
**AS ENCRUZILHADAS TEMPORAIS DA NARRATIVA: OS TEMPOS
DIVERSOS DE “O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?”**

Jaílson Pereira da Silva

Doutor em História, professor, membro do Núcleo de Pesquisa (NUPESQ-FAFICA)

jailsonpereirasilva@uol.com.br

Mázio Miguel Silva dos Santos

Graduando em História pela FAFICA, membro da iniciação científica NUPESQ-FAFICA

mazio_pe@hotmail.com

CORTA! Palavra de ordem por traz de uma encenação que Bruno Barreto aprendeu desde cedo em sua vida, pois quando garoto já demonstrava seu olhar perspicaz na arte de mapear os “erros” de alguns filmes. Filho do homem de cinema - Luis Carlos Barreto, fundador da produtora LC Barreto - Bruno sempre esteve presente no meio cinematográfico junto a grandes diretores, sendo influenciado por nomes polêmicos, como o de Glauber Rocha. Em entrevista cedida à revista época e publicada em maio de 2009, seu pai revela que Glauber, ao rodar “*Terra em transe*”, “*insistia na presença do Bruno (então com 14 anos) no set de filmagem (...) Às vezes o Glauber voltava dessas vesperais contando o ‘topete’ do Bruno, que saía dos filmes comentando erros de continuidade e até montagem de alguns filmes*”. (BARRETO, 2009). Não por acaso, portanto, Bruno herdou a ousadia de seus mestres. Rodou seu primeiro curta (*Bahia à Vista*) aos doze anos e sua formação hauriu ares do Cinema Novo. Saiu do Brasil no final da década de 1980 para ganhar ares internacionais, decolando para o mundo. Retornou ao Brasil em 1996, com o propósito de filmar “*o que é isso, companheiro?*”, inspirado no livro homônimo de Fernando Gabeira, publicado em 1979, depois que este retornou, do exílio, ao Brasil. O filme acabou tornando-se uma produção de destaque no rol da retomada do cinema brasileiro na década de 1990.

A obra toma como personagem central a história do “Companheiro Fernando” (Pedro Cardoso), um jornalista esquerdista, que não aceita a censura

imposta pelos militares, sobretudo após a publicação do Ato Institucional de número cinco, o AI-5, em 1968. Diante do recrudescimento da Ditadura, Fernando se vê sem alternativa para manter viva a chama dos questionamentos contra a realidade política. Assim, Acuado pela repressão, entra para a luta armada. Já havia transcorrido seis meses de imprensa censurada, quando, numa conversa com seu amigo Arthur, Fernando afirma que “*a realidade está madura para a revolução*”. (O que é isso, companheiro?. Bruno Barreto, 1997). Ao aderir ao movimento armado, como era de praxe, ganha uma nova identidade e se torna o “*Paulo*”. Seu primeiro ato revolucionário é desapropriar um banco, e nesta operação vê seu amigo César (Selton Mello) cair nas mãos dos militares. Com o dinheiro da ação, *Paulo* e seu grupo têm uma ousada idéia para dar continuidade à guerrilha urbana: Empreender o sequestro do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, o senhor Charles Burke Elbrick, interpretado por Alan Arkin. A ação revolucionária visa atingir dois objetivos: Primeiro, quebrar a barreira da censura; segundo, libertar companheiros que estavam presos por diversas ações contra a Ditadura Militar.

O filme teve grande sucesso na época, tanto de público, quanto de renda. Nesta, quase atingindo a casa de dois milhões de reais, ganhando o quarto lugar do filme com maior renda do ano de sua estréia, de acordo com a agência nacional de cinema, a ANCINE.

O filme, como dissemos, foi inspirado em um livro que expõe memórias de Fernando Gabeira nas décadas de 1960 e 1970, retomando aspectos, imagens, momentos, que marcaram as ações da luta contra a Ditadura Militar brasileira. Isto é, que reconstrói, a partir da estruturação narrativa das lembranças, uma parte da história (dele e nossa). Devemos, no entanto, de partida, ficarmos alertas diante das armadilhas e dos labirintos da memória porque essa reconstrução que ela empreende, feita pelo/através do jogo lembrar-esquecer-lembrar-esruturar-narrar, coloca-nos, de novo diante de um passado.

