



VERSÕES E FICÇÕES: O SEQÜESTRO DA HISTÓRIA

Daniel Aarão Reis F^o - Elio Gaspari
César Benjamin - Franklin Martins
Vera Sílvia Magalhães - Helena Salem
Paulo Moreira Leite - Jorge Nahas
Marcelo Ridenti - Alípio Freire
Celso Horta - Emir Sader
Izaías Almada - Consuelo Lins
Idibal Piveta - Dulce Muniz
Renato Tapajós

Versões e ficções: o seqüestro da história reúne textos sobre a resistência à ditadura militar no Brasil do final dos anos 60 e início dos 70. É a versão de quem viveu e acompanhou aquele momento dramático da história brasileira, em que o governo militar cerceou as liberdades civis e perseguiu violentamente seus opositores.

Os autores - entre eles vários dos participantes do seqüestro do embaixador norte-americano em 1969 - dão um testemunho que questiona as versões conciliadoras que estão por detrás de interpretações supostamente "isentas" e "desideologizadas", como a do filme *O que é isso companheiro?*



EDITORA FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO

ISBN 85-86469-03-3



9 788586 469039

Num tempo em que prosperam e proliferam os intelectuais "de resultados", sempre prontos a morder a isca do poder (político, econômico, cultural), mesmo as mais belas causas podem ser devoradas pela lógica do mercado. Por isso, perguntar "que história é essa?" ao autor e sobretudo ao cineasta de *O que é isso, companheiro?* é muito mais do que um jogo de palavras.

Publicado em 1979, em plena festa da anistia, o relato de Gabeira ajudou a dissipar os sinistros fantasmas do "sufoco" ainda presentes na memória coletiva. O descontraído ex-guerrilheiro, que participara do seqüestro do embaixador do Império e atravessara o inferno da tortura, contava ao leitor, como numa conversa entre amigos, suas aventuras e desventuras. Admirável efeito catártico! Diante do texto ágil e ameno, o passado aparecia menos cinzento. Nem tudo fora tão terrível naqueles anos de chumbo, que felizmente tinham ficado para trás!

No filme, desaparece o narrador simpático, relega-

do agora a mero personagem. A trama dos acontecimentos se desenrola na tela como se estivéssemos revivendo tal e qual os idos de setembro de 1969, apenas esteticamente condensados. Num país onde pau-de-arara, espancamento e chacina continuam rotina amplamente documentada, inventar um torturador moralmente angustiado por sua duvidosa "missão" é, no mínimo, jogar areia nos olhos do espectador. Pior ainda é caricaturar grotescamente o guerrilheiro Jonas, herói da luta contra a ditadura, trucidado com a mais bestial truculência pelos colegas reais do torturador enfeitado pelo roteirista do filme.

Quem gostou do livro de Gabeira, mas não atrofiou seu espírito crítico, precisa ler os depoimentos críticos aqui reunidos. Constituem excelente antídoto contra a banalização e pasteurização da resistência revolucionária à ditadura militar.

JOÃO QUARTIM DE MORAES

VERSÕES E FICÇÕES:
O SEQUESTRO DA HISTÓRIA

Ponto de Partida

Leia também da Coleção Ponto de Partida

*Orçamento participativo:
A experiência de Porto Alegre*

Tarso Genro e Ubiratan de Souza

Outros lançamentos da Editora Fundação Perseu Abramo

*Um trabalhador da notícia
Textos de Perseu Abramo*

Organização de Bia Abramo

*Rememória
Entrevistas sobre o Brasil do século XX*

Coletânea (no prelo)

Copyright © 1997 by Editora Fundação Perseu Abramo

ISBN 85-86469-03-3

DANIEL AARÃO REIS F^o — ELIO GASPARI
CÉSAR BENJAMIN — FRANKLIN MARTINS
VERA SÍLVIA MAGALHÃES — HELENA SALEM
PAULO MOREIRA LEITE — JORGE NAHAS
MARCELO RIDENTI — ALÍPIO FREIRE
CELSO HORTA — EMIR SADER
IZAÍAS ALMADA — CONSUELO LINS
IDIBAL PIVETA — DULCE MUNIZ
RENATO TAPAJÓS

VERSÕES E FICÇÕES:
O SEQÜESTRO DA HISTÓRIA



EDITORA FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO

Fundação Perseu Abramo

Diretoria

Luiz Dulci (Presidente)
Zilah Wendel Abramo (Vice-presidente)
Hamilton Pereira
Ricardo de Azevedo

Editora Fundação Perseu Abramo

Coordenação editorial

Flamarion Maués

Revisão

Denise Dognini
Sandra Brazil
Valter Pomar

Capa e Projeto Gráfico

Eliana Kestenbaum

Fotos da capa

Iconografia

Fotomontagem da capa

Enrique Pablo Grande

Editoração Eletrônica

Augusto Gomes

1ª edição: julho de 1997

Todos os direitos reservados à
Editora Fundação Perseu Abramo
Av. Dr. Arnaldo, 128
São Paulo - SP
01246-000
Fone: (011) 259-8024 / 214-0594
Fax: (011) 214-5026
e-mail: fpabramo@ax.apc.org

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....9

QUE HISTÓRIA É ESSA?

Marcelo Ridenti.....11

UM PASSADO IMPREVISÍVEL: A CONSTRUÇÃO
DA MEMÓRIA DA ESQUERDA NOS ANOS 60

Daniel Aarão Reis Fº31

FILME FICA EM DÉBITO
COM A VERDADE HISTÓRICA

Helena Salem.....47

O QUE FOI AQUILO, COMPANHEIRO

Paulo Moreira Leite.....51

EX-MILITANTE INSPIRA
PERSONAGENS FEMININAS:

ENTREVISTA COM VERA SÍLVIA MAGALHÃES

Helena Salem.....61

FICÇÃO É JULGADA SOB AS LENTES DA HISTÓRIA: ENTREVISTA COM DANIEL AARÃO REIS Fº Helena Salem.....	71
CINEMA NA ERA DO <i>MARKETING</i> César Benjamin.....	93
VERSÕES E FICÇÕES: A LUTA PELA APROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA Daniel Aarão Reis Fº	101
LEÕES E CAÇADORES Emir Sader.....	107
<i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> O OPERÁRIO SE DEU MAL Elio Gaspari.....	111
AS DUAS MORTES DE JONAS Franklin Martins.....	117
JONAS, UM BRASILEIRO Celso Horta.....	125
BREVE BIOGRAFIA DE VIRGÍLIO GOMES DA SILVA Dulce Muniz.....	131

SOBRE JONAS, O DO FILME, NÃO O DA BALEIA Idibal Piveta (César Vieira).....	133
O QUE FOI AQUILO, COMPANHEIROS? (2) Jorge Nahas.....	137
HISTÓRIA: FICÇÃO, REALIDADE E HIPOCRISIA Izaías Almada.....	141
<i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?:</i> A FICÇÃO RESISTE SEM A HISTÓRIA? Consuelo Lins.....	151
PELA PORTA DOS FUNDOS Alipio Freire.....	155
QUAL É A TUA, COMPANHEIRO? Renato Tapajós.....	169
À MANEIRA DE UM BALANÇO: EPÍLOGO OU PRÓLOGO? Daniel Aarão Reis F ^o	181
APÊNDICE - O FILME CONFUNDE INTENCIONALMENTE A REALIDADE: ENTREVISTA COM CLÁUDIO TORRES Hamilton Octavio de Souza.....	187

CONTRAPONTO - O DESLOCAMENTO
DO NARRADOR EM *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*
Eugênio Bucci.....209

ANEXO
Manifesto da ALN e MR-8.....227

APRESENTAÇÃO

As artes e as chamadas ciências humanas se caracterizam por explicarem a incrível variedade e as inúmeras possibilidades de interpretação que um mesmo fato pode receber. O modo de ver muda conforme a posição (social, ideológica, geográfica etc.) em que se encontra aquele que interpreta.

Este livro surgiu da necessidade que diversas pessoas sentiram de expressar o seu ponto de vista e questionar outros, num saudável confronto de posições e idéias.

É justamente por aceitarem — e defenderem — a manifestação dos mais variados pontos de vista que elas vêm a público para demonstrar suas discordâncias e os erros, manipulações e deturpações que algumas interpretações trazem consigo. Estas, por sinal, também são características da natureza humana.

Dos textos reunidos em *Versões e ficções: o seqüestro da história*, apenas os de Marcelo Ridenti, Celso Horta e do que fecha o volume, de Daniel Aarão Reis Fº, foram

escritos especialmente especialmente para este livro. Os demais surgiram de forma espontânea e sem ligação um com o outro. Não foram encomendados para o livro nem pensados como parte de um conjunto maior. As circunstâncias e a premência os reuniram. Eles são uma manifestação de idéias e ideais que acreditamos devam ser defendidos, respeitados e valorizados.

Dentro desta perspectiva, a coletânea procurou ser o mais plural possível. Não se deve esperar apenas concordâncias e convergências entre os diversos autores. Estas existem, mas marcam presença inúmeras diferenças e discordâncias, o que apenas enriquece o trabalho. É o que esperamos.

Talvez o que mais tenha motivado todos os que escreveram os textos aqui reunidos seja a esperança de estes que possam servir às pessoas que não viveram a época em que os fatos abordados ocorreram — o final dos anos 60 e o início dos 70, tempos de “medo e coragem, ternura e brutalidade, ânsia de vida e morte e de glória”, como registrou Jorge Nahas. De maneira que elas possam ter outra visão sobre este período que não seja somente aquela produzida pelos caçadores — como tão bem caracterizou Emir Sader — e, certamente, muito além daquela que se pretende “isenta” e “desideologizada”.

O editor

QUE HISTÓRIA É ESSA?

MARCELO RIDENTI

Este artigo tem o propósito de introduzir o leitor na história social e política brasileira do final dos anos 60, particularmente no estudo da oposição armada ao regime civil-militar. Destina-se em especial àqueles que, como eu, não viveram essa época em idade adulta e estão interessados em “descobrir a complexidade da história recente do país”, que vai muito além do que se vê em versões como a do filme de Bruno Barreto, *O que é isso, companheiro?*. É claro que se trata apenas de uma introdução ao tema, por isso faço questão de citar, em notas ao longo do texto, vários livros importantes já publicados, nos quais os leitores poderão encontrar mais informações e análises sobre o período.

O espírito da época no pós-1964

Um erro em que muitas vezes se incorre ao pensar as esquerdas nos anos 60 é tomá-las separadamente do contexto da época que as produziu e que tentaram transformar. De fato, fora daquelas circunstâncias específicas, parece um despropósito a opção de armar-se para iniciar a guerrilha, supostamente o primeiro passo para realizar a revolução brasileira.

Por isso, vale a pena recordar as circunstâncias históricas daquele tempo. Em termos internacionais, foram vitoriosas ou estavam em curso inúmeras revoluções de libertação nacional, por exemplo, a Revolução Cubana (1959), a independência da Argélia (1962) e a guerra antiimperialista em desenvolvimento no Vietnã. O êxito militar dessas revoluções é fundamental para se compreender as lutas e o ideário contestador nos anos 60: havia povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as grandes potências, para criar um sonhado mundo novo. Em especial, a Revolução Cubana era uma esperança para os revolucionários latino-americanos, inclusive no Brasil.

Ao mesmo tempo, questionava-se o modelo soviético de socialismo, considerado burocrático e acomodado à ordem internacional estabelecida pela Guerra Fria, incapaz de levar às transformações sociais, políticas e econômicas necessárias para se chegar ao comunismo. Esse modelo — que só ruiu de vez com a desagregação da União Soviética, em 1989 — era contestado na época, por exemplo, no interior

do Partido Comunista da Checoslováquia, cuja chamada Primavera de Praga foi destruída pela invasão dos tanques de guerra soviéticos, em 1968. Também o processo de “revolução cultural proletária”, em curso na China a partir de 1966 — que mais tarde viria a revelar seu lado trágico —, parecia a setores jovens do mundo todo uma resposta ao burocratismo de inspiração soviética.

Movimentos de protesto e mobilização política surgiram por toda parte, especialmente no ano de 1968: das manifestações nos Estados Unidos contra a guerra no Vietnã à Primavera de Praga; do maio libertário dos estudantes e trabalhadores franceses ao massacre de estudantes no México; da alternativa pacifista dos *hippies*, passando pelo desafio existencial da contracultura, até os grupos de luta armada, espalhados mundo afora. Os sentimentos e as práticas de rebeldia contra a ordem e de revolução por uma nova ordem fundiam-se criativamente.

Além dos fatores internacionais, foram principalmente aspectos da política nacional que marcaram as lutas das esquerdas brasileiras nos anos 60. O processo de democratização política e social, com a mobilização popular pelas chamadas “reformas de base” — agrária, educacional, tributária e outras que permitissem melhor distribuição da riqueza e de direitos —, foi interrompido pelo golpe de 1964. Ele deu fim às crescentes reivindicações de operários, camponeses, estudantes e militares de baixa patente, cuja politização ameaçava a ordem estabelecida.

A falta de resistência ao golpe gerou surpresa, justamente pela mobilização em busca das reformas estruturais no pré-64, com a presença marcante das esquerdas, notadamente do Partido Comunista Brasileiro (PCB) — entidade ilegal, mas cuja atuação era consentida pelo governo Goulart. A derrota foi atribuída por muitos aos erros dos dirigentes dos partidos de esquerda, que não se prepararam para resistir, caso do hegemônico e pró-soviético PCB, da Ação Popular (AP), do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e da Política Operária (Polop), além de outros grupos menores. Sem contar a inação das lideranças trabalhistas e nacionalistas, como a do presidente deposto, João Goulart¹. Ia-se constituindo uma corrente de opinião difusa em vários segmentos da esquerda, que colocava a necessidade de criar uma vanguarda realmente revolucionária, que rompesse com o imobilismo e opusesse uma resistência armada à força bruta do governo, não só para restabelecer a democracia, mas especialmente para avançar em direção à superação do capitalismo.

A partir de outubro de 1965, por imposição do regime, passaram a existir apenas dois partidos reconhecidos institucionalmente: a situacionista Aliança Renovadora Nacional (Arena), e a oposição “constitutiva” e moderada do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que viria a ser calada com

1. No exílio uruguaio, o nacionalista Leonel Brizola tentou articular a resistência armada, mas o projeto frustrou-se. Ver: REBELLO, Gilson. *A guerrilha de Caparaó*. São Paulo, Alfa-Omega, 1980.

cassações de políticos e outros mecanismos, sempre que se excedesse aos olhos dos governantes².

