilo que buscam representar, que se repetem em outros trabalhos sobre o período, como no caso de *O que é isso, companheiro?*, que elucidam o desejo de compartilhar um espaço e um tempo comum. Após a exibição da notícia no Repórter Esso, a câmera, que filmava a televisão, corta para Betto num plano médio, que é possível perceber o seu espanto. Em seguida, Betto olha ao redor e a câmera passa a mostrar o que Betto vê, fazendo o movimento de seus olhos. Com uma música tensa, o frade percebe que ninguém que está no bar, todos jovens, presta atenção na notícia, o que remete à declaração de Ratton, que descrevi no primeiro subtítulo, sobre a participação dos jovens na luta contra a ditadura ser referente a uma minoria:

> TORCEDOR
> Bah, você viu que golaço do Rivelino. Acho que hoje não sai o milésimo do Rei.

> TORCEDOR 2
> Nem a pau.

O filme faz novamente menção às memórias silenciadas e deixadas de lado pela sociedade, apontando ser resultado do próprio cenário da época, em que as versões hegemônicas conduziam as pessoas a se interessarem por outros assuntos e interpretarem a situação da maneira "errada", conforme considera o autor.

Em relação aos sentimentos dos personagens enquanto jovens, o filme recorre, suavemente, ao amor, outro tema comum no universo juvenil, que também está presente em outros filmes que tratam da ditadura. Além dos jovens casais militantes que aparecem no decorrer do filme, Betto, quando ainda trabalhava no Jornal da Tarde, é abordado por uma colega fotógrafa que declara o seu amor pelo frade, que por este motivo não pode corresponder ao sentimento. Porém, a fórmula não tem efeito e a cena aparece um pouco deslocada, pois não traz nenhum tipo de informação relevante à obra. A instituição familiar, também muito acionada nos longas sobre a temática, também é retratada no filme, principalmente após a prisão dos jovens. Não há questionamentos dos pais em relação às opções políticas dos filhos nem fica clara qual é a posição da família em relação à ditadura. Os familiares aparecem como uma forma de apoio. E aqui destaco que ainda não há nenhuma ligação da juventude com a ideia de "problemas sociais" (ABRAMO, 1997), muito pelo contrário, a juventude que o filme apresenta que participou da luta armada era religiosa, bondosa, trabalhadora e estudiosa.

Pensando a nação a partir da sugestão de Anderson (1983), que coloca que sua construção também está em tensão, Ratton volta a trazer o antagonismo entre o bem e o mal, onde de um lado estão aqueles que realmente lutam por amor à pátria e do outro aqueles que não são capazes de amar nada, por mais que na sala de Fleury tenha um quadro que diz "Contra a pátria não há direito". Este assunto é evocado, por exemplo, quando toca na questão do exílio. Vejo esse tema como um dos mais importantes para entender o fim de Tito, segundo as sugestões do filme. Como Tito estava entre os presos que seriam libertados em troca do embaixador suíço, o frade é obrigado a sair do país. Quando recebe a notícia, diferente dos outros presos, Tito não comemora a sua liberdade e se isola. Durante uma visita de sua irmã ao presídio, Tito diz:

> TITO
> Não tenho medo de ser fuzilado. Eu não quero ser banido de meu país! Não queria estar em lista nenhuma, droga!

Durante a saída do presídio dos presos que vão ser trocados pelo embaixador, os demais vão para as janelas onde todos fazem um coro:

> PRESOS
> *Brava gente, brasileira, longe vá temor servil, ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil. Ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil...*

Imagem 35 - Presos cantam na saída de companheiros.

A câmera faz um passeio entre os presos que estão saindo e aqueles que ficam e estão nas janelas. Com uma panorâmica aparecem os presos com seus braços para o lado de fora das janelas com os punhos fechados – como no final de *O que é isso, companheiro?* – e, novamente, uma esperança (Imagem 35), que demonstra o amor pelo país e, desta forma, busca uma forma comum de compartilhar esse sentimento de nação com o público atual. Há de novo mais luz. Porém, o exílio de Tito na França traz as sequências mais escuras do filme. As consequências do exílio e da tortura podem ser percebidas em diversas cenas, em que destaco uma que ocorre no quarto de Tito no convento francês. Na cena, importante para entender como o filme demonstra o fim de Tito, o frade está deitado em sua cama e Osvaldo sentado ao seu lado:

> TITO
> Eu podia ter feito tanta coisa, mas não fiz nada. Nem no Brasil, nem no Chile. Nada. Uma vida em vão.
>
> OSVALDO
> Que é isso, Tito? Você ajudou tanta gente no Brasil. Foi preso, torturado, foi banido. Você sempre foi tão forte. Tem que resistir.
>
> TITO
> Talvez seja melhor morrer do que perder a vida.
>
> OSVALDO
> Vamos rezar?

> TITO
> Não rezo mais, Osvaldo. Não acredito mais em Deus. Não acredito em mais nada. Nem Cristo, nem Marx, nem Freud.

A relação com o Brasil aparece sendo um tema bastante importante para compreender a juventude e, especificamente, o caso de Tito. As memórias em relação ao país e o sentimento nacional são questões muito trabalhadas no filme, conforme as busquei apresentar com as descrições das cenas. Desta forma, a obra afirma o desejo de reparação, por alguém que deu a vida pelo país e não tem esse reconhecimento. Outro momento, que considero importante para demonstrar esta questão, é durante um *flashback* que Tito tem da tortura à qual foi submetido. Sobre as cenas de tortura de Tito, ainda ressalto que em várias imagens ele aparece filmado de cima, algumas vezes com um pouco de distanciamento, que indica o quão pequeno e fraco ele era em relação ao poder de seus opositores, que também podem ser entendidos como opositores de toda sociedade brasileira. No *flashback*, Tito vê novamente Fleury, com a câmera de baixo para cima, expressando o seu poder em relação ao personagem, o torturador fala:

> FLEURY
> Traidor da igreja. Traidor do Brasil.

Sendo assim, além de um envolvimento pessoal muito grande do autor, devido às suas memórias, há ainda a preocupação com a memória do outro, que na concepção do filme morreu pelo país. Penso, então, que há o desejo, mesmo que inconscientemente do autor do filme – em construir Tito e sua relação na luta política brasileira como mito da nação, principalmente porque apoia a narrativa na ideia de ser um fato histórico e utiliza de diversos símbolos e significados comuns para compartilhar este discurso.

