

Notas acerca de representações fílmicas referentes à Ditadura militar brasileira: os casos de *O que é isso Companheiro?* (1997) e *Araguaia: a conspiração do silêncio* (2004)

Julierme Morais

Universidade Estadual de Goiás

Iporá – Goiás – Brasil

juliermemorais27@gmail.com

Resumo: No presente artigo procuramos examinar a maneira pela qual alguns aspectos da Ditadura militar brasileira (1964-1985) foram representados nos filmes *O que é isso Companheiro?* (BARRETO, 1997) e *Araguaia: a conspiração do silêncio* (DUQUE, 2004). Alicerçando-nos nos conceitos de *práticas e representações*, tecemos notas sobre as referidas películas problematizando suas historicidades, bem como alguns aspectos que geraram *representações* conflitantes, abrindo lastro para o surgimento de *memórias* divergentes atinentes ao processo histórico em voga.

Palavras-chave: Cinema. Representação. Ditadura militar. Memórias.

Introdução

Há quase meio século o cinema adentrou à seara de preocupações dos historiadores de ofício, sendo uns dos personagens principais no ato em que a *Nouvelle Histoire* invade a cena da trama dos estudos históricos franceses — e brasileiros, haja vista a influência francesa entre nossos pesquisadores —, debatendo *novos objetos, novos problemas e novas abordagens* a serem incorporados ao *métier* dos historiadores¹. Na gênese desse processo, a Sétima Arte foi observada no interior dos campos da História das Mentalidades e História do Imaginário² de maneira eficaz, sobretudo minimizando a desconfiança e descrédito

¹ No que tange à *Nouvelle Histoire*, cf. (LE GOFF & NORA, 1976a, 1976b, 1976c).

² Acerca da História das mentalidades, cf. (ARIÈS, 1990, p. 154-176; DARNTON, 1990, p. 225-255). Já no que atine ao campo da História do Imaginário, cf. (LE GOFF, 1980; DURAND, 1989).

anteriores e conquistando notoriedade como objeto privilegiado de problematização³. Passado algum tempo desse movimento historiográfico de aproximação, já no interior da chamada *Nova História Cultural*⁴, o cinema continua a ser encarado como objeto, porém acompanhado da tese segundo a qual também faz parte de um complexo de *práticas* socioculturais e, concomitantemente, se constitui em veículo produtor de significações históricas, isto é, *representações*.

No debate acerca do conceito de *representação* é problemático encontrar algum consenso⁵, porém acreditamos que o historiador francês Roger Chartier (1990; 1991) abre caminhos prolíficos para uma abordagem das imagens cinematográficas e todo o complexo inerente à produção, distribuição e exibição de filmes, especialmente quando vislumbramos problematizar as *representações* de um processo histórico ausente projetadas por objetos fílmicos num determinado presente. Segundo Chartier (1990, p. 17), as *representações* devem ser entendidas no interior das pesquisas filiadas aos estudos da História Cultural como “[...] esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”. Entendendo que o mundo é construído culturalmente na forma de *representações*, cuja materialização se dá nos elementos culturais — materiais e simbólicas — e nas *práticas* socioculturais, Chartier (1991) considera primordialmente a tentativa dos indivíduos ou grupos em compreender o universo sociocultural por meio da elaboração de esquemas intelectuais e suas respectivas práticas, que lhe atribuem sentido num campo aberto às mais variadas disputas simbólicas.

Conforme explicita Sandra Jatahy Pesavento (2005), as representações construídas sobre o mundo se colocam no lugar deste mundo e, ao mesmo tempo, possuem o poder de fazer com que os homens percebam sua realidade e pautem sua existência. Portanto, constituem-se em matrizes geradoras de condutas e práticas, dotadas de força integradora, coercitiva e explicativa do real. Nesse sentido, cada sociedade é detentora de um conjunto de *práticas* socioculturais que referendam a maneira pela qual diferentes sujeitos se relacionam entre si, de modo que devem ser consideradas expressões diretas das *representações*, que, por sua vez, formulam uma “[...] realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas” (PESAVENTO, 2005, p. 39).

³ Para uma abordagem introdutória acerca de alguns teóricos e historiadores que pesquisaram o cinema após 1970, cf. (MORAIS, 2014, p. 71-90; RAMOS, 2001, p. 7-26).

⁴ No intuito de entender mais profundamente a Nova História Cultural, cf. (CHARTIER, 1990; DARNTON, 1986; HUNT, 1992; PESAVENTO, 2005).

⁵ Somente para mencionar três autores importantes, Cf. (GINZBURG, 2001, p. 85-103; RICOEUR, 2007, 193-245; VAINFAS, 127-162).

À luz do exposto, reiteramos o assinalado em outra ocasião (MORAIS, 2014, p. 84) em concordância com Sheila Schvarzman (2007, p. 34-35): o conceito de representação, tal como propõe Chartier, “[...] dá ao cinema e a toda a atividade social a ele ligada, assim como a sua projeção, seja na concretude da economia, seja na imaginação, um papel fundamental como forma de conhecimento”. Do mesmo modo, também seguimos na mesma linha interpretativa de José D’Assunção Barros (2005, p. 11), quando o mesmo ressalta que, por meio da investigação das *práticas e representações*, é possível examinar os objetos culturais produzidos, os sujeitos produtores e receptores de cultura, os processos que envolvem a produção e a difusão cultural, os sistemas que dão suporte a tais processos e sujeitos, bem como as normas a que se conformam as sociedades quando produzem cultura.