Fora do campo institucional, vários grupos pro-curavam combater a ditadura e organizar os movimentos populares: da Ação Popular (AP), nascida do cristianismo católico, depois convertida ao maoísmo, passando pelo moderado e cada vez mais dividido PCB, que apoiava o MDB, e estava cindido pelo guevarismo de diversas dissidências, as quais valorizavam a necessidade de iniciar a revolução pela guerrilha rural — caso típico da Ação Libertadora Nacional (ALN) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), que promoveram o seqüestro do embaixador norte-americano; até outras organizações que pegaram em armas na resistência à ditadura, como a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), dentre tantas que enfatizavam a necessidade da ação revolucionária imediata³.

2. Consultar sobre o tema: ALVES, M. Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1984; KINZO, M. Dalva Gil. *Oposição e autoritarismo: gênese e trajetória do MDB, 1966/1979*. São Paulo, Sumaré, 1990. Sobre “a dinâmica militar das crises políticas da ditadura” entre 1964 e 1969, ver: MARTINS FILHO, João Roberto. *O palácio e a caserna*. São Carlos, Ed. da UFSCar, 1995.

3. Para uma reconstrução histórica detalhada dos fatos e dos grupos de esquerda no período, ver: GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo, Ática, 1987. Outra interpretação das organizações comunistas, vistas como grupos revolucionários de elite, está em REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo, Brasiliense, 1989. Minha visão sobre o tema — com destaque para a agitação cultural do período, a composição e as raízes sociais diferenciadas das organizações, além de seu progressivo isolamento e perda de representatividade —

A contestação radical à ordem estabelecida no pós-64 não se restringia às organizações de esquerda; difundia-se socialmente na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. O romance *Quarup*, de Antonio Callado⁴, talvez seja o exemplo mais representativo da utopia revolucionária do período, no qual se valorizava acima de tudo a ação organizada das pessoas para mudar a história.

Filmes como *Terra em transe*, de Glauber Rocha, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra, dentre outros do Cinema Novo; peças encenadas pelo Teatro de Arena e pelo Oficina; canções como *Terra plana* e *Para não dizer que não falei das flores (Caminhando)*, de Geraldo Vandré, *Roda e Procriação*, de Gilberto Gil, *Viola enluarada*, dos irmãos Valle, *Soy loco por ti, América*, de Capinam e Gil, e outras de compositores como Sérgio Ricardo, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento e seus parceiros; as exposições de artes plásticas, como a *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; enfim, inúmeras manifestações culturais, diferenciadamente, entre 1964 e 1968, cantavam em verso e prosa a esperada “revolução brasileira” — com base principalmente na ação das massas populares, em cujas lutas a

está desenvolvida em RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, Ed. Unesp, 1ª reimpressão, 1996.

4. CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. O próprio Callado chegou a ter vinculação orgânica com o esquema guerrilheiro de Brizola, como ele me declarou em entrevista realizada em julho de 1996, para a pesquisa que venho realizando, com apoio do CNPq, sobre a participação política dos artistas brasileiros, a partir de 1964.

intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada⁵. Na década de 1960, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como hoje), tanto que o próprio golpe designou-se como “revolução de 1964”.

Uma série de grupos guerrilheiros surgiria a partir de 1964, em meio ao refluxo dos movimentos populares, desmantelados pela repressão — que também golpeava duramente as organizações de esquerda, as quais se encontravam em pleno processo de “autocrítica”, como se dizia na época. Sua principal fonte de recrutamento de militantes estava no meio estudantil, berço do único movimento de massas que se rearticulou nacionalmente nos primeiros anos do pós-64, lançando-se em significativos protestos de rua, especialmente em 1968⁶.

As organizações guerrilheiras tinham divergências entre si: acerca do caráter da revolução brasileira (para algumas, a revolução seria nacional e democrática, numa primeira etapa; para outras, ela já teria caráter imediatamente socialista); sobre as formas de luta revolucionária mais adequadas para chegar ao poder (a via guerrilheira mais ou menos nos moldes cubanos; o cerco das cidades pelo campo, de inspiração maoísta; a insurreição popular etc.); bem como sobre o tipo de organização política

5. Roberto Schwarz trata do tema no artigo “Cultura e política, 1964-1969” (In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978); ver também: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. São Paulo, Brasiliense, 1981; dentre outros.

6. Ver MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e ditadura militar, 1964-1968*. Campinas, Papirus, 1987.

a ser construída — discutia-se muito a necessidade ou não de um partido nos moldes leninistas da III Internacional.

Por outro lado, as organizações armadas também apresentavam aspectos em comum, tais como: a prioridade revolucionária da ação armada, contra o suposto imobilismo de partidos como o PCB; a interpretação da economia brasileira como vivendo um processo irreversível de estagnação — o desenvolvimento das forças produtivas estaria bloqueado sob o capitalismo, que aliaria indissolivelmente os interesses dos imperialistas, dos latifundiários e da burguesia brasileira, garantidos pelas forças militares. Só um governo popular, ou mesmo socialista, possibilitaria a retomada do desenvolvimento. Como decorrência desse tipo de análise, estariam dadas as condições objetivas para a revolução, faltando apenas as subjetivas, que seriam forjadas por uma vanguarda revolucionária decidida a agir de armas na mão, criando condições para deflagrar a guerrilha a partir do campo — local mais adequado para as atividades revolucionárias, por sofrer a fundo a espoliação e a miséria e por apresentar maiores dificuldades para os órgãos repressivos.

A fim de iniciar a guerrilha rural, seria necessário conseguir armamentos e dinheiro. Daí vários grupos terem empreendido ações urbanas, por exemplo, assaltos a bancos e roubos de armas. Como a ditadura ia aperfeiçoando seu aparelho repressivo, efetuando prisões, seguidas de infindáveis torturas, algumas organizações resolveram promover seqüestros de diplomatas — o primeiro deles foi o do embaixador norte-americano —

para forçar a libertação de presos políticos e divulgar a luta armada. Assim, em 1970, foram realizados com êxito outros três seqüestros: em março, com a ajuda de dois grupos menores, a VPR seqüestrou o cônsul japonês em São Paulo, logrando libertar cinco presos; em junho foi a vez do embaixador da Alemanha Ocidental, que a VPR e a ALN trocaram por 40 detidos; finalmente, em dezembro, a VPR capturou o embaixador suíço, conseguindo livrar 70 prisioneiros, após cerca de 40 dias de tensas negociações, com o veto da ditadura a vários nomes da lista inicialmente apresentada. O desgaste dessa ação, associado à fraqueza orgânica do que restava da esquerda armada, destroçada pela repressão, colocou um ponto final nos seqüestros.

Apesar de uma ou outra operação guerrilheira bem-sucedida, os militares desmantelaram rapidamente as organizações armadas, especialmente entre 1969 e 1971, não hesitando em assassinar e torturar seus inimigos, que não conseguiram deflagrar a guerrilha rural. Apenas o PCdoB, crítico das ações urbanas, conseguiu lançar a guerrilha, na região do Araguaia, no sul do Pará. De 1972 a 1974, houve encarniçada luta, que culminou com a derrota dos guerrilheiros, quase todos mortos em combate ou assassinados depois de capturados, sem que se tenha notícia oficial, até hoje, do paradeiro de seus corpos⁷.

A ditadura civil-militar manteria o poder durante

7. Ver, sobre a “guerrilha do Araguaia”: POMAR, Wladimir. *Araguaia: o Partido e a guerrilha*. São Paulo, Brasil Debates, 1980; PORTELA, Fernando. *Guerra de guerrilhas no Brasil*. São Paulo, Global, 1979.

20 anos. As esquerdas enganaram-se ao supor que o golpe implicaria a estagnação econômica. Ao contrário, representando as classes dominantes e setores das classes médias, os governos autoritários promoveram a chamada “modernização conservadora”. Houve crescimento rápido das forças produtivas, acompanhado da concentração de riquezas, do aumento da distância entre os mais ricos e os mais pobres, bem como do cerceamento às liberdades democráticas. O regime buscava sua legitimação política com base nos êxitos econômicos, sustentados por maciços empréstimos internacionais, geradores da imensa dívida externa na qual estamos atolados até os dias de hoje.

1969: mergulho no pesadelo

O ano de 1969 — quando ocorre o seqüestro do embaixador norte-americano — teve início sob o signo da repressão: em 13 de dezembro de 1968, o regime civil-militar baixara o Ato Institucional número 5 (AI-5), conhecido como “o golpe dentro do golpe”. Com ele, os setores militares mais direitistas — que haviam patrocinado uma série de atentados com autoria oculta, sobretudo em 1968 — lograram oficializar o terrorismo de Estado, que passaria a deixar de lado quaisquer pruridos liberais, até meados dos anos 70. Agravava-se o caráter ditatorial do governo, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para: cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir

ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas-corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias. Paralelamente, nos porões do regime, generalizava-se o uso da tortura, do assassinato e de outros desmandos. Tudo em nome da “segurança nacional”, indispensável para o “desenvolvimento” da economia, do posteriormente denominado “milagre brasileiro”.

Com o AI-5 foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada qualquer oposição ao governo, sequer a do moderado MDB. Era a época do *slogan* oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Nessas circunstâncias, as organizações que já vinham realizando algumas ações armadas ao longo de 1968 — como a ALN e a VPR — concluíram que estavam no caminho certo, e intensificaram suas atividades em 1969. Outros grupos também passaram a não ver outro modo de combater a ditadura, a não ser pela via das armas. Com exceção do PCB, do PCdoB, da AP e dos pequenos agrupamentos trotskistas, ocorreu o que Jacob Goreneder chamou de “imersão geral na luta armada”, promovida por mais de uma dezena de organizações, como a Ala Vermelha, o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT), a Vanguarda Armada Revolu-

cionária-Palmares (VAR), o Partido Operário Comunista (POC), dentre tantas outras.

Paralelamente à escalada das ações armadas, a ditadura ia aperfeiçoando seu aparelho repressivo: além dos já existentes Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social (DEOPS), criou em junho de 1969, extra-oficialmente, a Operação Bandeirante (Oban), organismo especializado no “combate à subversão” por todos os meios, inclusive a tortura sistemática. Em setembro de 1970, a Oban integrou-se ao organismo oficial, recém-criado pelo Exército, conhecido como DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna). A Marinha tinha seu órgão de “inteligência” e repressão política, o Centro de Informações da Marinha (Cenimar), correspondente ao Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (CISA), e ao Centro de Informações do Exército (CIE)⁸.

Em agosto de 1969, o presidente-general Costa e Silva sofreu uma trombose — da qual viria a morrer — e precisou ser afastado da presidência. A ditadura estava diante de novo impasse: dar ou não posse ao vice, Pedro Aleixo, moderado e civil. Com o Congresso ainda fechado (só reabriria, depois de devidamente expurgado, para “eleger” o

8. Sobre os aspectos repressivos do período, veja-se: ARNS, D. Paulo Evaristo. Prefácio. In: *Brasil: nunca mais*. Petrópolis, Vozes, 1985. Esse livro é um resumo dos 12 volumes publicados em tiragem limitada pela Arquidiocese de São Paulo, dando um quadro completo da repressão, com base nos processos movidos pelo regime militar contra seus opositores; ver também: ARAÚJO, Maria do Amparo *et alii*. *Dossiê dos mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964*. Recife, Cia. Editora de Pernambuco, 1995.

presidente Médici, que governaria a partir de 1970, nos piores tempos da repressão), os militares resolveram que Costa e Silva seria substituído por uma Junta, composta pelos três ministros militares em exercício: Lyra Tavares, Augusto Rademaker Grunewald e Márcio de Souza e Mello. Enquanto isso, intensificavam-se as prisões e torturas de militantes de esquerda.

O quadro era esse quando a direção do MR-8 — nova sigla assumida pela até então Dissidência Estudantil do PCB na Guanabara (DI-GB), que liderara os concorridos protestos e passeatas de 1968 no Rio de Janeiro — resolveu seqüestrar o embaixador norte-americano, para denunciar publicamente a ditadura e libertar presos políticos. Pediu e recebeu ajuda da ALN paulista, grupo com mais experiência militar. Em 4 de setembro, data escolhida a dedo, em plena Semana da Pátria, o embaixador foi seqüestrado por um comando composto por Virgílio Gomes da Silva (o Jonas, comandante da operação), Manoel Cyrillo de Oliveira, Paulo de Tarso Venceslau — todos da ALN —, além dos membros do MR-8: Franklin Martins (idealizador do seqüestro e autor da carta-manifesto divulgada pelos guerrilheiros), Cláudio Torres, Cid Benjamim, João Lopes Salgado, Sérgio Torres, Sebastião Rios e Vera Sílvia Magalhães⁹. Os integrantes da operação — com exceção de Paulo de Tarso, Sérgio Torres, Sebastião Rios e Vera Sílvia — ficaram escondidos com o embaixador numa casa da

9. Vera Sílvia descobriu o esquema falho de proteção ao embaixador, mas jamais se sujeitou a dormir com o chefe da segurança, como aparece no filme *O que é isso, companheiro?* de Bruno Barreto. O diretor

rua Barão de Petrópolis, no bairro do Rio Comprido, onde também estavam Fernando Gabeira, jornalista ligado ao segundo escalão do MR-8, que alugara a casa, e Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, principal dirigente da ALN, depois de Carlos Marighella.

Pressionada pelo governo norte-americano, a junta militar liberou 15 prisioneiros políticos, que receberiam a pena de banimento do território nacional. Em troca, o embaixador foi solto, em 7 de setembro de 1969, a contragosto de bolsões militares de extrema direita, que chegaram a tomar uma rádio, para divulgar seu inconformismo com a escalada “terrorista”.

Imediatamente, o regime colocou em vigor nova Lei de Segurança Nacional, ainda mais dura. Também impôs uma Constituição, em outubro, que “emendava” a de 1967, legalizando as arbitrariedades da ditadura. A maioria dos integrantes do seqüestro foi presa em seguida, passando por suplícios inimagináveis nas mãos dos torturadores.

Numa emboscada em São Paulo, em novembro de

assume essa “liberdade poética”, para dar mais dramaticidade à história, e mostra depois a menina frágil ligando para o pai, em busca de conforto, sem poder contar-lhe o ocorrido. O cineasta é livre para fazer o que quiser, mas sua versão ficcional é uma injustiça não só com a verdadeira Vera Sílvia, mas principalmente com as mulheres guerrilheiras, precursoras do feminismo no Brasil. Ver a respeito: PATARRA, Judith. *Yara — reportagem biográfica*. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1992; COSTA, Albertina Oliveira *et alii*. *Memórias das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980; RIDENTI, Marcelo. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social*, Revista de Sociologia, USP, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 313-28, 2º sem., 1990. Para um estudo das mulheres que apoiaram o golpe, ver: SIMÕES, Solange. *Deus, pátria e família*. Petrópolis, Vozes, 1985.