O livro de Frei Betto é muito rico em detalhes, o que inclui características físicas, emocionais, descrição de carros e lugares e, até, de roupas ou outras particularidades. O livro também fala de algumas questões relacionadas à música e literatura ou ao rosto de Che nas paredes. Porém, a obra de Betto traz descrições especificas e não do período como um todo. Neste sentido, concluo que a ampliação destes detalhes foram escolhas estéticas (que incluem roupas, cenários, comportamentos) realizadas pela produção do filme, baseados no livro, mas também em memórias, pesquisas sobre a época e símbolos que são utilizados e reutilizados para determinar esta época. A repetição de certos estereótipos serve para compor o imaginário do período e tentar se aproximar dos espectadores, causando algum tipo de identificação, mesmo daqueles que não vivenciaram esses anos. Para ajudar a contar a

história e representar o passado foram colocados mecanismos visuais que remetessem os espectadores para o momento passado no filme. Como elucida Ratton (2012): "a gente fez uma pesquisa muito rigorosa para criar a representação do período".

Em resumo, é possível perceber o cuidado da produção com a transposição para o tempo da narrativa. Os cenários são muito bem trabalhados, ricos em detalhes, como um quadro de Getulio Vargas num bar ou as pichações e os cartazes de Che no muro da universidade. O estilo de roupas, os cigarros nas mãos, as músicas no rádio são questões que auxiliam na projeção dos espectadores deste tempo para o tempo da ação da narrativa. Através dos penteados, das roupas, das músicas, dos carros, dos móveis – tudo cuidadosamente pensado – o filme visualmente leva os espectadores para os anos 1960 e 1970. Os fatos (milésimo gol de Pelé, morte de Marighella, chegada do homem à lua) situam, enquanto sociedade, questões que façam saber algo sobre este tempo em que se passa a história, remetendo à relação entre memória individual e coletiva, de que fala Habswachs (1990).

Assim como grande parte das obras que trata do tema, *Batismo de Sangue* traz o enfoque para um núcleo principal, um pequeno núcleo que faz parte de um movimento maior de pessoas que são contrárias à ditadura. Neste caso, Ratton selecionou a juventude cristã, mas também universitária, para retratar em seu filme. Conforme o próprio diretor demonstrou na declaração que coloquei no início do subtítulo anterior, ele tinha consciência que se tratava de apenas uma porcentagem da juventude e até buscou demonstrar isso com a cena em que Betto vê a notícia da morte de Marighella pela televisão e mais ninguém presta atenção. Levando esta questão em consideração, Ratton acredita que mesmo sendo minoria, é uma minoria que fez a diferença e merece ter a sua história conhecida por todos. Percebo que aqui não há uma generalização de todos os jovens, mostrando que apenas um determinado grupo se envolveu com a luta armada. Já no início do filme, com o diálogo entre Marighella e Tito, fica claro que há uma preocupação em envolver o povo na luta. E, durante o exílio de Tito, ele conclui que não foi possível vencer porque não alcançaram esse objetivo e a luta não era do povo.

O que o diretor retrata é, então, uma parcela da juventude da época que ele considera importante para a história da sociedade brasileira. O filme se aproxima muito do livro em alguns momentos, mas a forma como o trabalho de Ratton maximiza os acontecimentos descritos por Frei Betto, utilizando o recurso da imagem, cria um

impacto muito maior do que o livro, principalmente ao que se refere à violência do período.

O letreiro que aparece no início do filme, como escrevi, já deixa claro quais são os posicionamentos do autor. Sua participação na luta contra a ditadura e o seu desejo de também falar de sua história remete às disputas pela memória e esclarecem quais foram os motivos que o levaram a realizar determinadas escolhas narrativas ao longo do filme. A trama central ou os personagens principais podem não estar relacionados diretamente com a vida pessoal do diretor, mas o tema tem ligação direta com as suas memórias. Por mais que Ratton não tivesse sofrido torturas físicas, trouxe esta questão para a sua narrativa, primeiro por acreditar que o tema não era tratado da forma correta, segundo porque está dentro de uma disputa e as imagens da tortura causam um grande impacto no meio desta tensão. A tortura significa uma dor que não foi punida e se torna um importante signo para demonstrar outras versões sobre o período. Não necessariamente, ele precisou ver com os próprios olhos, mas devido à sua trajetória, suas memórias, se tornou também aquele que se importa e que acha importante lutar para ratificar novas versões. Sobre as cenas de tortura, é importante lembrar que quem causa a dor aos espectadores não é apenas a ditadura. Na ficção, o responsável é o autor, é Ratton.

Como demonstrei ao longo deste capítulo, a fotografia do filme (premiada no Festival de Brasília) é fundamental para transpor a obra para o fim da década de 1960 e para compreendermos como a juventude é representada. O branco e o preto fazem o papel de trazer a luz e a falta dela. O início do filme traz cores vivas, claras, que escurecem conforme as cenas vão se desenrolando, como se a esperança tivesse sido perdida. Assim, o filme representa, em primeiro lugar, uma juventude que tinha esperança, mas que foi derrotada, assumindo assim a vitória da ditadura, mas que devido à sua luta e força é também vitoriosa. A principal juventude retratada no filme ainda é marcada pelo horror e pela violência que podem ser proporcionados por uma ditadura. A juventude que iniciou o filme é sonhadora e impulsionada a lutar devido ao momento histórico em que vivia, que facilitava o engajamento. A universidade, o contato com os livros, com a fé e com diversos pensadores aparecem como fatores importantes para o apoio desta juventude na luta contra a ditadura.

Assim, entre 1968 e 1974, tempo em que se desloca a narrativa do filme, a obra apresenta uma juventude que, aos poucos, vai perdendo a força e se tornando vítima da

violência da repressão do Estado. Aqui, posso evocar a questão da nação. O filme apresenta jovens que se arriscam por amor à Pátria, mas de alguma forma em vão, porque não são percebidos pela sociedade, que está em meio a outras questões e ainda os reconhece como terroristas. É esta compreensão que o filme também quer alterar.

Acredito, devido às entrevistas e ao próprio filme, que um dos objetivos do trabalho é apresentar uma perspectiva do período, tomada como verdade pelo autor, aos jovens que não viveram a época. Assim, o excesso de didatismo da obra, uma das questões mais apontadas nas criticas realizadas ao filme, que também pude constatar, é também uma opção estética e uma maneira que o autor encontrou de tentar não deixar ambiguidades. Na sua concepção, além das imagens, era preciso falar, explicar, desenhar, tudo que pudesse fazer com o que os espectadores entendessem a mensagem que ele desejava transmitir. Porém, como busquei demonstrar, nem o excesso de didatismo ou de personagens caricatos é capaz de fechar a interpretação. O grande problema do excesso de didatismo é deixar perceber a interpretação. Em diversas cenas, na tortura ou no exílio de Tito, por exemplo, o “efeito de real” é muito presente. Porém, em outros momentos a representação se sobrepõe. Quando isso ocorre, mesmo com todos os mecanismos colocados na cena para nos levar ao período e, assim, vivenciá-lo por duas horas, a entrega não ocorre, porque a representação é maior. Assim, o filme tem um dualismo entre realidade e ficção na sua própria narrativa e apresentação ao público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da memória social sobre a ditadura civil-militar, em constante movimento e negociação, é compreendida por distintos agentes sociais de variadas formas. O cinema, um dos meios possíveis de elaborar versões sobre esse passado, é apenas mais um lugar social em que se reivindica espaço para veiculação sobre pontos de vista deste período. Neste sentido, optar por tematizar a ditadura significa fazer parte dessa tensão que busca (re)significá-la para um público presente. Entendo que a rememoração também é um ato político.