Em face desses pressupostos teóricos, no presente artigo pretendemos refletir sobre *O que é isso Companheiro?* (BARRETO, 1997) e *Araguaya: a conspiração do silêncio* (DUQUE, 2004), partindo da hipótese segundo a qual os mesmos constituem-se em *representações fílmicas* — o que bate na tela e seu conjunto de signos imagéticos, sonoros, enfim, artísticos — que procuraram atribuir significados à Ditadura militar brasileira (1964-1985) e, ao mesmo tempo em *práticas* de quem as produziu — cineastas, roteiristas, produtores, atores, equipe técnica, etc. —, formulando um conjunto de significados e significantes produtores de *memórias* (POLACK, 1989, p. 3-15) atinentes à alguns elementos do processo histórico em evidência. Para tanto, procuramos tecer notas reflexivas acerca dos filmes em voga, tendo em vista suas características inerentes, isto é, problematizando suas historicidades, que são ligadas às *representações* que projetam e às *práticas* pelas quais se constituem.

O que é isso Companheiro?⁶

Bruno Barreto (1997), se propondo à *representação fílmica* do tumultuado mês de setembro de 1969, no Rio de Janeiro, período de vigência do *Ato Institucional nº 5* (AI-5),

⁶ O filme dirigido por Bruno Barreto, com roteiro de Fernando Serran numa livre adaptação do livro homônimo de Fernando Gabeira (1988), teve produção de Luiz Carlos Barreto e foi protagonizado por atores globais bastante conhecidos no cenário artístico nacional, tais como Pedro Cardoso (Fernando, pseudônimo Paulo), Fernanda Torres (Andréia, pseudônimo Maria), Cláudia Abreu (Reneé), Matheus Nachtergaele (Jonas), Selton Mello (Cesar) e Luiz Fernando Guimarães (Marcão), bem como o experiente ator norte-americano Alan Arkin (Charles Burke Elbrick). Produzido em função da comemoração dos 30 anos da instauração do *Ato Institucional nº 5* (AI-5) de 13 de dezembro de 1968, o filme contou com um aparato de uma superprodução nacional — orçamento de US\$ 4,5 milhões —, sendo indicado ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro em 1997, porém arrematando somente cerca de 270 mil espectadores nas salas de cinema brasileiro.

lança na tela o tema da guerrilha urbana brasileira mediante a representação de um grupo de jovens militantes de esquerda do *Movimento Revolucionário 8 de outubro* (MR-8) e da *Ação Nacional Libertadora* (ANL) no processo de sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Burke Elbrick (Alan Arkin). Ao tom de um filme de aventura hollywoodiana, a trama de *O que é isso companheiro?* se desenvolve quando dois jovens de classe média, os jornalistas Fernando (Pedro Cardoso) e Cesar (Selton Mello) se engajam na luta armada contra a ditadura militar. No desenrolar dos acontecimentos, César é capturado pelos órgãos de repressão da ditadura, levando Fernando a arquitetar o sequestro do embaixador dos EUA no Brasil no intuito de negociar a soltura de César e outros militantes de esquerda.

No filme em evidência, Bruno Barreto (1997) procura ficcionalizar acontecimentos políticos demasiadamente complexos que se passaram nos quatro dias do sequestro. Nesse propósito, o diretor de filmes como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Gabriela* (1983) e *Romance da Empregada* (1987), é influenciado e está inserido num processo de globalização em curso no país nos anos de 1990, cujo cerne reside na exaustão de um projeto nacional que vislumbrava as atividades políticas, sociais, econômicas e culturais brasileiras salvaguardadas pelo Estado nacional. Octávio Ianni (1999, p. 41) refletiu sobre isso na virada do século, destacando que, ao passo em que a sociedade civil, a economia nacional e o Estado-nação transformaram-se em províncias do globalismo, o projeto nacional foi posto em causa, pois independentemente de sua verve ideológica, as condições e possibilidades de sua realização tornaram-se mais difíceis e consideradas quase que inexecutáveis.

À luz disso, Barreto pauta-se na lógica da harmonização dos conflitos entre guerrilheiros e militares no período da ditadura, enveredando-se na ressignificação do livro de Fernando Gabeira (1988), bem como da própria historiografia que versa sobre o processo histórico da Ditadura militar no Brasil. No livro de Gabeira (1988), há uma preocupação fundamental em demonstrar o engajamento político-social dos jovens revolucionários em tom de oposição às arbitrariedades da Ditadura militar, sobretudo mediante um maniqueísmo que coloca os jovens revolucionários no lado positivo da história e, por consequência, os militares no lado negativo. Entretanto, em *O que é isso companheiro?*, Barreto harmoniza o conflito e, ao mesmo tempo, abre mão de uma estratégia de hierarquização de valores, uma vez que o espectador se depara com o que bate na tela e não é impulsionado a se identificar mais facilmente com nenhum dos lados em conflito.