1969, foi assassinado Carlos Marighella — o principal líder da guerrilha, depois de ter rompido com o Partido Comunista, pelo qual havia sido deputado constituinte em 1946. Era o início do fim da esquerda armada. Fechava-se tragicamente para os guerrilheiros o ano em que o país mergulhou nas trevas do obscurantismo político, cuja sobrevivência seria garantida nos anos seguintes pela força e pelo “milagre econômico”.

A história e o filme

O filme *O que é isso, companheiro?*, lançado em 1997, baseia-se no controvertido livro autobiográfico de Fernando Gabeira, sobre sua militância na esquerda armada¹⁰. O filme é uma ficção a partir de fatos reais, envolvendo o seqüestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Elbrick, em 1969; segundo seus produtores, não pretende ser uma reconstituição histórica fiel, sequer ao conteúdo do livro em que se inspira, embora o

10. GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro, Codecri, 1979. Há vários outros livros de memórias de ex-guerrilheiros, todos interessantes pelas experiências relatadas, mas geralmente muito centrados na vivência dos autores, devendo por isso ser vistos com cuidado por quem deseje reconstituir a história política do período como um todo. Destacam-se: SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários*. São Paulo, Global, 1980; CALDAS, Álvaro. *Tirando o capuz*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981; VARGAS, Índio. *Guerra é guerra, dizia o torturador*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981; BETTO, Frei. *Batismo de sangue*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982; DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982; POLARI, Alex. *Em busca do tesouro*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982; GUARANY, Reynaldo. *A fuga*. São Paulo, Brasiliense, 1984; SÁ, Glênio de. *Araguaia, relato de um guerrilheiro*. São

trailer anuncie o filme como “uma história verdadeira”.

Bruno Barreto tem todo o direito de produzir uma obra sobre o período, assim como já o fizeram, dentre outros: Sérgio Rezende, no filme *Lamarca*¹¹, e Murilo Salles, em *Nunca fomos tão felizes* — ambos interessantes, mas sem o mesmo investimento e apelo comercial do filme de Barreto (esperemos que outros venham por aí, inclusive documentários — talvez alguém se disponha a financiar a transposição para a tela do romance *Em cá-*

Paulo, Anita Garibaldi, 1990; dentre outros. Vale mencionar também as coletâneas de depoimentos organizadas por: RAMOS, Jovelino *et alii*. *Memórias do exílio*. São Paulo, Livramento, 1978; MORAES, Denis de. *A esquerda e o golpe de 64*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1989; REIS, Daniel Aarão. *1968, a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1988. Em contraposição, ver os depoimentos de militares em: D'ARAÚJO, M. Celina *et alii*. *Os anos de chumbo — a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994.

11. Esse filme baseia-se em *Lamarca, o capitão da guerrilha*, livro-reportagem de Oldack Miranda e Emiliano José (São Paulo, Global, 1984). Outros livros importantes sobre as esquerdas na época, ainda não mencionados, são: QUARTIM, João. *Dictatorship and armed struggle in Brazil*. London, New Left, 1971; REBELO, Aldo e LIMA, Haroldo. *História da Ação Popular, da JUC ao PCdoB*. São Paulo, Alfa-Omega, 1984; VENTURA, Zuenir. *1968 — o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988; WRIGHT, Delora. *O coronel tem um segredo - Paulo Wright não está em Cuba*. Petrópolis, Vozes, 1994; BERQUÓ, Alberto. *O seqüestro dia a dia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997. Eis as coletâneas de documentos da esquerda do período, organizadas por: REIS, Daniel A. e SÁ, Jair Ferreira. *Imagens da revolução*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1985; FREDERICO, Celso. *A esquerda e o movimento operário, 1964-1984*. Vol. I. São Paulo, Novos Rumos, 1987. Vols. II e III, Belo Horizonte, Oficina de Livros; CARONE, Edgar. *Movimento operário no Brasil, 1964-1984*. São Paulo, DIFEL, 1984.

mara lenta, do ex-guerrilheiro e cineasta Renato Tapajós, publicado em 1977 pela editora Alfa-Omega, e logo censurado pelos militares). Nem mesmo a minissérie da TV Globo sobre a esquerda estudantil nos anos 60, *Anos Rebeldes*, gerou tanta polêmica como *O que é isso, companheiro?*.

O problema é que o filme trata de fatos e personagens reais, de uma época sobre a qual há muita curiosidade e também muito desconhecimento. Como disse a atriz Fernanda Torres ao jornal *O Estado de S. Paulo* (1º/05/97, p. D-7): “Precisamos atingir os jovens, eu não aprendi nada disso na escola, o cinema tem de ajudar o brasileiro a descobrir a complexidade da história recente do país.”

Com essas palavras, ela pretendeu defender a produção, mas paradoxalmente revela a questão de fundo da polêmica: será que os jovens e outros que não aprenderam “nada disso na escola” conseguirão, com o filme, “descobrir a complexidade da história recente do país”? Infelizmente, a resposta é não, como bem demonstram os artigos e entrevistas desta coletânea. Nesse aspecto, o mérito do filme é apenas o de tocar num assunto que parecia esquecido ou ignorado pelo público.

Antes de ver o filme, li algumas entrevistas de seu diretor, que expressava algumas intenções pertinentes, sobretudo as de fugir de estereótipos e de evitar o maniqueísmo de apresentar uma história de mocinhos (guerrilheiros) contra bandidos (a ditadura). Também parecia coerente, cinematograficamente, a postura de não reproduzir na tela, ao pé da letra, as memórias de Gabei-

ra. E ainda anunciava que seriam explorados aspectos dos conflitos internos das organizações de esquerda, entre os militantes intelectualizados de classe média e os de extração mais pobre.

Ora, a questão é que o filme — mesmo enquanto ficção, independentemente de sua correspondência com os fatos históricos — contém vários clichês usuais no cinema norte-americano: um velho sábio que conhece as mazelas do mundo, mas não deixa de sofrer suas conseqüências (o embaixador seqüestrado); um supermocinho idealista e ingênuo, o jornalista revolucionário inspirado em Gabeira; um supervilão baseado no militante Jonas, que tem todos os defeitos dos bandidos russos dos filmes da época da Guerra Fria: calculista, insensível, traçoeiro, ressentido com o mocinho, para quem arma sórdidas arapucas; cenas complementares de sexo e corridas de automóvel. Mas faltam algumas das virtudes dos bons filmes de aventura, especialmente a verossimilhança na condução da trama — como aponta o artigo de César Benjamin nesta coletânea.

A intenção anunciada de romper com maniqueísmos foi por terra, e mais ainda a de trabalhar com os conflitos internos das organizações clandestinas, ao estereotipar como bandido o operário Jonas, tomando abertamente partido do mocinho intelectual de classe média, Gabeira. Quanto ao personagem do oficial torturador, nada a objetar que ele tenha drama de consciência, embora isso crie um contraste com o “sanguinário” Jonas — que na vida real era um digno e valente militante, morto sob tortura logo após o seqüestro, e

que nada tem a ver com o personagem do filme, como expõe os artigos aqui reproduzidos.

Consta que um torturador, certa feita, procurou D. Paulo Evaristo Arns — arcebispo de São Paulo, defensor dos direitos humanos — para pedir perdão. Por outro lado, também é conhecida a história contada pelo argentino Perez Esquivel, ganhador do prêmio Nobel da Paz. Ele supunha que seus torturadores, passada a ditadura, deveriam estar arrependidos. Qual não foi sua surpresa, quando encontrou na rua com um oficial torturador, que lhe disse mais ou menos o seguinte: “Judeu f.d.p., eu devia ter acabado com você naquela época.”

Tenho dúvidas de que a maioria dos torturadores apresente dramas de consciência. Muitos deles talvez continuem a torturar até hoje, agora tendo bandidos comuns como vítimas. Isso não os impede de ter família, amigos e outras relações, como qualquer pessoa. Tam-bém havia homens honrados a apoiar a ditadura, caso do brigadeiro Eduardo Gomes. Em 1978, ele escreveu uma carta ao presidente Ernesto Geisel, em favor do capitão-aviador Sérgio Miranda de Carvalho. Este, em 1968, recusara-se a obedecer ordem superior para executar operações terroristas, que seriam atribuídas à esquerda, dando pretexto a setores do governo para eliminar fisicamente seus adversários. O capitão perdeu o posto, mas evitou que “fosse o PARA-SAR convertido, por um paranóico, em esquadrão da morte” nas palavras do fundador da Força Aérea Brasileira¹². Por sua vez, as organizações de esquerda tinham aspectos autoritários e alguns de seus

militantes chegaram a envolver-se em obscuros casos de execução de supostos traidores¹³. Fatos como esses devem ser tratados por cientistas sociais e artistas, evitando simplificações — esperemos que com melhor resultado estético e fidelidade histórica do que o filme de Barreto.

Para não me alongar demais, deixo para os outros autores comentários mais específicos sobre o filme. Espero que os livros indicados, nesta breve introdução à história e à historiografia do período, ajudem a evitar que caia sobre o passado um inofensivo e superficial “manto de compreensão e boa vontade” — como bem aponta um artigo de Daniel Aarão Reis —, enquanto se reproduzem e se agravam, nos dias de hoje, as injustiças sociais que deram base aos projetos revolucionários dos anos 60. Eles merecem ser estudados a fundo, em seus parâmetros humanos e historicamente finitos, para que possamos construir novas alternativas políticas libertárias.

MARCELO RIDENTE é professor-assistente doutor de sociologia na Universidade Estadual Paulista (Unesp).

Autor de *O fantasma da revolução brasileira*; *Política pra quê? Atuação partidária no Brasil contemporâneo*; *Professores e ativistas da esfera pública*; dentre outros livros e artigos.

12. GORENDER, *op. cit.*, p. 151-2.

13. Idem, *Ibidem*, p.235-238; PAZ, Carlos Eugênio. *Viagem à luta armada*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

UM PASSADO IMPREVISÍVEL: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA ESQUERDA NOS ANOS 60

DANIEL AARÃO REIS F^o

Publicado em
Teoria & Debate, nº 32,
jul/ago/set 1996.

Assim é se lhe parece.

PIRANDELLO

I

Houve um tempo, não distante, em que homens sisudos e compenetrados entendiam que a história se elaborava por descobertas, promovidas pela investigação e pela observação crítica. De documentos escritos, fundamentalmente. Era preciso desenterrar o passado dos escombros do esquecimento. Os *factos* estavam lá, à espera, ocultos pelos véus da ignorância, como diamantes

nas trevas da terra, aguardando a luz do olhar arguto do garimpeiro.

O discurso desses homens foi tão persuasivo que o senso comum, ainda hoje, acredita que a história é isso mesmo: a procura incessante da verdade objetiva, única e definitiva. Segundo esta maneira de ver, em contraste com o futuro, vivo e irrequieto, sempre aberto à imaginação e à ação humanas, o passado, exatamente por já ter *passado*, estaria morto e quieto, prestando-se à análise calma dos cientistas, como um cadáver petrificado na morgue. Debruçados em torno dele, os profissionais da memória tratariam de determinar o quê, o como, o porquê dos acontecimentos terem acontecido. Com muita isenção e objetividade, caberia a eles pesquisar, encontrar, selecionar, explicar e narrar. E promover alguns acontecimentos à condição de história.

Mas o que fazer se o morto se levanta, e parece vivo, e foge ao controle, oferecendo cintilações imprevistas? E não é mais possível reconhecê-lo, como se não tivesse mais um rosto, mas uma sucessão de máscaras, alternadas, alternativas. Como um quebra-cabeças, cada peça nova acrescentada modifica a percepção do conjunto. Onde o conforto e a segurança das ponderações objetivas?

Nos tempos da União Soviética, os russos diziam viver num país especial, onde era possível saber mais ou menos o que iria acontecer no futuro (agora, nem isto sabem mais), mas impossível conhecer o que acontecera no passado, totalmente imprevisível, porque sujeito aos ventos e às tempestades das mudanças abruptas do

poder. Assim, acontecimentos e personagens apareciam, desapareciam e reapareciam nos textos e até mesmo nas fotografias e nos filmes, em variações inesperadas, ao sabor de versões cujos fundamentos nem sempre eram perceptíveis pelo comum dos mortais.

Os russos, como de hábito, talvez tenham extremado uma tendência. Mas ela existe desde os faraós, que não titubeavam em raspar inscrições para substituí-las por outras, mais afeitas ao gosto, às inclinações ou aos interesses do momento. E, assim, para o bem e para o mal, a permanente e diversa reconstrução do passado, sobretudo de seus períodos mais relevantes, acompanha a trajetória das sociedades humanas desde que o mundo é mundo.

Com as esquerdas dos anos 60 de nosso século, não poderia ser diferente. Em nosso país, em todo o planeta, foram anos de movimentos subversivos, de promessas de transformação, de desafios, em que os sistemas estabelecidos foram postos a rude prova. Apropriar-se deste passado, monopolizar, se possível, a sua memória, passa a ser um objetivo crucial para os que vivem e estão em luta no presente. Inclusive porque, em larga medida, o controle do futuro passa, como se sabe, pelo poder sobre o passado, dado, por sua vez, aos que imprimem na memória coletiva a *sua* específica versão dos acontecimentos.

II

A produção de histórias sobre os movimentos de esquerda brasileiros nos anos 60 já é relativamente

considerável. Não seria possível, em curto artigo¹, passar em revista todos os autores relevantes. O que desejo, sem exaurir o assunto, é selecionar algumas versões emblemáticas, tentar encontrar o seu significado no contexto da luta pela apropriação da memória. O que menos importa, esclareçamos logo de início, são as intenções conscientes dos autores no momento em que elaboraram as versões. Os textos, desde que escritos e divulgados, distanciam-se dos autores, adquirem vida autônoma. São eles que me interessam. E, sobretudo, o papel social e histórico que desempenharam e seguem desempenhando.

A versão mais difundida apresenta os movimentos revolucionários dos anos 60 como uma grande aventura, no limite da irresponsabilidade: ações tresloucadas. Boas intenções, claro, mas equivocadas. Uma fulguração, cheia de luz e de alegria, com contrapontos trágicos, muita ingenuidade, vontade pura, puros desejos, ilusões. Diante do profissionalismo da ditadura, o que restava àqueles jovens? *Ferraram-se*. Mas demos todos boas risadas. Afinal, o importante é manter o bom humor.