O cinema e as características próprias de sua linguagem oferecem ao autor e, posteriormente, ao espectador, diversas possibilidades narrativas, que auxiliam na codificação e decodificação (HALL, 2004) de mensagens. Assim, os autores utilizam determinadas linguagens, carregadas de ideologia (FOUCAULT, 2001), que visam levar o público durante o tempo da projeção para o tempo da ação narrada, a partir de referências que podem facilmente serem percebidas hoje. A naturalização da imagem cinematográfica (BARTHES, 2004), que esconde o que nela foi construído, e o seu efeito de real (BARTHES, 2004) buscam criar uma aproximação com o público, com o objetivo de levá-lo a fazer parte da história narrada para que compartilhe da mesma memória que o autor buscou construir.

Entretanto, a aproximação com o espectador, que o autor alcança através de sua obra, divide espaço com o distanciamento, pois o público é o responsável pela interpretação do que vê na tela e, assim, se torna aquele que "finaliza" a narrativa (BAKHTIN, 2002), que pode ganhar diferentes interpretações de um mesmo espectador, a depender das questões sociais com que ele teve contato em determinados períodos. Uma mesma obra é aberta (ECO, 1991) a diferentes formas de entendê-la, principalmente quando se pensa em relação às mudanças temporais, políticas e culturais.

Se a imagem cinematográfica é representação, a partir da ilusão de uma realidade passada, ao aproximar-se de um momento histórico, os autores buscam apagar a ficção, naturalizando a representação, para evidenciar certas visões sobre o assunto, tomando o seu ponto de vista como verdade. Esta questão pode ser notada em grande parte da filmografia que trata da ditadura, que se tem a pretensão histórica de ser um documento (RICOUER, 2007), como um arquivo, que registra e compartilha o que se passou no momento narrado. Porém, a imagem continua sendo uma representação de

apenas uma das possíveis maneiras de entender esse passado. Desta forma, mesmo quando baseado em temas biográficos, memória é representação, retomando aqui a ideia de representância (RICOUER, 2007).

Por trás da representação e das disputas pela memória do período estão conceitos que fazem parte de todo esse cenário tenso, em que há uma briga pelos significados das palavras **verdade** e **silenciamento**. Neste sentido, é a forma como as pessoas da nação compreendem o significado dessas palavras que está em disputa, pois esses temas estão atrelados a todos os discursos sobre a ditadura e já fazem parte do imaginário sobre o período. O que se busca é indicar o modo como a sociedade entende e compartilha o passado, a partir da relação entre imaginário e memória. Acredito que esta questão está muito atrelada à ideia de reconciliação, em que o perdão ainda está sendo negociado, e a conciliação social ainda está em curso.

No caso dos filmes sobre a ditadura, a presente participação da juventude em suas narrativas, que à primeira vista me pareceu que generalizava os jovens do período, está relacionada à maneira como aqueles que eram jovens nos anos 1960 e 1970 reformularam nos anos pós-ditadura a atuação desta categoria, que se faz presente em grande parte das releituras que tratam desses anos, em diversos formatos. Como dito, isso também está relacionado com as representações que trazem as juventudes como protagonistas em diversas transformações culturais e sociais em outros lugares do mundo.

Após a etnografia dos filmes *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue,* percebi que há uma homogeneização da juventude, mas apenas no que diz respeito àqueles que participavam dos movimentos contrários ao regime, já que se destaca, em ambas as obras, o isolamento e a postura de outros agentes sociais. Há outros grupos no contexto, que possuem relações distintas com a situação política do Brasil. Inclusive, esta questão é um fato que favorece o enaltecimento de determinado grupo social, neste caso da juventude politizada, já que é possível contrastar e mitificar seus atos. É por ela ter sido isolada, que sua luta, que pode ser interpretada e representada de forma positiva ou negativa, ganha mais espaço. Diferente do caso de *O que é isso, companheiro?*, em grande parte das obras, assim como em *Batismo de Sangue*, é priorizado os aspectos positivos, que se tornam uma tipificação idealizada do jovem do período, que reflete na maneira como a sociedade entende o tipo ideal de agente jovem brasileiro.

Assim como nos livros em que foram baseados, os filmes destacam símbolos comuns, que já fazem parte da memória social sobre o período, reafirmando-os como parte do passado. O objetivo é criar uma identificação com o público, mesmo entre aqueles que não vivenciaram esses anos. Os símbolos auxiliam na reformulação que os espectadores farão sobre o passado. *O que é isso, companheiro?* e *Batismo de Sangue* têm diversos signos comuns, às vezes com significados diferentes. A semelhança entre os filmes começa na escolha das obras em que seus roteiros foram baseados. Sobre este tema, destaco que tanto Frei Betto, como Gabeira, se tornaram pessoas políticas, cada uma de uma forma, que participam ativamente de assuntos sociais e políticos do país. Seus livros, os dois vencedores do Prêmio Jabuti na categoria de memórias, já possuíam certo poder simbólico de impacto sobre a história do país e são importantes narrativas no que diz respeito ao embate pela memória do período. Por mais que os dois livros tragam suas trajetórias pessoais, também possuem a pretensão histórica de buscar um sentido para o passado da nação. Os livros podem ser considerados marco importante nas carreiras dos dois autores, que se tornaram figuras ainda mais conhecidas após os lançamentos das obras. Desta forma, a escolha de livros com tamanha visibilidade já é um meio de se aproximar do público e criar uma determinada aproximação com a história narrada. Neste sentido, as releituras desenvolvidas posteriormente sobre a ditadura estão atreladas aos movimentos que buscam dar sentido ao passado, a partir da reflexão e da escolha daquilo que será ressaltado.