Nesse sentido, tal lógica de harmonização do conflito entre guerrilheiros e militares no período da Ditadura militar brasileira é alicerçada na própria historicidade da

produção do filme. No contexto histórico em que Barreto produz sua película, a utopia revolucionária das organizações de esquerda dos anos de 1960, que postulava a derrubada da Ditadura militar e a instauração do socialismo no Brasil, cedeu espaço à harmonização entre as classes e seus respectivos representantes em prol do crescimento econômico e da estabilização econômica.

De um modo geral, como ressalta Márcia de Souza Santos (2011, p. 67),

Na década de 1990, o “fantasma” do recém findado período ditatorial ainda rondava o país. Se, por um lado, se vivia o clima de euforia pelo processo de redemocratização, por outro, evitava-se mexer em feridas ainda não cicatrizadas. Era o momento de “esquecer o que passou”, de “olhar para frente”, logo, de predominância da política do esquecimento sobre a política do lembrar. Grosso modo, nem militares nem ex-guerrilheiros, mesmo que por diferentes motivos, pareciam desejar remexer nesse passado recente. Além disso, muitos ex-ativistas políticos de oposição ao regime militar estavam, naquele momento, lutando pela consolidação da democracia e, inclusive, ingressando na política institucional. Não se deve esquecer ainda que, além de ex-militantes oposicionistas e até ex-guerrilheiros, os novos governos democráticos abrigavam em seus quadros militares e civis que apoiaram, parcial ou integralmente, o regime ditatorial. Inimigos de outrora, atuavam lado a lado na construção de um novo país. Não seria momento para se aflorarem os ressentimentos, mas para se unirem os esforços.

Embebido desse “espírito conciliador”, a *representação* proposta por Barreto recapitula o processo histórico ditatorial guiado pela ideia de inevitabilidade da globalização em curso, ou seja, da vitória do capitalismo sobre o socialismo pretendido nos anos de 1960 e 1970. Sua película, com efeito, inserida na filmografia do chamado *Cinema da Retomada* — em que se destacam filmes como *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil* (1995, Carla Camurati), *O Quatrilho* (1995, Fábio Barreto), *Jenipapo* (1996, Monique Gardenberg), *Terra estrangeira* (1995, Walter Salles) e *Central do Brasil* (1998, Walter Salles) —, exemplifica por meio de *práticas* um ponto de vista político, segundo o qual, como bem expressa Alcides Freire Ramos (2007, p. 14),

[...] ao invés de uma abordagem marcada pela crítica e pela denúncia (traço definidor de nossos melhores filmes dos anos 1960 e 1970), grosso modo, caracterizou-se pelo desejo de afagar o público com histórias que reafirmaram a existência de um preocupante fenômeno: a passagem de uma *cultura de oposição* para uma *cultura governista*. Frutos de um acordo tácito entre produtores, diretores, jornalistas e “ideólogos de plantão”, estas obras tentaram retratar o Brasil como um país que, *libertado dos traços culturais que o mantêm preso ao atraso*, poderia integrar-se no concerto das nações do primeiro mundo. A perspectiva “culturalista”, adotada nas películas, acabou por tirar do foco de preocupações aquilo que, até prova em contrário, ainda é um dado fundamental de nossa realidade: os desníveis existentes nas trocas internacionais, bem como as profundas desigualdades de classe que caracterizam a sociedade brasileira.

Inconscientemente ou não, estes filmes divulgaram *valores* conservadores que se coadunavam plenamente com os caminhos seguidos no processo de *globalização*.

Já do ponto de vista estético-ideológico, também concordamos com Ramos (2007, p. 3), pois os cineastas brasileiros (entre eles Bruno Barreto) não tinham o menor constrangimento em expressar aversão a qualquer forma de nacionalismo, sendo seu objetivo finalístico a conquista de um mercado internacional. Portanto, tudo o que se relaciona com a linguagem cinematográfica (iluminação, figurino, interpretação dos atores, cortes, montagem, movimentos de câmera), deveria estar em sintonia com o gosto do público estrangeiro, especialmente norte-americano⁷.

Sob essa perspectiva política e estético-ideológica, o filme de Bruno Barreto trata de temáticas como o treinamento desses jovens “revolucionários”, expresso logo no início da película; o dualismo entre “revolucionários” mais jovens e mais velhos, sendo os primeiros tratados como aventureiros e os segundos como autoritários (muito embora lutem contra um regime também autoritário); as possibilidades de negociação com a repressão militar no período da ditadura, uma vez que alguns militantes presos e torturados são moeda de troca pelo embaixador dos EUA; e, por fim, a diferença residente no desequilíbrio emocional dos militantes de esquerda e o equilíbrio emocional do embaixador Charles Burke Elbrick, que, embora em situação desconfortável, permanece sóbrio, isto é, senhor de suas ações.

Nesse procedimento de ficcionalização fílmica de um passado histórico, Barreto promove quadros de verossimilhança histórica, mas, concomitantemente, funde personagens, troca nomes próprios e até mesmo comete erros factuais. Contudo, aquilo que mais destoa das pesquisas históricas acerca do assunto consiste na maneira pela qual, em sua narrativa fílmica, o cineasta representa eticamente as ações de guerrilheiros e dos órgãos de repressão no interior do acontecimento do sequestro do embaixador dos EUA.