Estamos falando, como é fácil supor, dos livros de Fernando Gabeira e de Zuenir Ventura². No texto de Ventura, o ano começa com uma festa de “arromba”, da sua “tchurma”, por coincidência. E o simpático bairro de Ipanema transforma-se no umbigo do país, ali se

1. Veja indicações bibliográficas no artigo “Que história é essa?”, de Marcelo Ridenti, na página 11 desta edição.

2. GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro, Codecri, 1979. VENTURA, Zuenir. *1968 — o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

desenrola a síntese dos acontecimentos. Gabeira faz girar a trama de seu relato em torno da Dissidência Comunista, uma organização revolucionária também baseada no Rio de Janeiro, da qual fazia parte, como uma (auto) biografia coletiva.

Dois relatos cariocas, talvez expressão do último canto de cisne de um período em que a cidade do Rio de Janeiro pretendia centralizar os acontecimentos políticos nacionais. Tiveram excepcional acolhida. E viraram rapidamente *best sellers*.

Seria fora de propósito imaginar que o resultado foi obtido apenas porque os autores, como jornalistas conhecidos, tinham relações especiais com os grandes órgãos de divulgação. Na verdade, as versões correspondiam a anseios difusos no país, e as vendagens alcançadas são indicador seguro do fenômeno.

Com o recuo da ditadura militar, e a abertura “lenta, segura e gradual”, vastos segmentos da sociedade queriam recuperar a história agitada dos anos 60, reconciliar-se com ela, mas na paz, na concórdia, sem revanchismos estéreis, como aconselhavam os militares e os homens de bom senso. No contexto da anistia recíproca, não seria possível avivar a memória sem despertar os demônios do ressentimento e das cobranças? Seria como recordar esquecendo, esquecendo a dor. Não é para isto que temos o recurso do humor?

Gabeira e Ventura seriam mestres nesse exercício, amadurecidos e irônicos, condescendentes, oniscientes, por fora ou por cima do fluxo dos acontecimentos, levam pela mão seus personagens, simpáticos incompe-

tentes, em busca da utopia inalcançável. Em Gabeira, o procedimento é mais marcado: a visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurgue descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Essa atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele.

Estes autores foram a expressão mais acabada de seu tempo. Daí, insisto, o sucesso alcançado. Que importa tenham cometido deslizes na narração das histórias? Confundido acontecimentos, trocado diálogos, atribuído-se papéis? Detalhes... Os militares haviam se retirado e seria talvez incômodo refletir sobre por que a ditadura fora aturada tanto tempo num país tão democrático. Enfim, os exilados voltavam, todos estavam satisfeitos e curiosos em reencontrá-los. Um passado difícil, não seria possível lembrá-lo sem remorso? Gabeira e Ventura responderam afirmativamente, era possível elaborar esta síntese. Até hoje, a maioria agradece penhorada por esta versão ter permitido recordar uma história triste sem dor, e ainda com um sorriso nos lábios.

Avivar a memória para conciliar, todo um programa. Retomado recentemente, e de forma espetacular, pela Fundação Roberto Marinho e pelo jornal *O Globo*. O dono dos negócios, depois de se ter associado por

longos anos ao mais virulento anticomunismo, assumiu a guarda do acervo/memória dos comunistas brasileiros e incentiva debates e pesquisas a respeito do assunto. O jornal se lança à procura dos mortos assassinados pelas forças armadas. E, assim, fazendo lembrar os tempos de uma União Soviética que já não é mais, os *terroristas* convertem-se em guerrilheiros, os justiceiros, em assassinos, e o jornal, de caçador, transmuda-se em defensor dos caçados e cassados, e faz coro a favor das indenizações aos mortos e desaparecidos, vítimas de um regime que ele sempre sustentou. As cartas se embaralham de vez, numa vertigem. De que se aproveita o responsável pelo filme do seqüestro do embaixador norte-americano para afirmar, sem sorrir, que não tem nenhum compromisso com a realidade, a não ser, é claro, com a realidade dos pecuniários benefícios que pretende colher, afinal, nestes tempos neoliberais, converteram-se em virtudes os vícios de outrora.

Tempos de conciliação. Enquanto durarem, estará assegurada a hegemonia das versões de Gabeira & Ventura. Reforçadas pela metamorfose dos herdeiros do doutor Roberto Marinho. E pelos filmes que haverão de vir.

Nesta sinfonia, os anos 60 terão sido anos vibrantes, mas loucos, e mesmo *psicóticos*, como chegou a afirmar um roteirista. Sobre eles deve cair um manto de compreensão e de boa vontade. Não é isso o que de melhor podemos dar aos meninos rebeldes dos anos 60? Quanto aos mortos, um cheque de R\$ 150 mil, e temos a conversa resolvida: archive-se. Anistia para esta dor.

Jacob Gorender e Marcelo Ridenti³, falando do mesmo assunto, oferecem uma outra versão. Um combate nas trevas, imposto pela ditadura, em busca de uma imagem fugidia, um fantasma, o da revolução.

A luta começa sob pressão do Estado, que aperta o garrote, estreitando as margens de ação e de oposição políticas. E silencia e massacra os oponentes com sanha. Trata-se de recuperar o projeto dos vencidos, compreendê-lo. Resgatar uma memória perdida.

Gorender já era um militante amadurecido nos anos 60. Ridenti, ainda um menino, ouvia os silêncios do pai diante de certas notícias e intuía que o mundo não ia assim tão bem. Em meados dos anos 80, de forma autônoma, lançam-se à pesquisa: entrevistas com ex-militantes, consultas aos jornais, aos textos das organizações revolucionárias e aos processos judiciais.

O resultado é um levantamento minucioso da trajetória dos movimentos revolucionários nos anos 60, incluindo-se também outras formas de contestação e crítica. Os autores não pretendem uma condição de neutralidade. Tomam partido e evidenciam de onde estão partindo e com que hipóteses estão lidando. A ironia é comedida e, quando emerge, toma como alvo os poderosos da época. Reconstroem estórias e as transformam em história.

Reportagem e pesquisa acadêmica na recuperação de gritos amordaçados. Os vencidos guardam o que de

3. GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas — A esquerda brasileira: das ilusões à luta armada*. São Paulo, Ática, 1987. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução*. São Paulo, Unesp, 1993 (1ª reimpressão, 1996).

melhor o país tinha para oferecer. Vítimas do poder, resistiram.

E assim os anos 60 aparecem como anos de resistência democrática. É este o ponto forte dos livros. Acuados pelo regime existente, sem opções, apenas a resistência era possível. Para além dos sonhos revolucionários, e apesar das exaustivas discussões (que, numa ironia já da época, exauriam mais os militantes do que as questões em debate) sobre tática e estratégia, as organizações e movimentos dos anos 60 não fizeram mais do que resistir. A um poder que elimina as liberdades, desrespeita a ordem jurídica, define políticas de desenvolvimento sem consulta a instituições representativas. Terrorista aqui é a ditadura que invade casas sem mandado judicial, prende e mata sem contemplações, e define a tortura como política de Estado.

Um desmascaramento bem fundamentado das interpretações *oficiais*, uma proposta alternativa aos relatos acorrentados pela censura, uma denúncia abrangente dos crimes da ditadura militar. Nos livros de Gorender & Ridenti não há meninos rebeldes, há projetos revolucionários, e, antes e acima de tudo, há resistência de mulheres e homens que não se entregam. E assim, a luta dos poucos que lutaram com armas na mão exprime a insatisfação de uma sociedade esmagada. E o descontentamento dos que, embora não recorrendo às armas, também não se sentiam confortáveis na ordem vigente. O isolamento dos que foram liquidados pelo aparelho repressivo teria sido mais o resultado dos métodos que utilizaram (com

os quais a sociedade não se solidarizou), do que da vontade de resistir à ditadura.

Não passa por estes livros a sombra morna da conciliação. Nem mesmo com os erros das forças de esquerda. Tiveram um sucesso bastante considerável, por incrível que pareça aos céticos “de carteirinha”, sinal de que ainda há vida crítica neste país, gente à procura de caminhos. Inconformistas e inconformados. Enquanto existirem tais sentimentos, os textos de Gorender & Ridenti terão um lugar na memória.

Mas as esquerdas não foram apenas vítimas de uma ditadura feroz. E é problemática a idéia de conceber a sua luta desesperada como resistência democrática. Numa terceira versão, presente em muitos relatos, mas defendida principalmente em meu trabalho⁴, as organizações comunistas aparecem como uma contra-elite, alternativa, que parte ao assalto do poder político.

Rejeitando as tradições *defensivistas* e *frentistas* dos velhos partidos comunistas latino-americanos, sobretudo instauradas em meados dos anos 50, depois do processo de *desestalinização*, e inspirada pela vitória da Revolução Cubana e pela guerra revolucionária no Vietnã, toda uma geração de *dissidentes*, desde o início dos anos 60, vai colocar a questão do poder político no centro de suas reflexões, como um desafio imediato.

Era preciso romper com o ceticismo em relação à hipótese de uma vitória revolucionária ao sul do Rio

4. REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

Grande. Cuba, nas barbas do grande império, já não mostrara o caminho? A legenda do Che Guevara, transformando os Andes numa ardente Sierra Maestra, estimulava todos os delírios. Além disso, a revolução cultural na China e os movimentos sociais na Europa e nos Estados Unidos inebriavam. Os sistemas estabelecidos pareciam vacilar. O tempo do calmo e sereno debate, dos cálculos cuidadosos da correlação de forças, cedia lugar ao tempo da ação transformadora, dela é que surgiria o novo mundo e o homem novo, a revolução. Não se tratava mais de morrer, mas de matar, pela revolução⁵.

Assim, antes da radicalização da ditadura, em 1968, e antes mesmo da sua própria instauração, em 1964, estava no ar um projeto revolucionário ofensivo. Os dissidentes se estilhariam em torno de encaminhamentos concretos, formando uma miríade de organizações e grupos, mas havia acordo quanto ao nó da questão: chegara a hora do assalto.

Neste quadro os revolucionários não resistem, atacam. Alegaram, em seu favor, que os autênticos revolucionários não pedem licença para fazer a revolução. Seria o caso, talvez, de pedir licença ao seu próprio povo. Ora, a história evidenciou que não havia condições para qualquer ataque ao sistema capitalista e que o grau de desconforto da sociedade com *sua* ditadura era mais do que relativo...

5. A fórmula é de Régis Debray em *La critique des armes* (Paris, Seuil, 1974).

Aprisionados por seus mitos, que não autorizavam recuos, insensíveis aos humores e pendores de um povo que autoritariamente julgavam representar, empolgados por um apocalipse que não existia senão em suas mentes, jogaram-se numa revolução que não vinha, e que, afinal, não veio. Pouco antes do fim, lutando como bravos, que eram, ainda imaginavam fustigar, mas apenas se defendiam. Cercados nas cidades e, nas cidades, cercados⁶, emboscados nas alamedas paulistanas, como Marighella, caçados no sertão, como Lamarca e Zequinha, foram trucidados sem apelação.

Esta versão, apoiada também em minucioso levantamento de documentos e entrevistas, chama a atenção para a necessidade da revisão de certas tradições fortes na esquerda: o apocalipse, o autoritarismo revolucionário, o messianismo de classes e partidos. É expressão de uma certa crítica aos projetos socialistas contemporâneos. E se confunde com a utopia, ainda irrealizada, talvez irrealizável, de uma esquerda revolucionária e democrática.

Até o momento, as diferentes e divergentes versões em debate sondaram os conhecidos territórios da sociedade e da política. E se, para se captar e restituir a trajetória e as contradições dos movimentos revolucionários, fosse necessário explorar outras dimensões, lançando mão de outras referências?

6. A fórmula é de Carlos Vainer, e data dos debates no interior da Dissidência Comunista da cidade do Rio de Janeiro.

Nos trabalhos de Herbert Daniel⁷, ainda de uma forma muitas vezes apenas sugerida, desponta a problemática dos valores que animavam os esquerdistas dos anos 60. Como formular uma história destas lutas sem se deter no processo de construção de uma identidade que seria, afinal, a marca distintiva desses projetos abortados de transformação do mundo?

Vera Sílvia Magalhães⁸, em projeto que as circunstâncias até hoje impediram de levar adiante, propõe a necessidade do estudo da constituição de um *ethos* específico, formado no ambiente estudantil da época, saturado pela politização das interpretações, dos debates, das atitudes. Crise generalizada das ideologias até então dominantes: o liberalismo, comprometido por suas alianças com uma estrutura agrária reacionária e por perspectivas golpistas e antidemocráticas. O desenvolvimentismo, já mergulhado desde os anos 50 na dependência e na concentração de renda. O reformismo, incapaz de promover mudanças e, diante do golpe, impotente para resistir. Desmoralização das alternativas institucionais: partidos de oposição que não a faziam, Congresso castrado, eleições viciadas, universidade elitista, imprensa legal censurada. Descrença nos valores propagados pela ditadura e nos contravalores dos projetos e partidos alternativos que vinham de ser derrotados. O que significavam ainda o PTB, o PCB, o PSB e outros

7. DANIEL, Herbert. *Passagem para o próximo sonho*. Rio de Janeiro, Codecri, 1982.

8. MAGALHÃES, Vera Sílvia. *O ethos da Dissidência Universitária do PCB*. Plano de trabalho, 1994, mimeo.

partidos menores diante do golpe vitorioso? E quanto às lideranças consagradas? Quem podia ainda esperar o que de Brizola, de Jango, de Prestes? Sensação de terra arrasada. Marco zero.

Para compreender a conjuntura político-cultural, seria preciso articulá-la com as trajetórias pessoais. Micro e macroestruturas condicionando um processo de elaboração ética coletiva e individual, combinada a uma prática política. Um programa revolucionário que emerge como manifestação de uma identidade construída para além da dimensão política.

Esboço de versão. Embora em germe, contém firmes indicações “revisionistas” e enriquecedoras em relação às propostas já publicadas. Nestes tempos sombrios de capitalismo triunfante, em que se debate desorientado o ânimo inconformista, será apenas uma coincidência o fato de que esta versão ganhou apenas contornos precisos? E que ainda procura apurar categorias de análise, insegura do próprio terreno que pretende explorar?