Contudo, as interpretações que os autores dos filmes fizeram dos livros são resultado da relação que eles tinham com o passado. *Batismo de Sangue* busca se aproximar mais do que é narrado. Porém, destaca determinados pontos de vista e os maximiza. Já *O que é isso, companheiro?* utiliza o livro como base para a história, mas cria uma nova interpretação em cima das questões narradas por Gabeira. Os dois filmes se aproximam nas referências sobre as formas como a nação compartilha o imaginário sobre o jovem do período, já que possuem muitas coisas em comum. Isto acontece, devido à repetição e à reprodução de certos signos que são conhecidos amplamente para representar a época retratada, como, por exemplo, o ano de 1968 e o AI-5, considerado um marco dentro do regime. Há diversos símbolos que se repetem como: a chegada do homem à lua, o Repórter Esso, a recorrência a Chico Buarque, a Gilberto Gil e ao futebol. O mesmo ocorre com a juventude, em que são acionadas, além de questões culturais e estéticas, a ligação entre os movimentos contrários à ditadura com a

universidade e a leitura de determinados filósofos ou revolucionários, como Che Guevara. A caracterização social dos jovens também se repete nos dois filmes. É a juventude universitária, de classe média, estudada e crítica que se envolve na luta. Entretanto, o significado das representações dos jovens é antagônico. Mesmo que ambos os títulos apontem para uma ideia de ingenuidade, que permeou as escolhas desses jovens, são com definições e objetivos diferentes.

Além disso, certas escolhas estéticas também se repetem como, por exemplo, o uso do texto para informar o tempo narrado e posicionar o espectador no contexto do filme e a preocupação com o didatismo (que está mais aparente em *Batismo de Sangue*). A montagem é outro fator importante para estabelecer a continuidade do tempo ao longo das narrativas dos dois filmes, que se deslocam por um grande período, principalmente em *Batismo de Sangue*, que além de trabalhar na perspectiva de anos, utiliza muito o recurso de *flashbacks,* quando são sobrepostos no presente diferentes tempos do passado. Também, ambos os filmes utilizam a fotografia e a iluminação para criarem relação com o tempo, além de serem recursos que utilizaram para destacar o "bem" e o "mal". Ainda há a preocupação em evidenciar locais que existem, ambientalizando os espaços, para criar identificação com o público e com o passado.

Ainda é possível citar outras referências, como por exemplo, os óculos para não saber onde estão sendo levados no momento de encontrar o líder, os ritos de passagem, os nomes de guerra, o uso do termo "companheiro", a presença das armas nos participantes da luta armada, além de questões políticas, como a censura, a falta de participação popular e o fato de protagonistas das histórias serem jornalistas e escritores. Sobre isso, ressalto que as próprias narrativas acabam se interligando, com a repetição de fatos e o compartilhamento de personagens. Como exemplo, o sequestro do embaixador, que é comentado em *Batismo de Sangue*, Toledo – que participou do sequestro – também aparece em ambos os filmes. Em *O que é isso, companheiro?***,** Marighella também é citado e, apenas como informação, no livro, Gabeira fala sobre Tito, com quem se encontrou na prisão depois da segunda vez que o frade é torturado e tenta o suicídio. Além disso, os filmes ainda trazem outras mitificações com relação ao período, como as características do funcionamento de um grupo guerrilheiro, os ritos de passagem e a tortura.

A relação com a nação também aparece nas duas obras, o que também percebi em todos os filmes de ficção destacados no quadro analítico no capítulo 1. A nação é

colocada como a principal motivação dos personagens para entrar na luta contra a ditadura. Neste sentido, o envolvimento não parte apenas de uma intenção e de um desejo pessoal, mas do objetivo de alcançar um bem maior. Parte-se da ideia de que os jovens se envolviam na luta para buscar a mudança e assim ajudar toda a sociedade brasileira. Era o amor ao Brasil que os impulsionava, por mais que este sentimento não tenha uma forma única. Em cada filme são diferentes os modos pelos quais os jovens se relacionam com a pátria. Além disso, destaco que em *Batismo de Sangue* está relação é mais aparente.

Entretanto, o que mais me interessa nos filmes é a diferença, que mesmo em se tratando do mesmo tempo narrativo e das semelhanças com que se apropriam dos signos sobre o passado, é muito visível entre as obras. A diferença existente entre os filmes destaca os distintos fluxos em relação ao entendimento e à memória sobre esse passado. Sobre isso, destaco a relação que os dois autores têm com a noção de memória, muito presente em ambos os filmes, porém, de maneiras distintas. Em *Batismo de Sangue,* noto que a preocupação com a memória é muito maior, principalmente pela relação com as lembranças do autor. Já Barreto não demonstra muito envolvimento pessoal com as memórias sobre o tema que aborda. As histórias de vida dos autores são questões determinantes para indicar as escolhas no tratamento dado aos filmes.

Assim, a construção da narrativa está relacionada com o modo que os autores entendem e buscam compartilhar o passado. Helvécio Ratton coloca a narrativa de *Batismo de Sangue* como a verdade sobre o período. Centra a sua história em tramas pessoais, mas desenvolvidas sempre a partir das questões existentes devido à ditadura. Neste sentido, por mais que os protagonistas sejam os frades, o foco central do filme é a repressão. O silenciamento, a necessidade de rememoração, o incômodo da lembrança são também temas muito ativados, principalmente no que diz respeito ao frei Tito, a principal vitima da violência do Estado, segundo retrata o filme.

No filme de Ratton, a representação máxima da violência são as cenas de torturas, as quais o autor escolheu priorizar. Assim, por mais que a tortura seja trabalhada em ambos os filmes, são com pesos e objetivos completamente diferentes. O autor busca deixar claro quem é o "bem" e quem é o "mal", através das construções dos personagens, dos diálogos e do relacionamento entre os grupos, que nos dois filmes apontam para as intenções dos autores. Em *Batismo de Sangue*, a tortura é um dos centros narrativos e o torturador é a representação do mal. Todo o filme trabalha em

cima da construção desta versão. Enquanto *O que é isso, companheiro?* tenta humanizar o torturador, colocando-o também no papel de vítima. Assim, Barreto escolhe centrar a narrativa em tramas pessoais, de ambos os lados, e o atrito entre o "mal" e o "bem" está dentro do grupo revolucionário e também pode ser notado na figura do torturador, que não é um personagem com características apenas de bandido ou de mocinho. Além disso, devido ao objetivo de distribuir o filme no exterior, coloca ainda no centro da história o embaixador, como a principal vítima da obra, que neste caso é o lado mais fraco da história. Barreto trabalha com uma memória conciliadora. Demonstra estar mais preocupado com o efeito narrativo do filme e acaba aproximando os torturadores dos torturados.