Em *O que é isso companheiro?*, o cineasta atribui tratamento às ações dos “revolucionários” como se fossem efetuadas em função de pura rebeldia: iniciativas individuais sem alicerce político preciso. Sheila Schvarzman (2003, p. 176) chama atenção para isso, pontuando que o espectador é introduzido numa aventura através da qual assiste a um assalto a banco e depois acompanha um sequestro, porém, apesar dos personagens exporem suas esperanças político-ideológicas, suas ações, sobretudo porque não há contexto, permanecem isoladas e sem sentido, fruto de voluntarismo imaturo e radical. Desse modo, a *representação fílmica* proposta pela película, fruto do posicionamento político

⁷ Para um maior aprofundamento dos argumentos de Ramos, Cf. (NORITOMI, 2003).

e ideológico de Bruno Barreto, choca-se com a bibliografia canônica sobre o período da Ditadura militar brasileira, tais como *Combate nas trevas* (1987), de Jacob Gorender, e *O fantasma da revolução brasileira* (1993), de Marcelo Ridenti.

Gorender (1987), especialmente nos capítulos intitulados “A violência do opressor” e “A violência do oprimido”, procura esboçar uma ética dos métodos violentos adotados, tanto pelos “revolucionários” quanto pelos órgãos militares de repressão, notadamente tendendo a encontrá-la somente nos primeiros, tomados como sujeitos resistentes e guiados por um projeto político-social mais amplo. Em outros termos, a violência do oprimido é exposta como contragolpe às ações dos opressores, bem como em consonância com os princípios mais básicos na luta pela democracia e direitos humanos.

Marcelo Ridenti (1993), à luz de inúmeros depoimentos de ex-militantes de esquerda e dados estatísticos, defende a tese segundo a qual a opção dos jovens brasileiros pela luta armada foi conduzida em função de uma atmosfera contraditória: por um lado, politicamente desfavorável, em especial devido às dissidências nas organizações de esquerda e a potencialização da repressão ditatorial; por outro, culturalmente favorável, em especial devido a um processo hegemônico de manifestações culturais contestadoras à ditadura e aderentes à violência do oprimido apontada por Gorender.

Com efeito, resguardadas as devidas nuances, tanto Gorender quanto Ridenti destacam a inserção na luta armada pelos jovens brasileiros dos anos de 1960 e 1970 devido a um projeto de revolução sócio-política, que, malgrado interrompida com o golpe de 31 de março de 1964, permanecia no horizonte de expectativas e foi potencializada, sobretudo em função da institucionalização do aparelho repressivo da Ditadura militar, após 13 de dezembro de 1968, com o AI-5. Por seu turno, se negando a seguir tal vertente interpretativa, Bruno Barreto projeta na tela um tom conciliador típico dos anos de 1990. Nesse passo, conforme Sheila Schvarzman (2003, p. 177),

[...] as desventuras dos jovens de ontem aparecem como justificativa do conformismo de hoje. A juventude do fim dos anos 60 e sua crença na ação política é que são sequestradas pelo filme e enquadradas numa crença atual, segundo a qual o jovem, conformado pelo consumo, deve ser incapaz de agir sobre a realidade, como haviam feito outros no passado. Desta forma, as desventuras dos jovens de ontem aparecem como justificativas do conformismo de hoje. O torturador é o elemento consciente, dir-se-ia, quase moderado, enquanto os jovens se perdem por incompetência e idealismo.

Araguaya: a conspiração do silêncio

O filme em evidência consiste no primeiro longa-metragem de Ronaldo Duque (2004). Sua produção cinematográfica, ao contrário da de Bruno Barreto, sem contar com subsídio financeiro para uma superprodução, se eximiu de lançar no corpo artístico atores de renome nacional, fator que possivelmente fechou as portas para a sua circulação comercial em larga escala, praticamente restringindo a película a projeções privadas, circuitos alternativos e festivais.

A *representação filmica* proposta por Duque busca retratar a Guerrilha do Araguaia ocorrida na região Sul do Pará na virada dos anos de 1960 para 1970⁸, atribuindo destaque ao conflito que polarizou, no momento mais alto da ideologia da segurança nacional, de um lado, camponeses e militantes do *Partido Comunista do Brasil* (PC do B) e, de outro, as forças armadas da Ditadura Militar brasileira (1964–1985), especialmente exército e aeronáutica. Em tom de drama histórico e político, o filme de Ronaldo Duque é narrado a partir da ótica do frei dominicano François Le Pagnon, conhecido popularmente como padre Chico (Stephane Brodt), que, chegando à região do Araguaia se depara com camponeses lutando contra a miséria e ambição dos grandes latifundiários e com militantes do Partido Comunista do Brasil (PC do B) — Zé Carlos (Danton Mello), Dora (Françoise Forton), Juca (William Ferreira), Geraldo (Rômulo Augusto), Maurício (Cacá Amaral), Tininha (Fernanda Maiorano) e Osvaldão (Northon Nascimento) — intentando uma revolução com base no foquismo contra a Ditadura militar que havia se instaurado no país.