III

É tempo de terminar estas considerações. Afinal, o que temos para oferecer? Como compreender os movimentos subversivos dos anos 60? Recapitulemos as propostas. Primeira: meninos alucinados ou a conciliação de uma sociedade cordial, cansada das lutas que não travou. Segunda: resistentes heróicos ou a denúncia de uma ditadura com a qual a sociedade não se comprometeu. Terceira: revolucionários que se apresentam como

contra-elite ou a desconfiança de uma vanguarda iluminada no contexto de uma sociedade que não se revoltou contra a *sua* ditadura. E, finalmente, uma versão apenas tateante, que refere o processo à construção de uma determinada ética, um conjunto de valores, sem a compreensão dos quais nunca será possível entender esses estranhos anos, quando ainda era possível amar a revolução.

As versões não se equivalem. Talvez seja possível combinar aspectos de uma ou outra. Mas não será possível, mesmo em dosagens sabiamente administradas, incorporar todas num caldeirão só. A sopa resultaria em indigestão de incongruências. As interpretações, no fundo, representam aspirações distintas, interesses diferentes. Pense o leitor na que melhor lhe convém, mas ao marcar a preferência, tenha em mente que faz uma escolha de sociedade, porque, ao decidir por uma versão do passado, estará se posicionando no presente e propondo uma opção de futuro.

DANIEL AARÃO REIS F^o é professor-titular de história contemporânea da Universidade Federal Fluminense (UFF); foi membro da Dissidência Comunista da Guanabara em 1969.

FILME FICA EM DÉBITO COM A VERDADE HISTÓRICA

HELENA SALEM

Publicado em
O Estado de S. Paulo,
18/04/97.

O *que é isso, companheiro?* mantém o que já virou marca das realizações da família Barreto: produção esmerada, a bonita fotografia do argentino Felix Monti (o mesmo de *O quatrilho*), o roteiro bem articulado de Leopoldo Serran e a direção competente de Bruno Barreto.

Para quem não viveu de perto aqueles acontecimentos do fim dos anos 60 — o filme conta a história do seqüestro do embaixador norte-americano no Rio, Charles Elbrick, em 1969, inspirado no livro homônimo do ex-guerrilheiro Fernando Gabeira (hoje deputado federal) — talvez não haja maiores restrições a fazer. É um filme que emociona, especialmente no final, quando os guerrilheiros que participaram do seqüestro

e foram depois presos são libertados (por meio de outro seqüestro, do embaixador alemão) e se reencontram com Maria (Fernanda Torres, em parte inspirada na figura real da ex-militante Vera Sílvia Magalhães) deixando o país em cadeira de rodas.

No entanto, para quem viveu de perto a luta política daqueles tempos, *O que é isso, companheiro?* há de provocar, no mínimo, polémica. Ao transformar o personagem de Fernando (Pedro Cardoso) no herói do filme, lhe é atribuído um espírito crítico em relação aos demais que ele, como os outros militantes que atuavam nos vários grupos da esquerda e da luta armada, estava longe de ter nos anos 60. No filme, ele é o intelectual do grupo, o único que faz uma reflexão mais livre, que teve a idéia do seqüestro (o que não é verdade, ele só soube da ação poucos dias antes), que escreveu o célebre manifesto pedindo a libertação de 15 prisioneiros políticos (e um libelo contra a ditadura militar), lido em rede nacional no horário nobre da televisão (na realidade, quem o escreveu foi o hoje jornalista Franklin Martins), e que, por todas essas razões, é tratado com um certo desdém sobretudo pelo comandante da ação, o sectário Jonas (Matheus Nachtergaele). Nada disso está no livro. Pode-se argumentar que o filme é obra de ficção, apenas uma adaptação livre da obra e, como tal, tem toda a liberdade de inventar. Mas, por outro lado, quando se utiliza os nomes verdadeiros de alguns personagens — de Jonas, do velho militante Toledo (Nélson Dantas) e do próprio Fernando Gabeira (procurando-se inclusive a semelhança física com ele) —, quando se localiza e data

o fato histórico ocorrido, o argumento da ficção se esvazia. Essas pessoas e acontecimentos assim nomeados existiram, logo algum compromisso com a verdade histórica deve haver.

Por outro lado, se o filme apresenta o guerrilheiro Jonas como um homem frio, disposto a matar qualquer companheiro que o desobedecer, sem vacilação, confere ao torturador Henrique (Marco Ricca) um tratamento bem diferente. Ele sofre angústias, não consegue dormir direito, tem problemas com a mulher quando ela descobre sua real atividade. É um carrasco em conflito (mas nem por isso deixa de continuar torturando e matando). Já o Jonas, que luta contra a ditadura, que não tortura ninguém e que, pelo contrário, acaba morrendo na tortura (ao ser preso após o seqüestro), é tratado como um fascistóide. Nas suas angústias, Henrique é certamente bem mais humano.

A questão é: como obra de ficção, o filme precisa ser fiel à realidade? Bruno Barreto argumentou, em uma entrevista, que o filme “não é um documentário, mas uma interpretação ficcional da realidade”. Tudo bem. Só que essa interpretação — que é datada, localizada e utiliza nomes reais — deve ter, pelo menos, um compromisso com o espírito do que de fato ocorreu. Pode ser que muitos torturadores tenham tido crises existenciais como Henrique (o que é de duvidar, assim como todos os Eichmans da vida), mas os guerrilheiros dos anos 60 não eram tão ingênuos, tolos, caricatos, como são apresentados (à exceção de Fernando) no filme. Eram jovens que podem ter escolhido caminhos equivocados

(como a realidade, mais tarde, iria revelar), mas eram generosos, indignados, sufocados pela ditadura nos seus anseios de liberdade, e alguns deles foram as cabeças mais brilhantes de sua geração. É essa generosidade, essa outra verdade que *O que é isso, companheiro?* não consegue revelar.

Bem narrado, bem filmado, com ótimos atores, mas, é importante que se diga, *O que é isso, companheiro?* não é “uma história verdadeira”, como vêm anunciando os *trailers*.

HELENA SALEM é socióloga, jornalista e mestra em história da cultura. É autora de diversos livros, entre eles *Palestinos, os novos judeus; 90 anos de cinema: uma aventura brasileira* e *As tribos do mal: o neonazismo no Brasil e no mundo*.

O QUE FOI AQUILO, COMPANHEIRO

PAULO MOREIRA LEITE

Publicado em
Veja,
30/04/97.

Com o orçamento de R\$ 45 milhões, elenco da Globo e Alan Arkin num papel destacado, *O que é isso, companheiro?*, com estréia nacional marcada para 1º de maio, não é um filme inesquecível, mas é uma obra eficaz. Dirigido por Bruno Barreto, faz você sentir medo na hora do medo, ansiedade na hora do suspense, rir depois de uma piada. O enredo se inspira no livro de mesmo nome, escrito por Fernando Gabeira logo após a anistia, *best seller* que vendeu 500 mil exemplares e descreve um fato histórico. Em setembro de 1969, quando a economia crescia e a oposição gemia nos porões do regime militar, duas organizações armadas, a ALN e o MR-8, seqüestraram o embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, para

trocá-lo por 15 presos políticos. Elbrick foi levado para o cativo numa quinta-feira, libertado no domingo, quando os prisioneiros já se encontravam no México, mas o Brasil nunca mais seria o mesmo depois disso.

Primeiro de um pacote de quatro diplomatas seqüestrados entre setembro de 1969 e dezembro de 1970, o cativo de Elbrick foi um raríssimo sucesso espetacular e instantâneo da esquerda armada, que entrou para a história com um passivo de derrotas colossais e definitivas. Nos quatro dias em que aguardou pelo desfecho do episódio, o país falava do embaixador norte-americano no botequim, nas conversas de escola, nos jantares em família, na fila do cinema. Até o seqüestro, o regime militar era só demonstrações de força: baixou o AI-5 suspendendo as garantias constitucionais, censurou a imprensa, cassou parlamentares, fechou o Congresso e, na doença do presidente Costa e Silva, impediu a posse do vice legal, o civil Pedro Aleixo, substituído por uma Junta militar, a dos três Patetas. Com o seqüestro, o governo foi obrigado a ceder à ameaça de uma dúzia de militantes. Em sua maioria, eles eram estudantes com menos de 25 anos, que admiravam Che Guevara, definiam-se como guerrilheiros, achavam que o destino da Mãe Gentil estava ao alcance de um fuzil e, mais do que tudo, prometiam matar a sangue-frio o embaixador da potência número um do planeta, caso não fossem atendidos.

Apenas 24 horas após a libertação de Elbrick, a polícia fez seu primeiro prisioneiro e um segundo seqüestrador acabou apanhado logo depois. O operário Virgílio

Gomes da Silva (“Jonas”, na ALN e no filme), que fez treinamento militar em Cuba e comandou a operação, foi morto aos 36 anos, menos de um mês depois. Mais experimentado líder comunista presente à ação, Joaquim Câmara Ferreira (“Toledo”), 56 anos, sucedeu Carlos Marighella no comando da ALN, mas no ano seguinte já estava morto. Um a um, pela violência selvagem no porão militar, seis militantes foram presos e condenados, os demais deixaram o país para longas temporadas no exílio.

Como é natural quando se leva para o cinema uma obra cuja matriz saiu da vida real, muitas situações foram simplificadas, dois ou três personagens foram fundidos num só, e assim por diante. No seqüestro de Elbrick, apenas uma mulher tomou parte. Vera Sílvia Araújo de Magalhães. Em função das torturas recebidas depois da prisão, ela ficou temporariamente parálitica, e sentava-se numa cadeira de rodas quando deixou o país beneficiada por uma nova lista de prisioneiros trocados por outro embaixador. No filme, as mulheres são duas. Cláudia Abreu seduz a platéia inteira quando joga charme sobre o chefe de segurança da embaixada, para obter informações a respeito da rotina de Elbrick. Fernanda Torres faz uma instrutora de tiro que dá lições na praia. Pedro Cardoso encarna um Gabeira que convence, mas no elenco é Alan Arkin quem dá um show no papel de Charles Elbrick, o diplomata que no início da operação era tomado como exemplo do conservadorismo norte-americano, até encantar os seqüestradores com sua crítica ao apoio do governo dos Estados Unidos

a regimes de força. Depois que tudo terminou, Elbrick foi mandado de volta aos Estados Unidos e não retornou mais. Mas ele também se encantara com os seqüestradores. Chegou a se oferecer para testemunhar a seu favor perante a Justiça brasileira.

Existe um defeito comum aos atores do filme, mas não se sabe se a falha é deles mesmos ou dos personagens originais, ou até mesmo fruto de uma cisma do cinema nacional com a esquerda brasileira. Como já acontecia em *Lamarca*, de Sérgio Rezende, todos os personagens de esquerda parecem sempre um pouco mais nervosos do que o necessário, gritam muito — como se aquilo que fazem tivesse obrigatoriamente um quê de artificial, de postiço, quem sabe neurótico. Fica-se com a sensação de que até para pedir um copo d'água o pessoal tem de fazer discurso e agradecer com palavra de ordem.

O filme possui um bom roteiro, de Leopoldo Seran, com poder para atrair o espectador, envolvê-lo em sua trama e prender a atenção. A versão cinematográfica de *O que é isso, companheiro?* radicalizou um traço da versão em livro, lembranças autobiográficas no qual Gabeira já vitaminava seus próprios feitos, dava um verniz charmoso a seu papel e ironizava a atuação de outros integrantes da operação. Com personagens que usam nomes e codinomes reais, textos explicando grandes acontecimentos, cenas em preto-e-branco como se fossem saídas do arquivo, o filme tenta, o tempo inteiro, dar a impressão de que é um relato de fatos reais, com uma ou outra alteração apenas para facilitar as opções

dramáticas. Mas é menos cuidadoso do que parece. Nas cenas finais, informa que em 1979 o regime militar aprovou uma anistia destinada a “todos os presos políticos” — na verdade, um punhado deles ficou de fora na época, inclusive um dos participantes do seqüestro de Elbrick, Manoel Cyrillo de Oliveira Netto.

Gabeira é apresentado como o sujeito que teve a idéia do seqüestro, escreveu o manifesto divulgado pela TV e, por fim, foi o primeiro a fazer o balanço de que a luta armada era um sonho derrotado e sem remédio. Isso está longe de ser verdadeiro. Gabeira entrou e saiu da operação como um militante raso do MR-8, ou pouco mais do que isso. Já residia na casa onde o embaixador foi abrigado — ali deveria cuidar da imprensa da organização — e por essa razão ficou no local. Na hora dos trabalhos finais de limpeza, Gabeira ficou encarregado de recolher um paletó que pertencia a um graduado participante do seqüestro. Descuidou da tarefa, os militares descobriram a peça de roupa, localizaram o alfaiate e acabaram fazendo uma prisão importante.

Apontado como um militante de espírito crítico e lúcido, com um pé na ação armada, outro na auto-ironia, interessante porque não deve ser levado a sério, o Gabeira do cinema é o único seqüestrador com feição humana, que tem não apenas boas maneiras, mas até vida própria. Já seus colegas vivem outra situação. Em permanente crise de identidade, em determinado momento, Maria (Fernanda Torres) precisa ser lembrada de seu nome verdadeiro. Numa cena melodramática, Renée (Cláudia Abreu) deixa claro que só resolveu

seqüestrar o embaixador dos EUA porque papai não lhe dava atenção em casa. Outra novidade é a presença de Henrique (Marco Ricca), oficial do Cenimar que comanda as investigações e tortura prisioneiros.

Após uma discussão com a mulher — que na ocasião veste *baby-doll* e se mostra indignada com os maus-tratos —, ele passa a sofrer crises de consciência. É uma idéia interessantíssima expor o conflito interior de um torturador, apurar como era possível trucidar suas vítimas e depois voltar para casa, como bom marido e pai de família. Esse comportamento duplo não é uma exclusividade profissional — médicos e monstros se encontram em toda parte. Mas seria uma boa idéia desde que o filme fosse em frente, com coragem e vontade de saber, sem a preocupação de julgar nem de agradar por antecipação. Mas, não. O torturador tem suas crises de angústia apenas depois do expediente, e o filme lhe dá espaço para se justificar, no fundo até dá um certo crédito a suas razões — o que torna seu discurso e seu mal-estar moral pura retórica, como palavras deslocadas que ali foram colocadas para agradar à platéia de hoje, em tempos que são outros.