Dentro do campo de produção e circulação, noto que aqueles que estão mais envolvidos nos meios hegemônicos – que também engloba às linguagens hegemônicas – possuem mais caminhos para encontrar o público, como ocorreu com *O que é isso, companheiro?*. Apesar disso, fazer parte do meio de circulação e produção dominantes não significa apenas ter verba suficiente para fazer filme ou ter acordo com a Globo Filmes, uma das maiores empresa de produção e distribuição do país, já que a obra de Ratton foi realizada com um bom orçamento e possuía acordo com a Globo. É necessário fazer parte de um sistema de discursos hegemônicos, quando também estão em jogo a participação de atores conhecidos, o poder simbólico do diretor, além da publicidade em torno do filme. Contudo, é importante perceber que o mercado cinematográfico mudou muito em dez anos, tempo de diferença entre o lançamento dos filmes, já que os espectadores começaram a compartilhar o cinema de outra forma e também aumentou consideravelmente a quantidade de produções nacionais lançadas por ano, o que aumenta a concorrência entre os filmes.

Como dito, os filmes apontam para uma pluralidade de juventudes, mas de alguma modo homogeneíza aqueles que fizeram parte de grupos armados contrários à ditadura. Se de um lado eles são bondosos, politizados e exemplos de um ideal de juventude, do outros eles se aproximam muito mais dos discursos que agregam à juventude a ideia de relação com "problemas sociais", sendo destacadas as rebeldias de uma fase da vida, que devido ingenuidades, foram responsáveis por envolvê-los em problemas e por levá-los a incluir também outras pessoas, como o caso do embaixador. A postura dos jovens do passado é muito acionada em diversos discursos sociais que visam representar a juventude atual. O cinema apenas é mais um lugar onde estes

discursos também se tensionam, que influencia e é influenciado pela forma como a nação compreende esta fase de vida e, também, como os jovens se veem dentro da nação.

O mito existente sobre a participação juvenil na luta contra a ditadura é reafirmado em *Batismo de Sangue* e desconstruído em *O que é isso, companheiro?*. Enquanto no primeiro, os jovens são tomados a partir da ideia de que eles são heróis, no segundo eles apenas sonhavam em ser. Ambos os filmes apontam que os jovens perderam as batalhas, mas a importância da participação nesta luta é o que se contrasta e se tensiona nos filmes, que estão à procura de diferentes interpretações.

FILMOGRAFIA

1972. Direção: José Emilio Rondeau. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 2006.

A

Abril Despedaçado. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes, 2001.
Ação entre Amigos. Direção: Beto Brant. São Paulo: Dezenove Som e Imagem Produções, 1998.
Além da paixão. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1984.
Amor bandido. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1978.
A Grande Família. Direção: Maurício Farias. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2006.
Amor & Cia, Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, 1998.
O Ano em que meus Pais Saíram de Férias. Direção: Cao Hamburger. São Paulo: Caos Produções Cinematográficas, 2006.
Araguaya – a conspiração do silêncio. Direção: Ronaldo Duque. Distrito Federal: Ronaldo Duque e Associados, 2004.
Assassinato sob duas bandeiras. Direção: Bruno Barreto. Estados Unidos: S.p., 1990.
Atos de amor. Direção: Bruno Barreto. Estados Unidos: S.p., 1995.

B

Batismo de Sangue. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes; 2006.
O beijo no asfalto. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1980.
Bossa nova. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 2000.
Brava Gente Brasileira. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2000.
Bruna Surfistinha. Direção: Marcus Baldini. Rio de Janeiro: TV Zero Cinema, 2011.
Bye, Bye Brasil. Direção: Cacá Diegues. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1979.

C

Cabra Cega. Direção: Toni Venturi. São Paulo: Olhar Imaginário, 2005.
Caixa 2. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 2007.
Cama de gato. Direção: Alexandre Stockler. São Paulo: A exceção e a regra produções artísticas, 2004.
Carandiru. Direção: Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes, 2003.
O casamento de Romeu e Julieta. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 2003.
Cazuza – O Tempo não Para. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Lereby Produções, 2004.
Central do Brasil. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1998.
Chove sobre Santiago. Direção: Helvio Soto. França/Bulgária: S.p., 1976.
Cidadão Boilisen. Direção: Chaim Litewski. Rio de Janeiro: Palmares produções e jornalismo, 2009.
Cidala.com. Direção: José Alvarenga Jr. Rio de Janeiro: Casé Filmes Ltda, 2011.
Condor. Direção: Roberto Mader. Rio de Janeiro: Tabu Filmes Produções Audio Visual / Focus Films, 2007.
Contra todos. Direção: Roberto Moreira. São Paulo: Coração da Selva Transmídia, 2004.

O coração da justiça. Direção: Bruno Barreto. Estados Unidos: Amblin Television, 1992.
Corpo. Direção: Rosana Foglia e Rubens Rewald. São Paulo: Glaz Entretenimento, 2007.
Crepúsculo: Amanhecer – Parte 1. Direção: Bill Condon. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2011.
Crônica de um verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França: S.p., 1960.

D
A dança dos bonecos. Direção: Helvécio Ratton. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 1986.
Dois Córregos. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: Dezenove Som e Imagem, 1999.
Dona Flor e Seus Dois Maridos. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Carnaval Unifilm, Coline, Companhia Cinematográfica Serrador Produções Cinematográficas e Filmes do Triângulo, 1976.

E
Em teu nome. Direção: Paulo Nascimento. Rio Grande do Sul: Accorde Filmes, 2010.
Em nome da razão. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: S.p., 1979.
Entre o dever e a amizade. Direção: Bruno Barreto. Estados Unidos: S.p., 1997.
A estrela sobe. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1974.
Eu, um negro. Direção: Jean Rouch. França: S.p., 1958.

F
Flores raras. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto / Filme do Equador, 2013.

G
Gabriela, cravo e canela. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1982.
Garage Olimpo. Direção: Marco Bechis. Itália, Argentina e França: Rai Cinemafiction, 1990.
A greve. Direção: Serguei Eisenstein. União Soviética: Goskino e Proletkult, 1925
A Grande Família. Direção: Maurício Farias. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2006.
Guerra de canudos. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 1997.

H
Harry Potter e as Relíquias da morte – Parte 2. Direção: David Yates. Estados Unidos: Heyday Films, 2011.
La historia oficial. Direção: Luiz Puenzo. Argentina: S.p., 1985.
Hércules 56. Direção: Silvio Da-Rim. Rio de Janeiro: Antonioli Amado Produções Artísticas, 2006.
Hoje. Direção: Tata Amaral. São Paulo: Primo Filmes, 2011.