Desenvolvendo a trama, Ronaldo Duque ficcionaliza os acontecimentos da Guerrilha do Araguaia informado por uma visão de história que já não se pauta na lógica harmônica dos conflitos, tal como procede Bruno Barreto, mas sim pautando-se na proposta de denúncia social⁹. Notadamente, o partido tomado pelo cineasta é o de denúncia às atrocidades cometidas pelos militares no conflito. Tal característica latente do filme de Ronaldo Duque pode ser explicada, em parte, com base em sua filmografia de curtas-

⁸ A guerrilha do Araguaia é considerada o único movimento guerrilheiro existente na região Amazônica, banhada pelo Rio Araguaia. Subsidiada economicamente pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B), a guerrilha reuniu diversos militantes do partido no fito de fomentar a revolução socialista no Brasil, a partir das teorias desdobradas do foquismo. Combatida pelos militares a partir de 1972, a guerrilha foi alvo de diversas operações das Forças Armadas e sucumbiu em finais de 1974. Cf. (MORAIS, 2005).

⁹ Tal postura já fica transparente no primeiro plano do filme. Em tela negra, letras brancas trazem os seguintes dizeres: “Em março de 1964, um golpe militar depôs o Presidente da República João Goulart. Implantou-se no país uma feroz ditadura que extinguiu os partidos políticos, fechou os sindicatos e entidades estudantis. Os militares impuseram a censura prévia à imprensa e utilizaram a tortura, sistematicamente, contra os presos políticos. Naquele momento, centenas de brasileiros, na maioria jovens, escolheram o caminho da luta armada, já que não havia qualquer possibilidade de ação legal contra o regime do terror”.

metragens anteriores, em que o cineasta trabalhou temáticas políticas, enveredando-se pelo caminho da proposição de reflexão acerca da opressão dos poderes oficiais¹⁰.

Seguindo nesse viés ideológico, por um lado, *Araguaya* torna presente à miséria e o abandono a que estavam submetidos os moradores da região do conflito e, por outro, faz incidir foco na brutalidade e desrespeito pelos direitos humanos com os quais o exército brasileiro praticamente exterminou camponeses e militantes políticos. Nesta medida precisa, a *representação fílmica* veiculada por Duque não se desvencilha de uma hierarquização de valores políticos e ideológicos, pois o espectador, ao ver o que bate na tela, é encaminhado à identificação com os guerrilheiros e sua luta político-ideológica. Isso se torna mais evidente em diversas passagens do filme, tais como nas cenas em *flashback*, sobretudo quando procuram demonstrar a renúncia dos guerrilheiros às suas vidas cotidianas, despedindo-se de suas famílias para ingressar na guerrilha; nos planos e cortes que retratam o lado humanizado e afetivo dos jovens guerrilheiros, tanto entre si, quanto com os camponeses locais, inclusive dando assistências socioeconômica — o próprio personagem de padre Chico, que age como um assistente social da região, espelha muito bem isso, pois o mesmo adere aos ideais dos guerrilheiros —; nas cenas que expressam os ideais de luta pela liberdade e igualdade social, nas quais os jovens discutem propostas sociais e ações contra a ditadura; e, por fim, na própria ausência do poder público na região, excetuando-se os militares em repressão, pois não são mostrados ao espectador hospitais, escolas e saneamento básico.

Como aponta José D'Assunção Barros (2008 p. 53), “[...] qualquer obra cinematográfica, seja um documentário ou pura ficção é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que o produziu”. Assim, a própria historicidade da obra fílmica de Ronaldo Duque também pode deixar mais claras as suas escolhas. A implantação da Ditadura militar brasileira, no contexto histórico de produção do filme, completara seus 40 anos. Nesse sentido, o cineasta se propõe a *representar* um dos acontecimentos mais obscuros do período, em um momento em que existem *práticas* sociais, políticas, econômicas e culturais que autorizam suas intenções artísticas.

No plano político-social, após a ascensão à Presidência da República de Luís Inácio Lula da Silva e, conseqüentemente do *Partido dos Trabalhadores* (PT), em 2003, o período ditatorial brasileiro soa como um passado traumático que deve ser discutido mais

¹⁰ Entre seus principais trabalhos, destacam-se os premiados documentários *NO* (1988), curta-metragem acerca do plebiscito que pôs fim ao governo do General Augusto Pinochet no Chile, e *Póstuma Kretã* (1980), curta-metragem atinente ao assassinato do Cacique Guarani Ângelo Kretã, ocorrido no sudoeste do Paraná, no episódio de um conflito agrário na Reserva de Mangueirinha no Paraná.

enfaticamente, sobretudo no sentido de responsabilizar os responsáveis por suas atrocidades contra os direitos humanos, especialmente com a abertura dos arquivos da ditadura. Um marco importante nesse sentido consiste no fato de que, em 9 de dezembro de 2004, o presidente Luís Inácio Lula da Silva assinou a *Medida Provisória 228* e o *Decreto Presidencial 5.301*, reduzindo o tempo de sigilo de arquivos secretos do governo, bem como instaurando a *Comissão de Averiguação e Análise de Informações Sigilosas*. Em suma, foi dado um passo imenso para a abertura dos arquivos da Ditadura militar brasileira.

No plano cultural, com o distanciamento temporal do período da Ditadura, emergem propostas filmicas de discussão e debate de memórias anteriormente deixadas de lado — a guerrilha do Araguaia é um exemplo nítido —, sobretudo por aqueles sujeitos que viveram experiências de violência. Nesse caso, *Araguaya* se ancora na denúncia dos crimes, prisões arbitrárias, assassinatos e práticas de tortura cometidos pelos militares brasileiros, incorrendo na mesma linha propositiva de alguns filmes significativos do período, como *Cabra Cega* (2004, Toni Venturi), *Quase dois irmãos* (2005, Lúcia Murat), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006, Cao Hamburger), *Hércules 56* (2006, Sílvio Da-Rin) e *Batismo de Sangue* (2007, Helvécio Ratton)¹¹.