Em vez de examinar o conflito entre a violência e a consciência, o filme tenta diminuir a responsabilidade do oficial-torturador, apenas para mostrar que, além de ter uma noção clara do certo e do errado, quando erra ele se sente culpado. Já o comandante Jonas (Matheus Nachergaele) é descrito como um assassino frio, que distribui ameaças de morte aos próprios colegas sem dar sinal de arrependimento. Comparando os vilões de cada

lado, não há dúvida de que o filme fez sua opção. O torturador tem direito a um conflito interior, a honra de uma angústia. O comandante do seqüestro é um robô fanático sob a pele de esquerdista. Como observou a crítica Helena Salem, “em suas angústias o torturador é mais humano”.

Elbrick morreu em 1983 e, em janeiro deste ano, sua filha, Valery Elbrick, assistiu ao filme numa sessão privada em Nova York. “Bruno Barreto fez um trabalho excepcional”, disse ela. *Vêja* ouviu dois militantes que participaram do seqüestro e assistiram ao filme em pré-estréias. Um deles, Manoel Cyrillo, 50 anos, foi quem acertou uma coronhada na cabeça do embaixador norte-americano, no momento da captura. Preso um mês depois, Cyrillo cumpriu dez anos de prisão. O que ele acha do filme:

— Ninguém precisa me explicar a diferença entre realidade e ficção. É claro que sei o que é isso. Também sei que é possível fazer uma ficção histórica, misturando fatos reais e invenção. Não é disso que reclamo. Mas este é um filme que tende demais para o outro lado, contra nós. Tudo é a favor do governo, do Exército. Até o torturador é inteligente, pode se explicar. Nós, não.

— *Se o filme é assim tão ruim, de quem é a culpa?*

— É nossa culpa, minha culpa. Nós nunca contamos nossa versão. Nunca escrevi o que vi, o que passei. Então, os outros contam.

— *Você se emocionou com alguma cena?*

— Gostei quando os presos chegaram ao México. E uma cena boa de lembrar, foi nossa vitória. Também gostei da hora que mostra o seqüestro sendo noticiado na TV. Eu estava na casa, com o embaixador e os outros. Foi um grande momento, para todo mundo. Devo ter chorado muito.

O outro militante é Paulo de Tarso Venceslau, 52 anos. Ele participou da captura do embaixador e também da equipe que soltou Elbrick. Ficou cinco anos na prisão:

— O filme é uma boa aventura. Mas, como história, é leviano.

— *Qual a pior cena?*

— Existem coisas ridículas. No meio do seqüestro, Gabeira resolve seguir os policiais que procuravam a casa onde o embaixador era guardado. É um absurdo. Em outra cena duas pessoas, que levam uma mala cheia de metralhadoras e granadas, chegam de táxi à casa do seqüestro. Só rindo.

Co-financiado pela Columbia, produzido com ambição de fazer bonito no mercado externo — e por isso com Alan Arkin como estrela de primeira grandeza —, *O que é isso, companheiro?* tem no embaixador seu maior personagem. Elbrick tem um discurso que tenta colocar ordem no filme, seu olhar examina e julga o que se passa. Brillhante estudioso do cinema brasileiro, o professor Ismail Xavier, da Universidade de São Paulo, ob-

serva que, no final “só o personagem do embaixador parece ter história, não se esfumaça, merece referência”. O professor ficou incomodado com esse tratamento diferenciado. “E as outras figuras desse episódio? Como lhes dar cidadania para além do ocorrido?”

Sem humanizar os personagens, o filme perde a chance de fazer um ajuste de contas honesto com algumas mitologias da esquerda — o máximo que mostra são traços de personalidade, como arrogância, autoritarismo. Mas havia muito a procurar. Há quem cultive a lenda de que a luta armada só foi iniciada depois que o regime bloqueou os espaços para a atuação política e a mobilização popular. É uma tese falsa, pois não havia carência de democracia apenas no governo. Havia grupos de esquerda treinando guerrilha antes da queda de João Goulart, e os assaltos a Banco destinados a financiar estruturas clandestinas são anteriores ao AI-5. Essa fatia da esquerda produzia seu beco sem saída, um impasse resolvido pela força bruta, com seu esmagamento. Desprezavam-se os valores democráticos. Não se apostava na ação política. O modelo visto como ideal para o país era uma ditadura, o regime de Fidel Castro.

Como acontece com qualquer filme, do mais popular ao mais erudito, *O que é isso, companheiro?* é uma montagem e uma remontagem. Uma história que se conta conforme o ponto de vista de quem filma. Não havia por que discutir quem venceu e quem perdeu numa escalada de violência que, iniciada em 1969, já estava encerrada em 1972, quando os últimos integrantes das organizações armadas sobreviviam numa delinquência

sem perspectiva. Esse mundo clandestino desabou com militantes presos, foragidos, mortos, desaparecidos. Mas os derrotados não são necessariamente menos generosos, mais perversos nem mais mesquinhos do que os vitoriosos, e é uma pena que esse seja o retrato deixado pelo filme. “São máscaras chapadas, sem história, figuras feitas disponíveis para a circulação do preconceito”, explica Ismail Xavier.

PAULO MOREIRA LEITE é jornalista
e redator chefe de *Veja*.

EX-MILITANTE INSPIRA PERSONAGENS FEMININAS

HELENA SALEM

Publicado em
O Estado de S. Paulo,
1º/05/97.

Vera Sílvia Magalhães era da direção da Frente de Trabalho Armado da Dissidência Comunista (que se transformou em MR-8, a partir do seqüestro do embaixador Charles Elbrick). Foi ela que, então com 21 anos, fez o levantamento para a ação, tendo também participado diretamente do seqüestro, na cobertura logística. Vera, porém, não permaneceu dentro da casa em Santa Teresa — nenhuma mulher ficou —, mas acompanhou os acontecimentos passo a passo, por intermédio de alguns companheiros que entravam e saíam. No filme, ela seria a fonte de inspiração das personagens de Cláudia Abreu (que faz o levantamento da ação) e de Fernanda Torres, que, como Vera, deixa o país com as

pernas paralisadas — quando de sua libertação em troca do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben (seqüestrado em 1970), junto com mais 39 prisioneiros políticos —, em conseqüência das violentas torturas que sofreu na cadeia.

Após tanto sofrimento, Vera, que é economista, mantém-se uma pessoa de bem com a vida, profundamente vital, inteligência brilhante, bom humor, generosa, intelectualmente aberta e um espírito profundamente crítico. Aos 49 anos, mãe de Felipe (de 19 anos, filho do ex-marido e até hoje grande amigo Carlos Henrique Maranhão), Vera conta nesta entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* como era a geração que aderiu à luta armada em 1968/1969 e participou do seqüestro do embaixador norte-americano; fala também das ligações dessa geração com o movimento cultural do país na época; de torturados e torturadores e das seqüelas que lhe restaram das violências sofridas na prisão.

ESTADO — *Como eram os jovens militantes da Dissidência?*

VERA SÍLVIA MAGALHÃES — Éramos uns 40 militantes e uns 30 simpatizantes da Dissidência. Considerávamos que não tínhamos estrutura suficiente para fazer a ação sozinhos, então chamamos a Aliança Libertadora Nacional (ALN), uma organização mais militarizada que a nossa. Era uma questão mais logística. Eu, por exemplo, que era do Comitê Central da organização, assim como o Daniel Aarão Reis, ainda tinha condições de circular pela zona sul do Rio antes do seqüestro. Nós estávamos num processo de acumulação de forças, nun-

ca fazíamos ações de conflito, mas ações bem preparadas, em que não ocorressem tiroteios. Pensávamos num processo insurrecional, de ação vanguardista, e então decidimos que iríamos pegar o homem, isto é, o embaixador norte-americano. E esperávamos que dessa ação resultasse um rebuliço social. Mas nós não éramos uns bobos. Ao contrário, a gente estudava desde os teóricos mais evidentes, como Marx e Engels, até Kant, Hegel, líamos Caio Prado Jr., Wanderley Guilherme — isso no que a gente chamava Organização Parapartidária, as OPPs, antes de entrarmos para a organização mesmo. Ainda nas OPPs, em termos práticos, fazíamos algumas ações para testar o futuro quadro, como tirar a placa de um carro etc. É difícil medir o tempo, nessa época, no sentido cronológico, para definir essa geração. É uma geração que vai lançar depois a guerrilha rural e faz antes as ações urbanas de propaganda da luta. Mas nós pensávamos também em romper com os preconceitos da família, com os casamentos formais — a gente se casava, mas não era uma coisa formal —, queríamos romper com a virgindade. Era um momento de muita ebulição, era uma geração libertária. E isso aconteceu também no teatro, com o Zé Celso Martinez Corrêa, do Teatro Oficina, na música com o Tropicalismo, cada um com as suas ferramentas. Tinha também o Cinema Novo, nós freqüentávamos o Paissandu, discutíamos cinema. Dias antes da ação do seqüestro, vi com o meu marido na época, o José Roberto Spiegner, *A chinesa*, do Godard, e aquele filme polonês lindo, *Cinzas e diamantes*. O Carlos Zílio era artista plástico, parou de pin-

tar durante a militância, mas voltou na cadeia. Assim como a contracultura que veio depois, as drogas e o *rock-n'roll*, que a esquerda na época não via, mas tudo fazia parte de um mesmo conjunto. A gente queria construir sim, era o nosso sonho. E uma possibilidade. Muitos países tinham se tornado socialistas. Podíamos ter um projeto autoritário, de uma guerrilha isolada, não ligada às massas. Mas, na verdade, fizemos mais ações armadas do que guerrilha. Eu me digo ex-militante de uma causa, não guerrilheira. Peguei em armas, não que eu gostasse, mas era preciso fazer. Essa geração de 68 é indescritível. Como disse, não é um tempo cronológico. Em 1969, houve o seqüestro, num contexto que abrange desde a luta armada até a luta cultural. Nós não éramos uns babacas. Claro que a ação do embaixador norte-americano foi jacobina, não tínhamos forças para o que viria depois.

ESTADO – *Eram todos do movimento estudantil?*

VERA – Não, não éramos todos estudantes: o João Lopes Salgado era um ex-militar que estudava medicina, e o Jonas, o comandante da ação, um operário de origem camponesa. O Salgado atendia as pessoas feridas nas ações. Nós tínhamos mais uma estrutura de partido, enquanto a ALN atuava em grupos. Na ação do seqüestro, participaram oito da Dissidência e quatro militantes da ALN, entre eles o Jonas e o Toledo (Joaquim Câmara Ferreira). O Marighella foi contra o seqüestro, quem foi a favor foi o Toledo. Foi um marco na vida da gente. O primeiro a cair foi o Cláudio Torres, que não disse nada.

ESTADO – *No filme, o Jonas aparece como uma pessoa extremamente dura, disposta a matar qualquer companheiro que o desobedecesse. Era isso mesmo?*

VERA – Não, o Jonas era um quadro de origem camponesa, ele estava ali porque era um comandante militar mesmo. Os quadros políticos da ALN eram o Manoel Cyrillo e o Paulo de Tarso, que eram muito mais próximos de nós. O Jonas sabia manter a ordem, a disciplina, coisas fundamentais para uma ação. Eu não ia conversar com ele sobre cinema, mas sobre revolução. Ele dizia que quem corresse, durante uma ação, ele atirava primeiro no militante e depois no policial. Evidentemente, isso era mais uma figura de efeito, de comandante de ação. Mas ele não falava que, quem desobedecesse, ele ia matar. Era muito fechado, sim. Parece que na casa ele relaxava mais, segundo me disse o Cláudio Torres, que estava lá, e entrava e saía. Mas o Jonas foi um cara heróico, que morreu esfaqueado na tortura, esfaqueado, tinha tudo na mão, até mesmo onde ia ser a guerrilha rural, e não abriu nada. Também não houve isso do Gabeira ser designado para matar o embaixador. A tendência era não matar ninguém, era uma ação típica para ninguém morrer. O Jonas era uma pessoa dura, muito eficiente como comandante, mas nunca o ouvi falar em torturar o embaixador (como aparece no filme), nunca houve isso. Quando fomos soltar o embaixador, já sabíamos que a Marinha estava lá, mas fomos calmamente. O Cláudio que se precipitou e o carro de cobertura, onde eu também estava, afastou-se. E houve, sim, uma ordem do Exército para não abrir fogo, porque

aí morreríamos todos, até mesmo o embaixador. Eu não fiquei dentro da casa, fiz o levantamento da ação, fiquei no fusca de cobertura com o Salgado durante o seqüestro e, na saída, com o Cláudio Torres.

ESTADO – *O filme sugere que a personagem de Cláudia Abreu, que faz o levantamento da ação, dorme com o chefe da segurança do embaixador. Isso aconteceu mesmo?*

VERA – Não houve nada disso. Todo mundo sabe, é uma coisa cultural, que a mulher oferece mais segurança para uma atividade dessas. Você pode jogar com a sedução, mas sem ir às vias de fato. Nunca tive relação com nenhum segurança. Era muito fácil se aproximar, fazer perguntas, ele mesmo gostava de contar para se mostrar. Eu me apresentei como uma moça de classe média baixa, que queria ver os jardins da embaixada, voltei lá umas três vezes, fiz as perguntas evidentes, se o embaixador fazia sempre o mesmo roteiro etc., ele falou sozinho, queria valorizar-se. Mas nunca ocorreu de uma mulher de esquerda ter relação com um homem com o qual ela não tinha nada a ver para fazer um levantamento. A gente não era agente secreto. Eu ia lá, acho que ele me achou bonitinha, foi falando, era troca de olhares e conversa. Não cabia na nossa cabeça transar com um segurança da embaixada norte-americana ou de Banco. Para que ir para a cama? Conseguíamos sempre o que queríamos só com uma pequena aproximação. Eles tinham uma visão da mulher bastante limitada. Depois, quando marcavam o encontro, a gente não ia.

ESTADO – *Quando e em que circunstâncias você foi presa? O que lhe aconteceu na prisão, que fez com que você saísse de cadeira de rodas?*

VERA – Fui presa em março de 1970, numa ação de panfletagem junto com o Zílio, o Daniel Aarão Reis e a Regina Toscano. O José Roberto Spiegner, que era meu marido, já tinha morrido num cerco à nossa casa na Penha. A organização propôs um recuo depois do seqüestro, só fazíamos panfletagem de propaganda, tínhamos ainda o dinheiro de um assalto que havíamos feito à casa de, acho, um candidato a vereador do MDB. Fomos todos muito torturados. Eu levei um tiro na cabeça, tive uma convulsão cerebral, muita tortura psicológica também — estou pagando até hoje por isso. A tortura foi enlouquecedora. Não sabia que dia, que hora era; quando eles me mostraram diante de um espelho, não me reconheci. Também não disse o que eles queriam e acho que foi melhor para a minha cabeça. Não acho que exista isso de heroísmo, depende de cada um, de como você se sente. Nossa organização era muito ética, acho que a geração 1969 lutava por uma ética, uma estética, que continua até agora. Acho que deixamos legados éticos, estéticos, que você tem de lutar contra o lance-lote de espada na mão. A tortura é uma punição que te culpabiliza para o resto da vida e, para quem cedeu, é mais dura ainda. Foi muito barra-pesada. Fiquei sem andar por causa do pau-de-arara, muitas horas com os pés e as mãos amarrados, pendurada, levando choque. Mas quando cheguei em Argel me recuperei

logo. Houve muitos homens que saíram sem andar também, como o Fayal, o Mário Japa.