Mas esse passado não se materializa de forma definitiva, pois sua significação é fruto das constantes apropriações que a História faz da memória. Portanto, essa (re)construção do passado a partir da memória é uma caixa de surpresas, um quebra-cabeça cujas peças de se encaixam de forma múltipla e os

desenhos nunca apresentam-se de maneira definitiva, pois, como nos indica Zygmunt Bauman,

O passado é uma grande quantidade de eventos, e a memória nunca retém todos eles. E o que quer que ela retenha ou recupere do esquecimento nunca é reproduzido em sua forma 'prístina'(...) ela seleciona e interpreta – e o que deve ser selecionado e como precisa ser interpretado é um tema discutível, objeto de continua disputa. Fazer ressurgir o passado, mantê-lo vivo, só pode ser alcançado mediante o trabalho ativo – escolher, processar, reciclar – da memória.(BAUMAN, 2004:108).

Transformar a memória em literatura, fazê-la texto de tom biográfico, transpor o rememorado para o escrito é um ato parcial. No caso particular de “*o que é isso...*”, essa tarefa árdua da literatura-memória sofrerá ainda uma outra transposição: do escrito para o visível, do livro para o filme. A produção fílmica não será fidedigna à obra escrita, por varias razões. Em primeiro lugar, no caso de uma obra literária como a de Gabeira, está claro que ela não foi produzida para ser encenada. Se ela faz disparar imagens diante dos leitores, isso se deve aos processos de endereçamento entre as descrições que o autor realiza e os códigos de leitura de mundo que os leitores possuem. Mais do que uma opção, portanto, a adaptação é a necessária chave que possibilita abrir as estruturas da narrativa.

“Tirar” um filme de um livro é um ato de força, como toda adaptação. É um processo marcado pelo recorte, pela escolha, pelo risco. Esse inevitável jogo de adaptações, no entanto, longe está de ser o mais importante no processo de construção de um filme a partir de um outro suporte, como um livro de memórias. Isto porque na relação cinema-história-documento, como nos lembra Napolitano,

é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou a reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser ‘fiel’ ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme (NAPOLITANO, 2005, p. 237.)

As adaptações ocorrem em diferentes níveis, também, porque podem tomar como ponto de partida suportes literários distintos (uma peça de teatro, ou um

texto memorialístico, por exemplo). Do mesmo modo, os tempos são múltiplos (o tempo no qual o filme é realizado, o tempo no qual o livro foi escrito, o tempo ao qual o livro/filme se referem). Nesse processo, portanto, há que se considerar de onde parte e para onde se dirige o processo de adaptação. Construir um filme a partir de uma peça de teatro, por exemplo, é trabalhar com materiais, mecanismos, estruturas, códigos de endereçamento variados e, por isso, os caminhos de organização do filme também são distintos.

Essa imbricada relação entre os diferentes tempos e suportes pode ser exemplificada pelo caso do *“eles não usam black-tie”*. A peça que origina o filme foi escrita em 1958 e o filme realizado apenas no começo dos anos 1980. Ao atualizar o texto, os criadores — Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman perceberam que novas condições sociais se colocavam no cenário político, novas identidades culturais já tinham sido criadas e, com elas, novos tipos de operários haviam surgido. Atentos à dimensão da atualidade que marca toda produção artística como fruto do seu tempo, Hirszman e Guarnieri percebiam a relação passado-presente como algo essencial à transformação da realidade histórica.

Para Marc Ferro, essa relação passado-presente é fundamental para que a obra produza os seus significados na interação com o público. Assim, nas palavras de Ferro: *“na ficção cinematográfica, escolhemos as informações que parecem significativas no momento em que a obra se realiza: não é o passado que está no comando, (...), mas o que interessará hoje aos espectadores.”* (FERRO, 2004, p.6).

Em relação ao princípio de fidelidade à obra literária por parte do cinema é impraticável, pois nem tudo é cinematográfico, por se tratar de duas artes com estruturas diferentes. Segundo Evaldo Coutinho, na passagem processo de passagem do lido ao visível, o diretor,

(...) Se permite adular-lhe a criação, em nome, ou de uma simplificação para acomodamento cinematográfico, ou de um desvio do próprio enredo, tendo em vista a correspondência ao gosto da atual platéia, comercialmente vantajosa (...). (COUTINHO, 1996, p. 108)