Nesse passo, não há condescendência por parte de Ronaldo Duque com os crimes praticados pelos militares brasileiros no episódio da Guerrilha do Araguaia. Por isso mesmo, sob essa perspectiva político-ideológica, o cineasta procura construir uma *representação* da Guerrilha do Araguaia da forma mais fidedigna possível, de modo que se aproxime de um “efeito de real”¹². Para tal empresa, o cineasta traz para o centro do debate fatos históricos, relações sociais, marcos e datas consagradas na historiografia oficial;

¹¹ Dado curioso nesse sentido é que *Araguaya* vai na contramão das próprias características hegemônicas do complexo cinematográfico brasileiro dos anos 2000. Após a virada do milênio têm surgido mecanismos diferentes de comercialização cinematográfica — produção mais rápida devido à entrada em cena da câmera digital, exibição centralizada nas mãos das grandes cadeias de Multiplex, divulgação via internet e até mesmo filmes produzidos para o formato —, os investimentos na atividade vêm sendo fruto de remodelação com a criação de leis de incentivo nos âmbitos municipais, estaduais e federal, as empresas produtoras têm-se multiplicado, sobretudo pela migração de agências de publicidade para o ramo dos longas-metragens, a *Rede Globo de Televisão* criou uma empresa específica para a produção de filmes — a *Globo filmes* (1998) — e foi criada a *Agência Nacional de Cinema* (ANCINE, 2001). Já no plano estético, ocorre desenfreadamente a incorporação da linguagem televisiva e da publicidade nas produções filmicas, bem como os padrões técnicos e artísticos tradicionais de matriz hollywoodiana e as temáticas com certo conservadorismo *made in Brazil* constroem um viés que se pode chamar de hegemônico, apesar da diversidade de propostas, cineastas, motes e preocupações cinematográficas. Alcançando expressivo resultado mercadológico, em especial o sucesso de público e certo reconhecimento internacional, devido a um esquema muito bem elaborado entre produção-distribuição-exibição nos *Multiplex*, as produções, reforçam uma tautologia sociocultural que não reconhece fronteiras nacionais, tampouco reelabora uma visão já cristalizada nos filmes simbólicos do período denominado de “Cinema da retomada”.

¹² Isso se explica pelo fato de que, no projeto preliminar do filme, a pretensão do cineasta era confeccionar um documentário.

procura dar vida às personagens/sujeitos que efetivamente se inseriram no conflito¹³ e, ao mesmo tempo, lança mão do expediente de inserir no filme depoimentos de ex-militantes, utilizar locações semelhantes à mata fechada do conflito, e lançar na tela imagens de notícias de jornais da época, tratando do acontecimento de maneira cronológica.

Esses recursos estético-artísticos são plasmados na representação proposta por Duque por meio da exploração de temáticas fundamentais atinentes ao processo histórico em voga: o treinamento desses jovens “revolucionários”; o apoio financeiro do Partido Comunista do Brasil (PC do B); as relações conflituosas entre o ideal revolucionário e as intenções individuais; a impossibilidade de negociação com a Ditadura militar, na medida em que os guerrilheiros do Araguaia são praticamente todos mortos; a posição dos freis dominicanos da Igreja Católica em favor dos militantes “revolucionários”; o papel das mulheres no processo da guerrilha, sobretudo tomando por base a militante Alice, que teve um filho e foi retirada do embate pelo militantes; e, por fim, a força repressiva das Forças Armadas, em especial, ao retratar a “Operação limpeza”¹⁴, demonstrando uma tentativa dos militares em escamotear o massacre ocorrido no sul do Pará.

Na busca por produzir um “efeito de real”, Duque segue a mesma orientação de trabalhos acadêmicos e jornalísticos atinentes à Guerrilha do Araguaia, especialmente pesquisas como as de Taís Morais e Eumano Silva (2005), Romualdo Campos Filho (2003) e Pedro Corrêa Cabral (1993). Todavia, aquilo que mais salta aos olhos do observador consiste no tratamento ético e moral com o qual o cineasta representa os guerrilheiros do Araguaia, cuja essência vai de encontro à proposta de Bruno Barreto (1997) em *O que é isso companheiro?*, na medida em que os mesmos são representados enquanto indivíduos conscientes de suas atitudes e embebidos por um ideal político-ideológico consistente. Com outros termos, na *representação* proposta por Ronaldo Duque (2004) há um alicerce “romântico-revolucionário” que impulsiona as ações dos militantes aderentes à Guerrilha do Araguaia, portanto, elas se tornam plenamente aceitáveis a quem se depara com o que bate na tela.