ESTADO – *Você se deparou com torturadores que, aparentemente, tinham angústias, como no filme?*

VERA – Na minha tortura, não havia nada de angústia dos torturadores. Diziam-me que eu seria torturada como Jesus Cristo, era uma Sexta-Feira Santa. Eu tive uma atitude como homem, de me fazer mais forte do que eu era. E fui torturada como um homem. A mulher do Lobo (Amílcar Lobo, o psiquiatra que mais tarde seria denunciado como torturador) era costureira da minha mãe e, quando ela soube da história pela minha mãe, expulsou-o de casa. Ele a tinha levado até a nossa casa. Isso é conflito ou esquizofrenia? Claro, o torturador é um ser humano, com a função específica de destruir-nos, e eles conseguiram destruir muita gente. Era uma pseudoguerra. Nós de um lado, armados, e eles de outro, superarmados. Eles nos colocaram numa situação de humilhação total. O Lobo torturou o Daniel, a mim não. Eu fazia psicanálise havia muito tempo e para mim isso é esquizofrenia, não é angústia. Ele era metido a sedutor, mas muito bruto, parecia um psicopata. Eles não eram débeis mentais, montaram um esquema. Os chefes da tortura não foram pegos. Tinha o Zambinsky, que conversava comigo, o Fontenele, esses conversavam. Era um teatro. Todas as hipóteses são viáveis, mas acho que a mais viável é que eles estavam numa missão, a de nos destruir. Não me interes-

sa uma classificação para essas pessoas. Eu estava numa posição oposta a elas na sociedade.

HELENA SALEM é socióloga, jornalista e mestra em história da cultura. É autora de diversos livros, entre eles *Palestinos, os novos judeus*; *90 anos de cinema: uma aventura brasileira* e *As tribos do mal: o neonazismo no Brasil e no mundo*.

FICÇÃO É JULGADA SOB AS LENTES DA HISTÓRIA

HELENA SALEM

Publicado em
O Estado de S. Paulo,
1º/05/97.

Professor-titular de história contemporânea na Universidade Federal Fluminense, 51 anos, autor de nove livros (e de uma tese de doutorado na USP sobre a esquerda nos anos 60, intitulada *A revolução faltou ao encontro*), Daniel Aarão Reis Fº era membro da direção da Dissidência Comunista (que se rebatizaria de Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8), responsável junto com a ALN (Ação Libertadora Nacional), liderada por Carlos Marighella, pela ação do seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, em setembro de 1969, retratada no filme *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, com roteiro de Leopoldo Serran, inspirado no livro homônimo do ex-

guerrilheiro e atual deputado federal Fernando Gabeira. Meses após o seqüestro, Daniel foi preso, violentamente torturado, sendo trocado com mais 39 prisioneiros políticos pelo embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, seqüestrado em junho de 1970, e enviado para Argel com os demais presos libertados.

Como historiador e participante ativo daquela geração que seqüestrou o embaixador norte-americano, ele tem uma visão bastante crítica em relação à forma como Bruno Barreto apresentou os fatos em seu filme. Nesta entrevista, Reis — que após ser enviado a Argel, esteve em Cuba, graduou-se em história na França e lecionou essa disciplina em Moçambique, vivendo um período também em Portugal — faz uma análise minuciosa dos acontecimentos de 1969, critica o olhar “caricatural dos autores do filme sobre os guerrilheiros” e “o olhar generoso” conferido ao torturador, afirmando que a questão mais importante que o debate sobre o filme deve colocar é a “da apropriação da memória histórica”. E, conclui ele: “Ninguém faz um filme histórico impunemente.”

ESTADO — *Como surgiu a idéia do seqüestro?*

DANIEL AARÃO REIS Fº — Desde que nós constatamos que o Vladimir (Palmeira, detido no Congresso Estudantil de Ibiúna, em 1968) provavelmente iria ter uma prisão prolongada. O Vladimir não tinha cargo de direção na Dissidência, mas era a principal referência da nossa organização, uma liderança nacional estudantil e, dentro da organização, uma liderança política, a pessoa

mais preparada politicamente. Então, quando ele foi preso, nós tivemos esse movimento de libertá-lo, coisa que, aliás, o apavorou muito: ele tinha muitas dúvidas sobre a nossa capacidade — dúvidas acertadas —, e temia que uma tentativa de libertação pudesse resultar em morte para nós e para ele mesmo. Recebemos uns recados dele, ficamos até um pouco ofendidos na época. Mas era muito difícil fazer isso e a idéia de um seqüestro ficou assim no ar. Havia a idéia de seqüestrar um general. Até que essa idéia do seqüestro do embaixador norte-americano surgiu dentro da organização. Alguns dizem que ela já teria sido sugerida, há mais tempo, por um militante nosso, que era estudante de economia, José Roberto Spiegner, que morreu em 1970, aos 19 anos. Ele e o Sérgio Rubens, que era estudante de psicologia, teriam tido essa idéia, conversando, mas assim muito de brincadeira. Posteriormente, em termos mais precisos, a idéia foi trazida para a direção da organização, da qual eu fazia parte, pelo Franklin Martins, que tinha conversado com o Cid Benjamin a esse respeito. Nós ficamos muito encantados — eu, o Cláudio Torres, que fazia parte da direção também —, porque a perspectiva que o Franklin nos trouxe não visava a apenas pegar o embaixador e trocá-lo pelo Vladimir. Mas se trataria de uma ação que se inseriria num contexto mais amplo.

ESTADO — *Que perspectiva era essa?*

REIS — Os movimentos de guerrilha urbana tinham feito muitas ações até então, mas ações que eram muito isoladas, várias inclusive não se reivindicavam como ações

revolucionárias. Embora a imprensa já tivesse noticiado que o Marighella estava atrás de pelo menos algumas daquelas ações, ainda havia uma certa atmosfera na sociedade de que aquelas ações poderiam estar sendo cometidas por criminosos comuns. Não havia ainda uma associação muito clara entre a multiplicação de ações e expropriações de fundos, como nós chamávamos as ações contra Bancos e instituições financeiras, e as expropriações de armas, como parte de um movimento revolucionário. Embora as pessoas mais informadas já estivessem sabendo dessa ligação. Então, a ação do seqüestro do embaixador norte-americano começou a ser pensada entre nós não apenas para ser trocada uma pessoa pela outra, mas como uma ação para apresentar à sociedade um movimento revolucionário, que era muito dividido naquele momento, mas tinha uma perspectiva comum.

ESTADO — *A Dissidência Comunista, à qual vocês pertenciam, já tinha se tornado MR-8?*

REIS — Não, a Dissidência ainda era Dissidência. Então, a idéia era fazer — inclusive porque tinha-se a informação, da ALN, que era a organização do Marighella, e de outros, de que no ano de 1969, no máximo, começariam as ações de guerrilha rural — um manifesto que falasse disso, que tentasse globalizar o conjunto das ações feitas até então e anunciar um próximo desdobramento da ação revolucionária, que seria a guerrilha rural. Ou seja, havia uma intenção clara de politizar a ação, e foi dentro disso que nós escolhemos a Semana da Pá-

tria para a realização do seqüestro. Havia um contexto muito favorável, que era a doença do Costa e Silva e o poder estava meio desbaratado, enfrentando muitas contradições: eles tinham impedido a posse do vice-presidente, haviam composto uma Junta militar. Embora a ditadura não estivesse ameaçada, a cúpula do poder estava relativamente fragilizada. Daí a ação ter sido pensada para a Semana da Pátria, para desestabilizar ainda mais o poder. E a terceira dimensão da ação foi tirar 15 prisioneiros políticos. Pensamos que, com um homem desses na mão, o embaixador norte-americano, não iríamos trocá-lo só pelo Vladimir, mas fazer uma lista. Primeiro, pensamos em cinco, depois em dez e depois em 15. A lista tentava ser ecumênica: juntavam-se os três militantes da nossa organização que estavam presos — o Vladimir, a Maria Augusta e o Ricardo Villas-Boas — e pessoas representativas das mais diferentes organizações. Até mesmo o Gregório Bezerra, que era do Partidão¹, a gente incluiu, para dar essa dimensão ecumênica à ação. Vale dizer que nós, na época, estávamos animados por toda uma perspectiva catastrófica, que era de que a ditadura iria se radicalizar cada vez mais e, portanto, os presos, mesmo aqueles com sentenças pequenas, iriam apodrecer na cadeia. Daí a idéia de libertá-los. Logo depois da ação, pelo impacto que ela teve, nós tivemos a compreensão de que, se tivéssemos pedido a libertação de todos os presos políticos, a gente teria conseguido. Mas éramos

1. Partido Comunista Brasileiro (PCB), que se posicionou contra a luta armada.

muito imaturos para ter, naquele momento, a dimensão do peixe graúdo que nós havíamos pescado e o impacto que provocamos.

ESTADO — *E por que a adoção do nome MR-8?*

REIS — Nós adotamos, como Dissidência, esse nome como mais uma ação de contrapropaganda. Porque, no primeiro semestre de 1969, o Cenimar (órgão de informação da Marinha) tinha desbaratado a Dissidência do Estado do Rio, que era uma organização sem nome, porém tinha um jornal mimeografado que eles chamavam de *8 de outubro*, em homenagem ao dia da morte do Che Guevara na Bolívia (08/10/1967). Quando o Cenimar estourou essa organização, não podia anunciar que estourou uma organização sem nome. Então inventou, batizou a organização — uma coisa que pouca gente sabe — como Movimento Revolucionário 8 de Outubro, para que tivesse maior repercussão. Nós, que conhecíamos aquelas pessoas (e como o Cenimar tinha feito um grande estardalhaço sobre o fim do MR-8), resolvemos adotar o nome de MR-8, porque isso também servia para nos encobrir — a Dissidência Comunista era conhecida nos meios de esquerda, mas muito pouco nos meios da repressão. Então, nós nos encobrimos sob esse nome e, ao mesmo tempo, desmoralizamos aquele estardalhaço que a ditadura tinha feito havia alguns meses sobre o fim do MR-8. Então, o seqüestro foi assinado pela ALN e pelo MR-8. Depois, com a repercussão que a ação teve, nós resolvemos assumir esse nome, MR-8.

ESTADO — *E a ALN entrou por quê?*

REIS — Éramos muito jovens, tínhamos pouca experiência, nossa organização armada era muito pequena, então procuramos a ALN porque julgávamos que ela tinha pessoas com mais experiência na luta armada. Depois da ação, refletindo, ainda naquela época, concluímos que nós tínhamos condições de fazer a ação sozinhos, porém tínhamos uma insegurança muito grande. A ALN nos mandou quatro militantes: eram dois quadros estudantis como nós, mais o Jonas, que era realmente um homem com maior experiência da ação armada, que vinha do velho Partidão e tinha acompanhado o Marighella no racha da ALN, e o Toledo, que era um homem politicamente muito experiente — achávamos que ele seria capaz de nos dar conselhos políticos relevantes. Afinal não foi assim, inclusive o manifesto foi redigido pelo Franklin Martins, houve pequenas correções feitas pela direção, mas mínimas, irrelevantes, o texto todo é do Franklin. O Toledo leu o texto, ficou maravilhado, disse “ótimo”. O Toledo foi para dentro do aparelho, mostrando, a meu ver, hoje, uma certa inexperiência, porque ele, como um quadro mais experiente, deveria se preservar, ficar fora do aparelho, aconselhando os que estavam fora a gerenciar aquela crise. Ele entrou, de repente teve uma certa vaidade de participar da ação. Depois a gente soube que o Marighella chamou a atenção dele, no sentido de que ele não deveria ter feito isso.

ESTADO — *E qual foi o papel do Fernando Gabeira em todo esse episódio?*

REIS — Bom, o Gabeira, como jornalista muito talentoso, tinha vindo para a organização em 1968 e passou a atuar num organismo que chamávamos de Frente das Camadas Médias: uma frente de atuação na classe média. O movimento estudantil já estava em recuo, todos os movimentos de classe média também, mas a gente mantinha muitos contatos entre os jornalistas, bancários e advogados (menos). Essa frente tinha o objetivo de organizar todo esse pessoal em apoio às ações armadas que, desde abril de 1969, tinham se tornado o foco principal de atuação da organização. Na verdade, tínhamos dois focos de ação principais: as ações armadas e as ações de agitação nas fábricas. E um terceiro foco importante, de apoio a esses dois, era o foco nas classes médias, e o Gabeira fazia parte dessa frente. Uma coisa que essa Frente das Camadas Médias reclamava muito era de que não tínhamos uma imprensa autônoma. Daí, com o dinheiro colhido nas expropriações, compramos uma máquina Multilite — uma máquina de mimeógrafo mais sofisticada — e instalamos numa casa na rua Barão de Petrópolis. E a única maneira de termos aquela casa sob controle estrito da organização era colocar um militante alugando a casa. O Gabeira era o único militante que tinha essa condição, era mais velho para a época, já tinha sido jornalista — nesse momento, ele já estava profissionalizado pela organização —, era um cara que estava nas Camadas Médias e ia gerenciar a Multilite. O Gabeira foi ser assim a capa legal da casa. Essa casa era para ser muito preservada, na perspectiva inicial, porque seria a casa da nossa imprensa clandestina.