I

J
Juventude transviada. Direção: Nicholas Ray. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1955

K
Kamchatka. Direção: Marcelo Piñeyro. Argentina e Espanha: Alquimia Cinema S.A., Oscar Kramer S.A., Patagonik Film Group, Televisión Española, Vía Digital, 2002.

L
Lamarca. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: S.p., 1994.
Lixo extraordinário. Direção: João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker. São Paulo: O2 Cinema, 2011.
Uma Longa Viagem. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2012.

M
Machuca. Direção: Andrés Wood. Chile, Espanha e Inglaterra: S.p., 2004.
O Magnata. Direção: Johnny Araujo. São Paulo: Gullane Filmes, 2007.
Marighella – Retrato falado de um guerrilheiro. Direção: Silvio Tendler. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 1999.
O menino maluquinho. Direção: Helvécio Ratton. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV, 1995.
O mineiro e o queijo. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, 2011.

N
Nanook of the North. Direção: Robert Flaherty. Estados Unidos: S.p., 1922.
Não se preocupe, nada vai dar certo. Direção: Hugo Carvana. Rio de Janeiro: El Desierto Filmes, 2011.
La noche de lós lápices. Direção: Héctor Oliveira. Argentina: Aries Cinematográfica, 1986.
O noviço rebelde. Direção: Tizuka Yamazaki. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Artísticas, 1997.

O
Olga. Direção: Jayme Monjardim. Rio de Janeiro: Europa Filmes, Globo Filmes, Lumière e Nexus Cinema e Vídeo, 2004.
O segredo dos diamantes. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, em montagem.

P
Pequeno dicionário amoroso. Direção: Sandra Werneck. Rio de Janeiro: Cineluz Produções Cinematográficas, 1997.
Pequenas histórias. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, 2007.
De pernas pro ar. Direção: Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Morena Filmes, 2011.
Piratas do Caribe: Navegando em Águas Misteriosas. Direção: Rob Marshall. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2011.
Podecrer!. Direção: Arthur Fontes. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2007.
Proibido proibir. Direção: Jorge Durán. Rio de Janeiro: El Desierto Filmes, 2007.

Q
Quase dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2004.
Que bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 1989.
O que é isso Companheiro? Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 1997.

¿Quién quiere ver películas sobre la dictadura?. Direção: Maricel Santin e Alberto Rojas Apel. Argentina: S.p., 2003.
Quincas berro d'água. Direção: Sérgio Machado. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2010.

R
Roma, cidade aberta. Direção: Roberto Rosselline. Itália: Excelsa Film, 1945.
O romance da empregada. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1987.

S
Se Eu Fosse Você. Direção: Daniel Filho. Rio de Janeiro: Total Entertainmient Ltda, 2006.
O segredo dos seus olhos. Direção: Juan José Campanella Argentina, Espanha: Tornasol Filmes, 2009.
Sem limites. Direção: Neil Burger. Estados Unidos: Many Rivers Productions, 2011.
Sonhos e desejos. Direção: Marcelo Santiago. Rio de Janeiro: Filmes do Equador, 2006.
A suprema felicidade. Direção: Arnaldo Jabor**.** São Paulo: Francisco Ramalho Juniro Ltda, 2010.
Surf Adventures. Direção: Arthur Fontes. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2002.

T
Tati, a garota. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1972.
Terra em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: LC Barreto, 1967.
Tieta do agreste. Direção: Cacá Diegues. Inglaterra, França e Rio de Janeiro: Columbia Pictures Television, Commissão de Valores Mobiliarios, FINEP, Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, Sky Light Serene, Sony Corporation of America, 1996.
Tony Manero. Direção: Pablo Larrin. Chile e São Paulo: Fabula Productions e Prodigital, 2008.
Transformers: O Lado Oculto da Lua. Direção: Michael Bay. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2011
Tropa de Elite. Diretor: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisual, 2007.
Tropa de Elite 2. Diretor: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisual, 2011.

U
Última parada – 174. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: RPJ Produtores Associados / Movi & Art Produções Cinematográficas, 2008
A última noite. Direção: Spike Lee. Estados Unidos: Gamut Films, 2002.
Uma onda no ar. Direção: Helvécio Ratton. Minas Gerais: Quimera Filmes, 2002.

V
Vidas secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sino Filmes, 1963.
Vlado. Direção: João Batista de Andrade. São Paulo: Oeste Filmes Brasileira, 2006.
Voando alto. Direção: Bruno Barreto. Estados Unidos: Miramax Films, 2003.

W

X

Y

Z

Zuzu Angel. Direção: Sérgio Rezende. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual Ltda, 2006.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, H.W. **Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil**. Revista Brasileira de Educação, nº6, 1997.

_____. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta,. 1996

ACERVO DE LUTA CONTRA A DITADURA. **Ato Institucional n° 5**. Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.acervoditadura.rs.gov.br/ . Acesso em fevereiro de 2012.

ALEGRE, Maria Sylvia P. **Reflexões sobre iconografia etnográfica: por uma hermenêutica visual.** In: Desafios da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1998, pp. 75-112.

ANCINE. **Informe de acompanhamento do mercado – Filmes e Bilheteria 2011.** Distrito Federal: ANCINE, 2012. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2011/Informe_Anual_2011.pdf Acesso em julho de 2012.

_____. **Valores Captados por Obras Lançadas em Salas de Exibição - 1995 a 2011**. Distrito Federal. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/producao_.htm Acesso em dezembro de 2012.

_____. **Informe de Acompanhamento do Mercado – Informe anual preliminar Filmes e Bilheteria 2012**. Distrito Federal: ANCINE, 2013. Disponível em: http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/Informes/2012/Informe-anual-2012-preliminar.pdf Acesso em janeiro de 2013.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional.** São Paulo: Ática, 1989.

ARBEX, JR., José. **Comissão da verdade nasce derrotada**. Revista Caros Amigos, 2012, n° 183, p. 09.

ARENDT, Hannah**. Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AZZAN JUNIOR, Celso. **A antropologia compreensiva de Geertz**. In: Antropologia e interpretação: explicação e compreensão nas antropologias de Lévi-Strauss e Geertz. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993, pp. 89-140.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética.** São Paulo: Editora Unesp, 2002.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALANDIER, Georges. O **Dédalo – Para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARBOSA, Andréa C. M. Marques. Ana Lúcia Andrade. **O filme dentro do filme**. Revista de Antropologia, 1999. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100013. Acesso em outubro de 2010.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006.

BARRETO, Bruno. **Para Barreto, filme não é para torturados**. Entrevista realizada por Luis Caversan. Folha de S. Paulo, 1997. Disponível em: http://acervo.folha.com.br/fsp/1997/05/07/21/ Acesso em dezembro de 2012.