Com efeito, ao atribuir esse tipo de tratamento à ação armada dos militantes do Partido Comunista do Brasil (PC do B) na região Sul do Pará, o cineasta adere à leitura dessas ações proposta pela bibliografia canônica pertinente à luta armada no Brasil,

¹³ Vale destaque para o ex-deputado José Genoíno, que no filme tem o codinome de Geraldo; a guerrilheira Criméia Alice, que é ficcionalizada na personagem Alice; Oswaldo Orlando Costa, estudante de engenharia e militante do PC do B, cujo personagem é Oswaldão; Maurício Grabois, dirigente do PC do B e deputado comunista na década de 1940, cujo personagem é chamado de Velho; André Grabois, desaparecido na guerrilha, que é ficcionalizado no personagem Zé Carlos; e o frei dominicano Aristides Camiou, posteriormente expulso do país, cujo personagem é o padre Chico.

¹⁴ Acerca da “Operação limpeza”, cf. (CABRAL, 1993; MORAIS & SILVA, 2005).

sobretudo de Jacob Gorender (1987) e Marcelo Ridenti (1993), cujas linhas-mestras postulam um projeto político por trás das ações “revolucionárias” dos jovens, especialmente no que tange à resistência ao aparelho repressivo da Ditadura militar (REIS FILHO, 1997, p. 40-42). Assim, em consonância com outras pesquisas históricas atinentes ao período, Duque pensa o papel dos jovens que ingressaram na luta armada, especialmente na guerrilha do Araguaia, pelo viés proposto por Marcelo Ridenti (1993, p. 61), segundo o qual àqueles que ficaram sem espaço de atuação institucional (política, sindical e profissional) ou privados de suas atividades por meio das quais ganhavam a vida, isto é, impedidos de existirem como oposição ou manifestar-se, a resistência armada teria sido o último recurso.

Em suma, concordamos com Fabiana Guerra (2008, p. 114):

O cinema, ao tratar de um tema histórico, busca, por meio da narração de um fato, reconstruir o ambiente de uma determinada época, a partir de questões e problemas que são postos pelo momento de produção das imagens. Neste sentido, os realizadores de *Araguaya: a conspiração do silêncio* optaram por dar visibilidade à temática da luta armada empreendida contra a ditadura militar instaurada em 1964, privilegiando a encenação de alguns aspectos da guerrilha. Assim, ao trazer essa história para o cenário atual, o filme fez com que várias questões aflorassem, já que muitos pontos relacionados àquele episódio ainda não foram devidamente discutidos.

Considerações Finais

Michel Pollack (1989, p. 12) argumenta que a *memória*, coletiva ou individual, deve ser pensada enquanto um elemento construído historicamente, sendo que, por meio de tal construção, ocorrem processos de seleção do que se pretende ratificar no interior de uma sociedade e de exclusão do que se pretende elidir. Desenvolvendo suas colocações, postula que, mesmo sendo praticamente impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados na atualidade, o filme é o suporte mais adequado para tal empreendimento, na medida em que, ao dirigir-se às capacidades cognitivas e, ao mesmo tempo captar as emoções, possui um papel importante no enquadramento dessa memória.

Neste sentido, e com base no exposto no decorrer desse artigo, percebeu-se que, tanto *O que é isso companheiro?* quanto *Araguaya*, numa relação constante de mediação entre presente-passado, constituem-se em produtos socioculturais cujas *práticas e representações* também possuem a capacidade de enquadrar *memórias* divergentes e/ou concorrentes acerca dos percalços das organizações de esquerda nas décadas de 1960 e 1970, em seu embate

político, ideológico, cultural e até mesmo físico com a Ditadura militar instaurada no país em 1964.

Com efeito, a agenda político-social brasileira sugeriu equivocadamente a Bruno Barreto (1997) o investimento numa *representação* conciliadora das forças políticas — organizações de esquerda e militares — em choque nas décadas de 1960 e 1970. Por isso mesmo, com tal *representação* pautada na conciliação, *O que é isso Companheiro?* produziu uma *memória* problemática acerca do processo ditatorial brasileiro, que encontrou um campo aberto de disputas no qual ex-combatentes de esquerda, jornalistas, intelectuais e acadêmicos iniciaram uma série de críticas negativas à película¹⁵. Do mesmo modo, também pôde ser percebido que, nos anos 2000, a conciliação já não foi a pedra de toque político-social, pois a consolidação do regime democrático clamava por *representações* avessas à história (e/ou o esquecimento) oficial, trazendo para o cerne do debate a distribuição de responsabilidades dos crimes cometidos no período da Ditadura militar brasileira, fatores que incentivaram Ronaldo Duque (2004) em sua *representação*. Nesse sentido, *Araguaia* produziu uma *memória* acerca do período que aloca os militares (vencedores do processo histórico da Guerrilha do Araguaia) num lugar de derrotados no embate ético e moral realizado *a posteriori*, uma vez que reforçou uma tautologia sociocultural e política com o seu contexto histórico, cujo sentimento salutar consistia no refutar de qualquer tipo de violência e brutalidade cometida pelos militares nos chamados “anos de chumbo”.

Notoriamente, a concorrência entre memórias¹⁶ produzidas pelas *representações filmicas* em voga pode ser explicada devido ao fato de que tais películas afetam nossa maneira de ver o passado em presentes distintos, pois, ainda segundo Pollack (1992, p. 203),

[A memória] sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa... As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também para a memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada... A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo [...]. Esse último elemento da memória — a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento — mostra que a memória é um fenômeno construído.