Distante da obsessão pela certeza, o historiador encontra em outros totens, e não mais no mito da verdade absoluta, o leitmotiv das suas ações. Em se

tratando de uma análise da história no cinema – “*é o cinema abordado como produtor de ‘discurso histórico’ e como ‘interprete do passado’*” (NAPOLITANO, 2006, p. 240). Diante disso, o historiador não se preocupará com o grau de fidelidade do filme com o evento ocorrido. Como sua visão pode estar turva e encantada pelo que vê, avançará com o signo da suspeição grafada em seu bisturi de dialogar com o “oculto” dos audiovisuais. Cortará enquadramento (planos, angulação, movimento de câmera), montagens (organização e colagem de fragmentos fílmicos), personagens (Estilo de roupa e a carga ideológica), sons (diálogos, músicas e ruídos), enfim, toda linguagem cinematográfica, para dissecá-los em busca de debicar cada imagem, pois “*o mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme*”. (NAPOLITANO, 2006, p. 237).

Se a adaptação é inevitável, em “*o que é isso companheiro?*” esse jogo tornou-se ainda mais imbricado, pois o filme toma como ponto de partida a homônima obra de Gabeira (publicada em 1979) e fatos ocorridos de uma década anterior. Assim, Barreto pinça a história da ação guerrilheira e uma de suas ações, o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, como foco principal de seu filme.

O seqüestro é narrado apenas em um capítulo do livro “*O que é isso, companheiro?*”. Com o título “*babílonia, babílonia*”. Graças à criação imagética do diretor, constrói-se a trama com sua autoridade de reinventar o enredo para o valor estético, ético e comercial da obra.

Bruno cria o filme e (re)cria o fato, mas foge das leituras imediatas e dicotômicas da História: “*me criticaram em ‘o que é isso, companheiro?’ Por não ter julgado os torturadores. Não acredito em maniqueísmo. É postura ideológica*”. (Revista época, 25-05-2009).

Da literatura ao cinema, do cinema à história-educação: dizeres sobre “o que é isso companheiro?”

As torturas, as mortes e os desaparecimentos não são produtos de excessos incontroláveis de agentes isolados da repressão. O regime organizou-se para tal. Recrutou e adestrou agentes, criou repartições,

destinou verbas, imaginou aparelhos e instrumentos, fiscalizou a perfeita execução dos serviços, premiou seus mais eficientes executores, obstruiu e impediu a limitada ação da precária justiça que tentou por vezes opor-se ao arbítrio. (CABRAL, 1979, p.20).

Após a publicação do AI-5, as mordanças da censura criaram um novo sentimento nas pessoas que não se adequaram à sociedade e nem a quiseram. Ali, o sentimento de contestação revolucionária foi revestido com uma nova roupagem, a da luta armada. Com o golpe de 64 marcado em suas memórias-história, essas pessoas, como se diz no ditado popular, “*agora são gatos escaldados*”. Não aceitam ou não aguentam mais, que as mordanças se crivem em seu mundo. Os revolucionários resolvem pegar em armas e ir à luta contra um Estado que prega o conformismo, se apoiando em mecanismo que movimentam o ufanismo e os vínculos de criação de identidade nacional, especialmente, os meios de comunicação.

Com esse contexto histórico em mente, tomemos uma cena do filme. Três intelectuais no mesmo espaço, isto é, na cena. Fernando, depois de assistir, indignado, ao homem pisar na lua, conversar, com seus dois amigos (Artur e César) acerca do que irão fazer a respeito da situação em que estão vivendo. Fernando e César por sua vez, já tinham tomado sua decisão, entrar para a luta armada:

“Fernando: Vamos deixar a lua e vamos voltar para a terra. Estamos completando 6 (seis) meses de imprensa censurada. A extrema direita se instalou no poder e não dá nenhum sinal de que vai sair. Nós queremos saber Artur, O que você pretende fazer a respeito?”

Artur: EU?

César: É, você! Eu e Fernando vamos pra lutar armada. A gente quer saber se você também vai.

Artur: Estão brincando...

César: Não, estamos falando sério.

Artur: Quantos tiros você já deu na vida César? Já matou algum passarinho?

César: Posso aprender!

Artur: Você era seminarista, matar passarinho é pecado! Você está querendo me dizer agora que vai enfrentar os militares de armas na mão? Oh César, Se você quiser se suicidar, você se joga pela janela. É mais fácil.

César: Bobagem continuar com essa conversa Fernando. O galã tá com medo. (sic)

Artur: Eu sou ator e to com medo, eu sou ator porque gosto de aparecer, vaidade entende! Eu tenho certeza que você entende. Você estar querendo aparecer também é? (O que é isso, companheiro?, Bruno Barreto, 1997).