_____.**O Oscar perto de nós**. Entrevista realizada por Beto Rodrigues. Extra Classe, 1998. Disponível em: http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mar98/entrevis.htm Acesso em dezembro de 2012.

BARRETO, Bruno; CARNEIRO, Geraldo. **Roteiro de *O que é isso, companheiro?***, São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1988.

BARROS, Edgar Luiz de. **Os governos militares**. São Paulo: Editora Contexto, 1994.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Lo Obvio y lo obtuso.** Barcelona: Padiós Comunicación, 1986.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BECKER, Howard S. **Outsiders, estudos da sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.** Paris, 1936.

_____. **Sobre o conceito de história**. In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, v. l. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Nova cultural brasiliense, 1985.

BETTO, Frei. **Batismo de sangue**. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

_____. **Cartas da prisão**, 1969 a 1973. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Diário de Fernando: nos cárceres da ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BREDER, Debora. **Entre o próximo e o distante: Louis Malle, um cineasta *décalé*.** Salvador: O olho na história, n. 15, 2010. Disponível em: http://oolhodahistoria.org/n15/artigos/debora.pdf Acesso em janeiro de 2013.

_____. **Entre o "indizível horror da procriação" e a "sexualidade androide": notas sobre *The Brood* e *Crash*, de David Cronenberg.** Belo Horizonte, v. 6, n. 2, 2009, pp. 112-129. Disponível em: http://antrocine.blogspot.com.es/2012/02/entre-o-indizivel-horror-da-procriacao.html Acesso em janeiro de 2013.

BRESCIANE, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs). **Memória e (res)sentimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CACCIA-BAVA, Augusto; PÀMPOLS, Carlos F.; CANGAS, Yanko G. (orgs). **Jovens na América Latina**. São Paulo: Escrituras editora, 2004.

CAMPOS, Ricardo. **Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis**. In. Sociologia, Problemas e Práticas, nº63, Lisboa, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

_____. **Antropologia do cinema.** São Paulo: Editora brasiliense, 1984.

CARDOSO, Irene. **Há uma herança de 1968 no Brasil?.** In: Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

CASTRO, Nilo André Piana (Org). **Cinema e ditadura militar**. Porto Alegre: Do Autor, 2002.

CHIAVENATO, Júlio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar.** São Paulo: Moderna, 1994.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica – antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CLIFFORD, James; GEORGE, Marcus (Orgs.) **Retóricas de la antropologia**. Barcelona: Júcar, 1991, pp. 25-60.

DINIZ, Ariosvaldo da Silva. **A iconografia do medo.** In: Imagem e Memória. Rio de Janeiro, Garamond, 2001, pp. 113-150.

DIRCEU, José. **O movimento estudantil em São Paulo.** In: Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha. São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **A definição da arte**. Lisboa: Edição 70, 1962.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem.** São Paulo: Ática, 1991.

ERIKSEN, T. H.; NIELSEN, F. S. **História da antropologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

ESTADO DE S. Paulo. **Batismo de Sangue, de Hélvecio Ratton, comove Brasília.** São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20061127p2967.htm Acesso em dezembro de 2012.

FEALDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. **Desafios da imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1998.

FGV. **Mapa da inclusão digital.** São Paulo: FGV, 2012. Disponível em: http://www.cps.fgv.br/cps/telefonica/

FILHO, Daniel. **1968, o curto ano de todos os desejos.** In: Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha**.** São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Ática, 2007.

FOUCAULT. Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro, Forence Universitária, 2001.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

GAGBEBIN, Jeanne Marie. **Memória, história, testemunho**. In: Memória e (res)sentimento. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 85 – 94.

GALEANO, Eduardo. **Veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GALLOIS, Dominique Tilkin **Antropólogos Na Mídia: Comentários Acerca de Algumas Experiências de Comunicação Intercultural**. In: Desafios da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1998

GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). **Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha.** São Paulo: Perseu Abramo, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

_____. **O saber local**. Petrópolis: RJ, Vozes, 1997.

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. A centralidade **da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, 1997.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (eds.) **Resistance Through Rituals. Youth subcultures in postwar Britain**. London: Hutchinson; Birmingham: The Center of Contemporary Cultural Studies from the University of Birmingham, 1975.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Campinas, SP: Editora do Unicamp, 2006.

HIKIJI, Rose S. Gitirana. **O cinema à luz da antropologia e vice-versa.** In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (Org.) Por que "raça"? Reflexões sobre "questão racial" no cinema e na antropologia. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **A era dos extremos – O breve século XX.** São Paulo: Editora Schwarcz, 2005.

IBGE. **Censo 2010.** Rio de Janeiro, IBGE, 2011. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/censo2010/ Acesso em julho de 2012.

INEP. **Censo da educação superior 2010**. Distrito Federal: INEP, 2011. Disponível em: http://www.ufla.br/ascom/wp-content/uploads/2011/11/7.11-censo-educa%C3%A7%C3%A3o-superior.pdf Acesso em outubro de 2012.

JORGE, Fernando. **Cale a boca, jornalista!** Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

KAS, Roberto. Metade Al Capone, metade Jesus Cristo. Revista Piauí: São Paulo, 2009. Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-39/figuras-da-setima-arte/metade-jesus-cristo-metade-al-capone Acesso em dezembro de 2012.

KOURY, Mauro G. P. (Org). **Imagem e Memória**. Rio de Janeiro, Garamond, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné / Melanésia**. São Paulo: Abril Cultura, 1976.

MARCON, Frank Nilton. **Diálogos transatlânticos.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens.** In: Culturas juvenis do século XXI. São Paulo, EDUC, 2008, pp. 09-32.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema: imagem e interpretação.** São Paulo: Tempo social, revista de sociologia da USP, 1996, pp. 83-104.

NORONHA, Danielle. **Filmagens de "Em Teu Nome" terminam nesta sexta no Chile**. UOL Cinema. Disponível em: http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/02/20/ult4332u1016.jhtm Acesso em novembro de 2012.

OROPEZA, Ignacio Dobles. **"O grande estorvo para aqueles que querem apagar o passado são as vítimas"**. Carta Maior, 2011. Entrevista concedida a Fábio Nassif. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=18806 Acesso em março de 2012.

PAIS, José Machado. **Culturas juvenis.** Lisboa: Imprensa nacional-Casa da moeda, 2003.

PAIS, José Machado; BENDIT, René; FERREIRA, Vitor Sérgio (Orgs.). **Jovens e Rumos**. Lisboa: Imprensa de ciências sociais, 2011.

PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: Juventudes, territórios, movimentos e canções nos anos 60.** São Paulo: PUC, 2004.