¹⁵ As principais delas podem ser conferidas na coletânea organizada por Daniel Aarão Reis Filho (1997), cuja produção se deu essencialmente para negar o caráter histórico da película.

¹⁶ Em excelente artigo, Marcia de Souza Santos (2011) chega a tratar dessa temática pela via de uma disputa de memórias no interior da produção cinematográfica brasileira no tocante aos filmes que procuram retratar do processo histórico da Ditadura militar.

Em vista disso, *O que é isso Companheiro?* e *Araguaya*, substancialmente influenciados por seus respectivos contextos históricos cuja marca é a descontinuidade, dizem mais de seus respectivos presentes do que propriamente dos acontecimentos pretéritos que procuraram representar, cabendo àqueles interessados em pensá-los como *representações* produtoras de *memórias*, perceberem suas historicidades distintas, sem demérito de suas capacidades estético-artísticas e/ou conteudísticas. Em outras palavras, historicidades e opções estético-políticas devem ser problematizados pela via da complementaridade e não pela exclusão.

Enveredando-nos por esse caminho e à luz de nossos referenciais teórico-metodológicos, na percepção da existência dessas *memórias* divergentes e/ou concorrentes enquadradas pelas *práticas* e *representações* empreendidas em *O que é isso Companheiro?* e *Araguaya*, vem para o primeiro plano o fato de que tais filmes (e todos os outros) estão sujeitos à diversas possibilidades de interpretação, porém, como historiadores de ofício, não devemos apreciá-los enquanto a própria história — ação dos homens no tempo —, mas sim enquanto uma *representação* do passado, que é carregada de sentidos.

NOTES ON THE FILM REPRESENTATIONS OF BRAZILIAN MILITARY DICTATORSHIP: THE CASES OF *O QUE É ISSO COMPANHEIRO?* (1997) AND *ARAGUAIA: A CONSPIRAÇÃO DO SILÊNCIO* (2004)

Abstract: In this paper we are going to examine the way whereby some aspects of Brazilian military dictatorship (1964-1985) were represented in the movies *O que é isso Companheiro* (Bruno Barreto, 1997) and *Araguaya: a conspiração do silêncio* (Rolando Duque, 2004). Bearing in mind the concepts of *practices* and *representations*, we reflect about the abovementioned films questioning its historicity as well as some of its aspects that created conflict representations towards the appearance of divergent memories about the historic process.

Keywords: Cinema. Representations. Military Dictatorship. Memories.

Referências

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 154-176.

BARRETO, Bruno. *O que é isso companheiro?* Roteiro de Leopold Serran. Produção de Lucy Barreto, Luiz Carlos Barreto. 1 DVD. Columbia Tristar Filmes do Brasil, 1997.

BARROS, José D'Assunção. A história cultural francesa – caminhos de investigação. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, outubro/ novembro/ dezembro de 2005, vol. 2 Ano II n° 4, p. 1-17.

_____. Cinema e História: entre expressões e representações. In: _____ & NÓVOA, Jorge. *Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

CABRAL, Pedro Corrêa. *Xambioá: guerrilha no Araguaia*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. *Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas*. Goiânia: Editora da UFG, 2003.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n.11, abr. 1991, p. 173-191.

DARNTON, Robert. A história das mentalidades – o caso do olho errante. In: _____. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 225-255.

_____. *O Grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUQUE, Ronaldo. *Araguaya: a conspiração do silêncio*. Roteiro de Guilherme Reis, Paula Simas, Ronaldo Duque. Produção de Marcio Curi, Ronaldo Duque. 1 DVD. 2004.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

FERRO, Marc. *História e Cinema*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso Companheiro?* 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 1987.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IANNI, Octávio. Nacionalismo, regionalismo e globalismo. In: BOLAÑO, Cesar (Org.). *Globalização e regionalização das comunicações*. São Paulo: Edusc/Universidade Federal de Sergipe, 1999, p. 29-50.

LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História – novos objetos*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976a.

_____. *História – novos problemas*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b.

_____. *História – novas abordagens*. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976c.

_____. Documento/Monumento. In: _____. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão (e outros). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

_____. *O imaginário Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MORAIS, Julierme. Clio e a Sétima Arte: perspectivas teórico-metodológicas. In: _____ et. all. (Orgs.). *Reflexões históricas: Cultura, identidade e relações de poder*. São Leopoldo, Goiás: Oikos, UEG, 2014, p. 71-90.

MORAIS, Tais & SILVA, Eumano. *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e política – resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo-SP, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e Identidade Social. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/>

RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: PATRIOTA, Rosângela; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Org.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 07-26.

RICOEUR, Paul. Explicação/Compreensão. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, p. 193-245.

REIS FILHO, Daniel Aarão (e outros). *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Márcia de Souza. Memórias da ditadura nas telas de cinema: representações fílmicas dos guerrilheiros e da luta armada no período do regime militar brasileiro. *Cadernos CERU*, série 2, vol. 22, nº. 2, dezembro de 2011, p. 57-74.

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. *Revista História*, São Paulo, 22 (1), 2003, p. 68-182.

_____. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. vol. 10, nº.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: _____. & CARDOSO, Ciro F. (Orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p.127-162.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOBRE O AUTOR

Julierme Moraes é doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); docente da área de Teoria e Metodologia da História da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Campus Iporá.

Recebido em 19/03/2015

Aceito em 09/06/2015