Os pensamentos opostos (Fernando e Artur), continuam na cena seguinte conversando, andando pela calçada, e desabafam seus prognósticos sobre a ditadura. Arthur pensa que pegar em armas é legitimar a ditadura. Fernando pensa que “já se legitimaram sozinhos e estão vivendo muito bem sem nenhuma oposição”. (o que é isso, companheiro?, Bruno Barreto, 1997). E eles continuam a conversa:

Fernando: o que você propõe? Cruzar os braços em silêncio?
Artur: vão mergulhar em uma aventura inconseqüente. Pelo amor de Deus Fernando, isso é porra-louquice. A luta continua sendo política.
Fernando: mais de que luta política você esta falando? A imprensa ta censurada, o congresso tá acovardado. (sic)
Artur: Uma frente ampla no congresso pode derrubar a sacanagem.
Fernando: Isso é o pensamento de um pequeno burguês. A realidade está madura pra revolução.
(Breve silêncio)
Artur: é definitiva essa decisão.
Fernando: É! É definitiva.
Artur: Daqui a pouco você não tem mais casa, nome, nada.
Fernando: É, eu sei.
Artur: Vê se não morre.
Fernando: Vou tentar.
Artur: A gente se vê.
Fernando: Oh, a gente não vai se vê.
(se afastam em posições opostas, Fernando volta para o apartamento e Artur vai embora). (o que é isso, companheiro?, Bruno Barreto, 1997).

Se tratando de um mesmo grupo, dos intelectuais, temos uma grande diferença entre os pensamentos. Artur é aquele cara esperançoso, que sonha em um dia pertencer à elite, e ao mesmo tempo, é apavorado pelo espectro dos patifes da sociedade de classe baixa que lhe faz sempre ter uma postura defensiva. Através da sua condição de ator, assume uma postura de mostrar-se a sociedade, ganhar prestígio. Já Fernando, consciente de sua posição na sociedade, é o revolucionário que deve doar-se à causa para levar ares esperançosos para as classes oprimidas.

Essas cisões entre os intelectuais marcaram as ações dos grupos de esquerda no Brasil da Ditadura. Entre eles, não há homogeneidade. Para Ramos,

Os intelectuais são sempre recrutados entre os especialistas do saber prático: juristas, matemáticos, médicos, professores, etc. estes profissionais devem a sua própria existência ao desenvolvimento econômico e à crescente possibilidade de divisão social do trabalho. (RAMOS, 2006:17).

Assim, contraditoriamente, o Estado autoritário promove um desenvolvimento econômico capaz de alavancar o surgimento de um grupo de intelectuais que, muitas vezes, será um dos seus mais aguerridos opositores.

Ao mesmo tempo, os militares, nos informa Napolitano, *“aproveitando-se de um momento de retomada do desenvolvimento industrial e de inflação baixa – que lhe rendia apoio na classe média –, o governo estabeleceu um verdadeiro ‘terror de estado’ contra os opositores mais ativos.”* (NAPOLITANO, 1998, p. 35).

A maneira como o jogo das identidades é apresentado no filme permite pode provocar uma simplificação dos conflitos. Numa das passagens, após o seqüestro do embaixador, Fernando é escolhido para comprar pizza e no retorno, em frente ao teatro, reencontra Arthur. Começam então uma nova conversa:

Artur: Fernando.

Fernando: Artur. O que você tá fazendo com essa roupa rapaz...

Artur: Ibsen, hoje é dia do ensaio geral da peça. (olhando para a pilha de pizza na mão de Fernando, indaga) Tá com essa fome toda?

Fernando: Uma festa.

Artur: Algum embaixador convidado?

Fernando: você acha que se eu tivesse metido nisso, eu taria por ai comprando pizza?

Artur: Em situações excepcionais os juristas da ditadura sempre encontram um modo para resolver as coisas. Acha que não reconheço seu estilo?

Fernando: Você me superestima.

Artur: Será?

Fernando: E você, como se sente ai, no século 19?

Artur: Mais próximo da realidade do que você. Ibsen Tem mais estilo do que seu teatro de horror. Sequestrar embaixador é atirar em soldado que carrega bandeira branca cara.

Fernando: Não seja tão traumático.

Artur: Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura. Parecem distantes, mas na verdade estão bem próximos.