PEREIRA, Cláudia; ROCHA, Everarado; PEREIRA, Miguel. **Tempos de juventude: ontem e hoje, as representações do jovem na publicidade e no cinema.** Alceu – v. 10 – n. 19, 2009, pp. 05-15.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O que é documentário?** In: RAMOS, Fernão Pessoa e CATANI, Afrânio (orgs.). Estudos de Cinema SOCINE**.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, pp. 192-207.

RATTON, Helvécio; PARATTA, Dani. **Batismo de Sangue.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RATTON, Helvécio. **Entrevista concedida à Danielle Parfentieff de Noronha.** Aracaju, 2012.

REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (Orgs.) **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois**. Bauro, SP: Edusc, 2004.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. São Paulo: Revista de antropologia, USP, 2005, pp. 613-648.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROSÁRIO, Maria do. Ministra: **'Comissão da Verdade vai investigar responsabilidades'**. O Globo Online, 2012. Entrevista concedida a Miriam Leitão. Disponível em: http://oglobo.globo.com/pais/ministra-comissao-da-verdade-vai-investigar-responsabilidades-4120835 Acesso em março de 2012.

SAMAIN, Etienne. **Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais.** In: Desafios da imagem. Campinas, SP: Papirus, 1998, pp. 51-64.

SECRETARIA ESPECIAL DOS DIREITOS HUMANOS DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **Direito à memória e à verdade**. Brasília, 2007. Disponível em: http://portal.mj.gov.br/sedh/biblioteca/livro_direito_memoria_verdade/livro_direito_memoria_verdade_sem_a_marca.pdf. Acesso em fevereiro de 2012.

SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de histórias: problemáticas atuais. In: BRESCIANE, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001, p. 32 – 58.

SEOANE, José & TADDEI, Emilio. **Cuestionando el presente, recuperando el futuro: Juventudes, mundialización y protestas sociales**. In: GÓMEZ, José María (ed.). América Latina y el (des)ordem global neoliberal: hegemonía, contrahegemonía, perspectivas. Buenos Aires: CLACSO, 2004.

SOARES, Ines; BASTOS, Lucia. **Comissão da verdade e verdade histórica. O que se quer saber de verdade.** In: Revista da Anistia, Política e Justiça de Transição. Brasília: Ministério da Justiça, 2012.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SOUZA. Maria Luiza Rodrigues. Artigo: **Cinema e memória da ditadura**. Revista Sociedade e Cultura, 2008. Disponível em: http://redalyc.uaemex.mx/pdf/703/70311107.pdf. Acesso em setembro de 2010.

_____. Tese de doutorado: **Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964 – 1985) e na Argentina (1976 – 1983).** Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

SOUZA, Okky de. **A estrela sobe.** Veja Online, 1998. Disponível em: http://veja.abril.com.br/180298/p_086.html Acesso em janeiro de 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2003.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel; DAYRELL, Juarez (Orgs.). **A juventude vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

TORRES, Claudio. **Que filme é esse? Que história é essa?** São Paulo: Revista Adusp, v. 10, 1997. Entrevista concedida a Hamilton Octavio de Souza. Disponível em: http://www.adusp.org.br/files/revistas/10/r10a09.pdf Acesso em fevereiro de 2013.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968 – O ano que não terminou**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** São Paulo: Editora paz e terra, 2008.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZANINI, Maria Catarina Chitolina. **Por que cinema com antropologia? Breve relato de uma experiência etnográfica de recepção fílmica**. UFSCAR, 2008. Disponível em: http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1307. Acesso em: setembro de 2010.

ANEXO

ANEXO A – Lista de filmes sobre a ditadura civil-militar brasileira

O desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1964);
Terra em transe (Glauber Rocha, 1967);
A opinião pública (Arnaldo Jabor, 1967);
Liberdade de imprensa (João Batista de Andrade, 1968);
Você também pode virar um presunto legal (Sérgio Muniz, 1971/2006);
Brazil: a report on torture (Saul Landau & Haskell Wexler, 1971);
Estado de sítio (Costa-Gravas, 1972);
Blablablá (Andrea Tonacci, 1975);
O Bom burguês (Oswaldo Caldeira, 1979);
Pra frente, Brasil (Roberto Faria, 1982);
Frei Tito (Marlene França, 1983);
Jango (Silvio Tendler, 1984);
Em nome da segurança nacional (Roberto Carminati, 1984);
Cabra marcado pra morrer (Eduardo Coutinho, 1985);
Feliz ano velho (Marcelo Rubens Paiva, 1985);
Nada será como antes. Nada? (Renato Tapajós, 1985);
Que bom te ver viva (Lúcia Murat, 1989);
Muito além do Cidadão Kane (Simon Hartog, 1993);
Lamarca (Sérgio Rezende, 1994);
O que é isso, companheiro? (Bruno Barreto, 1997);
Ação entre amigos (Beto Brant, 1998);
Marighella - Retrato Falado do Guerrilheiro (Silvio Tendler, 1999);
Dois córregos (Carlos Reichenbach, 1999);
Golpe de 64: a procissão está nas ruas (Mauro Lima, 2000);
Barra 68 - Sem perder a ternura (Vladimir Carvalho, 2001);
Araguaya - a conspiração do silêncio (Ronaldo Duque, 2004);
Cabra-cega (Toni Ventura, 2004);
Quase dois irmãos (Lúcia Murat, 2004);
Tempo de resistência (Andre Ristum, 2004);

Olga (Jayme Monjardim, 2004);

Vlado: 30 anos depois (João Batista de Andrade, 2005);

Contos da resistência (Getsemane Silva, Glória Varela, Marcya Reis, André Carvalheira, Guilherme Bacalhao, 2005);

O Quintal Dos Guerrilheiros (João Massarolo, 2005);

Hércules 56 (Silvio Da-Rim, 2006);

Zuzu Angel (Sérgio Rezende, 2006);

1972 (José Emilio Rondeau, 2006);

O ano em que meus pais saíram de férias (Cao Hamburger, 2006);

Sonhos e Desejos (Marcelo Santiago, 2006);

Dzi Croquetes (Erika Bauer, 2006);

Batismo de Sangue (Helvécio Ratton, 2007);

Caparaó (Flávio Frederico, 2007);

Condor (Roberto Mader, 2007);

Corpo (Rossana Foglia, Rubens Rewald, 2007);

O profeta das águas (Leopoldo Nunes, 2007);

Tira os óculos e recolhe o homem (André Sampaio, 2008);

Cidadão Boilesen (Chaim Litewski, 2009);

Em teu nome (Paulo Nascimento, 2010);

O dia que durou 21 anos (Camilo Tavares, 2011);

Hoje (Tata Amaral, 2011).