Fernando: vou ti dizer uma coisa. Um dia quando contarem a historia de nosso tempo, todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas para lutar contra a ditadura. Isso é importante, muito mais do que você pensa. Nem todo mundo se escondeu em uma casa de boneca. (sic)

(o que é isso, companheiro?, Bruno Barreto, 1997).

Sarcástico, Artur estreita as relações entre esses dois pólos: “*vocês e os militares são as duas pontas da ferradura. Parecem distantes, mas na verdade estão bem próximos.*” Pois, “*sequestrar embaixador é atirar em soldado que carrega bandeira branca cara*”.

O filme caminha para o desfecho. Os revolucionários têm suas reivindicações atendidas e o embaixador é libertado.

Essas operações de adaptação, como dissemos, são inevitáveis. A visualização da História é um excelente achado que pode ser utilizado pelos professores de História. No entanto, o uso das imagens e da memória não podem ser compreendidos como a pura materialização da verdade. Nem o filme, nem a memória, nem os textos oficiais são a verdade histórica em si. Essas são formas de dar visibilidade ao passado, de torná-lo inteligível. O historiador, ou o professor de História não podem perder essa dimensão do seu foco, sob pena de, ao simplificar os caminhos da História, perderem-se nas armadilhas que suas trilhas, inevitavelmente, nos apresenta.

CONCLUSÃO

O filme não foi feito para sala de aula. Nem o romance, nem o livro de memórias. Mas todos aprendemos que a História não está, apenas, no livro didático. Os educadores que trabalham com o ensino da história, como lendário Rei Midas, tornaram-se poderosos na arte de transformar as coisas em ouro. Sabem que tudo é transformado, quando atravessa o mar do tempo, quando ganha novos sentidos com a História. Sem o peso do castigo que o monarca mitológico passou a carregar, no entanto, os educadores foram descobrindo que as coisas materializam-se nas artimanhas das (re)significações que os sujeitos lhes impõem no fluir dos dias, nas batalhas do cotidiano. Assim, os objetos da contemporaneidade transbordam da esfera da vida ordinária e invadem a sala de aula.

É por esse caminho que uma miscelânea de produtos midiáticos (músicas, filmes, fanzines, quadrinhos, fotos) explodem nos espaços da sala de aula, transformam-se em “recursos didáticos”. Mas toda transformação implica em riscos, e, por isso, é preciso estar atento aos usos que fazemos de suportes midiáticos, como “filmes de história”. É preciso

discutir as imbricações temporais (por exemplo, o tempo no qual o filme foi realizado X o tempo ao qual ele se refere).

Em “o que é isso companheiro?”, estamos diante de um triplo tempo referentes a um mesmo evento. Afinal, existe o tempo do sequestro (1969), o tempo do livro (1979) e o tempo do filme (1997). Mas o que nos interessa é que nenhum desses tempos existe em si só, eles passam a existir graças ao diálogo que o historiador estabelece com os documentos. Mas, ainda aqui é válido evocar as palavras do Le Goff “*Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo*”. (LE Goff, 1996, 548)

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Marco Alexandre de. **Memória e Cinema: representação da guerrilha no filme Lamarca**. UNESP, FCLAs, CEDAP, V.5, N.º 1, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed.. 2004.
- BORGES, Nilson. **A doutrina de segurança nacional e os governos militares**. FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**. V 4. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2003.
- CABRAL, Reinaldo. LAPA, Ronaldo (org.). **Desaparecidos políticos: prisões, sequestros, assassinatos**. Comitê Brasileiro pela Anistia, RJ: Edições Opção, 1979.
- COUTINHO, Evaldo. **A imagem autônoma**. São Paulo: Editora perspectiva, 1996.
- FERRO, Marc. **O conhecimento histórico, os filmes, as mídias**. Revista eletrônica o olho da história. <www.oolahadahistoria.ufba.br>. Artigos, 2004.
- FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade?**. LE GOFF, Jaques. NORA, Pierre (org.). **História: novos Objetos**. 4º ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1995.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** 17 ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980
- KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, Televisão e história**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar ed., 2008.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **A historia depois do papel.** Pinsky, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo, Sp: contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964-1985.** São Paulo, SP: Atual, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. **A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda.** Fênix – revista de historia e estudos culturais. Vol. 3. ano III. Nº1, 2006.

SIKMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

FILMOGRAFIA

O que é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. 1997.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

Bruno Barreto, por Luiz Carlos Barreto <http://revistaepoca.globo.com/revista/epoca> data de acesso (25/05/2009)