ESTADO — *E como ela se tornou o “aparelho” para esconder o embaixador norte-americano?*

REIS — Quando resolvemos fazer o seqüestro, e discutimos isso na Frente de Trabalho Armado (FTA) e na direção, tínhamos resolvido uma série de questões que deveriam preceder a ação. O Franklin era o cara mais entusiasmado. Eu diria mesmo que, sem ele, talvez o seqüestro não tivesse se realizado. Não só ele veio com a idéia mais consolidada, como ele lutou muito para implementá-la. Nessa época, ele era muito jovem, eu tinha 23 anos, ele devia ter 20 ou 21 anos. Eu e o Cláudio Torres (o Cláudio menos, eu mais) receamos que a ação pudesse resultar num desbaratamento completo da organização. Então, a gente estabeleceu uma série de requisitos para fazer a ação. Todos os quadros teriam de ter aparelho de reserva para se refugiar, caso o aparelho existente fosse descoberto. A gente tinha de descobrir uma casa em ótimas condições para guardar o embaixador etc. Poucos desses requisitos tinham sido alcançados quando foi se aproximando a data ideal para a ação, que era a Semana da Pátria, e o próprio aparelho para guardar o embaixador não existia: a gente não tinha conseguido alugar uma casa em boas condições para isso. Aí, por insistência do Franklin, resolvemos levar o embaixador para a casa da nossa imprensa clandestina. O que, em termos de uma política de segurança mais geral, era uma autêntica loucura. Mas nós achamos que esse risco deveria ser corrido em proveito de todas as circunstâncias que aconselhavam a realização da ação na Semana da Pátria. Tínhamos também descoberto, no

levantamento, que era fácilimo seqüestrar o embaixador norte-americano, que ele andava sem segurança, cumpria sempre o mesmo trajeto. A Vera Sílvia fez um trabalho muito importante no levantamento da ação, indo à porta da embaixada, engabelando os seguranças.

ESTADO — *A personagem da Cláudia Abreu tem alguma coisa da Vera Sílvia?*

REIS — Tem, embora o filme se permita dizer que a Cláudia transou com o chefe da segurança do embaixador, o que na vida real não aconteceu. É uma pimenta que os autores do filme colocam na história, que, a meu ver, não precisava disso para se tornar emocionante. A história tem uma carga de emoção muito forte para exigir essa pimenta que eles resolveram pôr. A Vera constatou então todas essas facilidades e o nosso temor era de que poderíamos perder um momento politicamente muito importante — que era a Semana da Pátria —, que nas semanas seguintes a ditadura poderia ultrapassar aquela crise que a estava fragilizando — e a história mostrou que isso tinha um certo fundamento. Sabemos hoje que o almirante Rademacker, membro da Junta militar, não queria transigir na libertação dos 15 prisioneiros, enquanto o Lyra Tavares, que era ministro do Exército, acabou impondo a sua posição. Nós tínhamos medo de que o momento político passasse, a fragilidade da ditadura se alterasse e o próprio embaixador resolvesse se tornar um homem mais prudente na sua segurança. Isso tornaria a ação mais difícil, de sorte que tudo isso fez com que a gente cedesse e consentisse no

aproveitamento da casa da Barão de Petrópolis, em Santa Tereza, para ser sede do aparelho onde seria escondido o embaixador norte-americano. O Gabeira entrou na ação assim, ele só soube do que ia acontecer no próprio dia da ação. Nós, naturalmente, o prevenimos para que ficasse em casa, porque seria realizada uma grande ação. Mas só soube mesmo qual seria essa ação quando o embaixador chegou em casa. Ele não teve nenhuma participação na elaboração da ação. Nesse sentido, o filme mente conscientemente, ao atribuir a idéia do seqüestro ao Gabeira. Ele nunca teve essa idéia. Aliás, em entrevistas anteriores, no fim do exílio, ele muitas vezes dava a entender que tinha tido essa idéia e tinha redigido o manifesto, mas depois ele próprio veio a público esclarecer que não. Inclusive, tem uma cena do filme em que ele fica histérico, dá um chute no fogão, dizendo: “Puxa, a idéia foi minha, vocês querem me excluir da ação.” Isso não foi verdade. Eu não sei até que ponto os autores do filme querem com isso provocar os participantes da ação a sair a público para dizer que isso é uma mentira, para poder dar uma publicidade, provocar uma polêmica a fim de angariar mais alguns trocados para o filme. O enredo da história não precisaria apresentar o Gabeira como autor da idéia, nem como autor do manifesto, coisas já devidamente esclarecidas.

ESTADO — *E também ele é colocado como um personagem mais crítico que os outros, sofrendo por isso o desprezo dos demais guerrilheiros...*

REIS — Olha, o Gabeira foi um intelectual, como muitos naquela época, que quando veio para a luta armada abdicou de toda uma visão crítica a respeito das concepções e dos métodos da luta armada. O Gabeira, nesse sentido, é muito representativo de um conjunto de intelectuais, não só do Brasil, mas da América Latina, da Europa e dos Estados Unidos, nos anos 60, às vezes muito sofisticados, que aderiram à luta armada, abdicando de todo um aparelho conceitual e crítico que eles eventualmente tinham acumulado. No livro *O que é isso, companheiro?*, o Gabeira apresenta toda uma visão autocrítica que a esquerda foi acumulando no exílio, uma autocrítica que foi se elaborando progressivamente, depois da queda do Allende², no Chile, e o Gabeira apresenta essa visão como sendo dele, indivíduo, e como se ele tivesse tido uma visão desde 1964. Ele não só individualiza a autocrítica como a coloca retrospectivamente, como se nunca tivesse sido diferente. E isso é uma falsidade. Se o Gabeira tivesse essa crítica aguda do processo todo, ele nunca seria admitido numa organização de esquerda. Eu me lembro perfeitamente que ele, inclusive — e eu não digo que era uma característica dele não, mas nossa —, tinha uma propensão até a ver com uma certa repulsa o passado dele como intelectual. Eu me lembro que quando nós fomos trocados pelo embaixador alemão e chegamos em

2. Salvador Allende, eleito presidente do Chile em 1970 pela coalizão de esquerda Unidade Popular (UP). Em seu governo lutou para socializar a economia, realizar a reforma agrária e nacionalizar as indústrias. Foi derrubado em 11/09/73 por um violento golpe militar.

Argel, vieram os cubanos, e quando a mídia internacional quis nos ouvir, muito naturalmente indicamos o Gabeira como representante da organização para o contato com a mídia — e ele não gostou disso. Dizia que nós estávamos querendo confiná-lo a uma condição de jornalista, enquanto ele era um revolucionário, não era mais um jornalista. Posteriormente, quando os cubanos vieram nos encontrar (porque depois nós fomos todos para Cuba, ou pelo menos quase todos), o homem lá do aparelho de Estado cubano se comprazia sadicamente de chamá-lo de *periodista* (jornalista em castelhano) e ele se revoltava contra isso, ficava indignado, dizia que era provocação: “Eu sou um revolucionário, não sou um jornalista.” Mais adiante, com a derrota da esquerda, o Gabeira foi recuperar a sua visão crítica de intelectual refinado — que ele era quando aderiu à luta armada —, e isso de certo modo o ajudou a percorrer a trajetória da autocrítica. Agora, toda essa visão crítica que aparece em *O que é isso, companheiro?* ele efetivamente não tinha. O que não significa que ele não era, então, uma pessoa já irônica, o que o distinguia de militantes mais sectários, mais truculentos. Realmente, no caso do Gabeira, apesar de toda a renúncia à condição de intelectual, seria uma falta de nuance muito grande não reconhecer que ele se distinguia naquele conjunto como uma pessoa mais irônica em relação aos nossos delírios, fraquezas, que ele compartilhava também, porque se não compartilhasse, não entrava na aventura. A aventura exigia uma completa adesão às concepções catastróficas que eram as nossas, a crença sem

limites numa revolução que efetivamente não estava em curso e assim por diante.

ESTADO – *Quem ficou dentro da casa?*

REIS – O próprio Gabeira, que fez todo um trabalho de idas e vindas, de pegar comida, botar as mensagens. O Cláudio Torres também fazia as idas e vindas para a casa. Havia também um jardineiro, que era um militante da Dissidência que veio da Bahia, pois estávamos em processo de fusão com a Dissidência da Bahia. Esse jardineiro havia sido chamado para compor a capa legal da casa. Depois, estavam ainda o Toledo e o Jonas, o Manoel Cyrillo e o Paulo de Tarso Venceslau, da ALN; e, da Dissidência, o Franklin, o próprio Gabeira, o João Lopes Salgado, que era o subcomandante geral da ação e o comandante por parte da Dissidência. Talvez, no filme, eles tenham feito daquele militante mais alto (interpretado por Luiz Fernando Guimarães) — os dois eram mais altos e tinham um ar muito sério, compenetrado, eram muito determinados — essa fusão dos dois, mas é uma caricatura.

ESTADO – *Vocês tinham contato freqüente com o pessoal de dentro da casa?*

REIS – Por meio do Cláudio Torres, eu com ele, que éramos da direção, e também com outros elementos da Frente de Trabalho Armado, como o Cid, a Vera Sílvia e o Sebastião Rios, que participaram da ação e ficaram fora da casa, mantendo contato. Por exemplo, o Cid se aproximou da casa no momento em que o embaixador foi solto. Nós sabíamos que a casa estava cercada. Até a

rua Paulo de Frontin, realmente, houve uma perseguição em que os agentes do Cenimar mostraram suas armas e os meninos também mostraram as deles. Mas, naturalmente, eles não queriam começar o tiroteio antes que soltássemos o embaixador. Afinal, com aquela coisa do jogo — não era Flamengo e Vasco, era Palmeiras e não sei quem — as pessoas da ação tinham previsto a libertação do embaixador na hora que o jogo acabasse para se diluir na multidão e isso foi um raciocínio bem feito, porque efetivamente funcionou.

ESTADO – *Como você vê a abordagem que o filme faz daquela geração de 1968/69?*

REIS – Acho que o filme é muito infeliz no tratamento daquela geração, porque ele a representa de uma maneira extremamente caricatural. Aquela história dos meninos voltados de cara para a parede (enquanto a militante Maria fala com eles) nunca existiu. Os autores do filme deram uma demonstração de preguiça intelectual muito grande, porque se eles tivessem feito uma pesquisa séria, teriam podido retratar — até porque não faltam aspectos caricaturais naquele momento — aspectos engraçados, pitorescos, e poderiam fazer um bom filme. Mas eles devem ter feito uma pesquisa miserável, muito rápida. De sorte que eles se permitem apresentar uma truculência dos guerrilheiros urbanos que não se sustenta e é uma injustiça à época, não é um retrato da época. Havia entre nós pessoas intratáveis, sectárias, mas de forma nenhuma chegava àquele ponto caricatural que o filme apresenta. O filme, na verdade, em relação aos

militantes revolucionários, só preserva a imagem do Paulo, isto é, do Fernando Gabeira, que é o único personagem conflituoso, rico. Os outros personagens são monolíticos. Acho que se eles tivessem feito uma pesquisa mais séria, teriam descoberto os conflitos que existiam até mesmo nos mais sectários, e poderiam ter feito um filme mais rico. Por outro lado, os autores do filme são capazes de ver conflitos nos personagens do embaixador e do torturador. Mas não vêem conflitos nos guerrilheiros, à exceção do Gabeira. Isso, a meu ver, não é uma coisa gratuita. Acho que esse filme se insere numa tendência que é marcante no Brasil de hoje, de recuperação dos anos 60 sob um prisma conciliador. Acho que, como sempre, há uma luta em torno da apropriação do passado. Em todas as sociedades há sempre uma luta de um passado em geral e de momentos críticos desse passado. Acho que os anos 60 foram críticos e, naturalmente, há uma tendência a uma apropriação deles. Uma dessas tendências é conciliadora, apresenta sob um prisma alegre toda essa etapa da nossa história. Ela está presente fundamentalmente em dois livros: o do Gabeira e o do Zuenir Ventura (*1968 — o ano que não terminou*). Acho que esse filme radicaliza essa tendência, leva a limites que o Gabeira e o Zuenir Ventura não haviam chegado, que são esses limites da apresentação do torturador sob uma luz generosa.

ESTADO — *Por que radicaliza?*

REIS — No caso, radicaliza porque o Gabeira faz uma análise dos torturadores no livro muito interessante, a

meu ver, e inclusive inovadora para a época, no sentido de que havia uma tendência a apresentar os torturadores como debilídeos. E muitas vezes eles apareciam como desvairados. Ora, no exílio, como antes, nós todos sabíamos que a tortura não era uma obra de bate-paus, era uma política de Estado determinada nos altos escalões. A ditadura contava com bate-paus, com psicóticos, mas também com jovens analistas do serviço secreto do Exército, que eram jovens de classe média, bem formados, com suas famílias, que desempenhavam na tortura um papel tão central quanto um bate-pau. Porque, na verdade, tortura não se resolve com bate-pau, tortura se resolve fundamentalmente com a figura do analista, que é a pessoa que analisa os depoimentos e orienta o bate-pau sobre que perguntas ele deve fazer, que rumos ele deve dar ao interrogatório etc. A figura do analista é fundamental na tortura. O Gabeira fez essa denúncia, tanto numa entrevista ao *Pasquim* quanto no livro dele. Ora, o filme faz uma leitura rápida e pouco rica dessa denúncia do Gabeira. Porque, no filme, a tortura aparece quase como uma decisão que os torturadores estão tomando por conta própria. Inclusive, como você deve se recordar, em determinado momento o torturador fala num esquema alternativo e, depois, quando aquela autoridade intervém para deter os agentes, isso também está ligado a uma visão geral que procura a absolvição da ditadura como responsável pela tortura. E, além disso, conclama a sociedade a olhar para o torturador com generosidade e compreensão. Então, nesse sentido, o filme radicaliza as tendências presentes nos livros do Ga-

beira e do Zuenir. Acho que, se esse filme tiver sucesso de público como os livros do Zuenir e do Gabeira tiveram, ele estará confirmando uma tendência que, a meu ver, ainda é hegemônica na sociedade brasileira, que é a de ter uma visão compreensiva com a ditadura — que, aliás, é coerente com a trajetória dessa sociedade que derrubou a ditadura. Eu sempre faço um paralelo com os meus alunos, nas minhas aulas e palestras, do fim da ditadura no Brasil com a sociedade francesa e a ocupação nazista. Até hoje, é muito difícil para a sociedade francesa admitir que ela colaborou com o nazismo. Então, eles exaltam os feitos da Resistência, quando sabemos que a Resistência agrupou uma minoria irrisória de pessoas; só no final da guerra ela começou a receber reforços etc. Mas a França não se libertaria do nazismo graças à Resistência. Ela se libertou graças ao exército norte-americano e aos russos, que quebraram a máquina militar nazista. Aqui, a meu ver, a sociedade brasileira precisa encarar — haverá um dia, espero — criticamente o que aconteceu. Agora, há uma forma mais triste, a de recuperar a ditadura para absolvê-la abertamente. Nos anos 80, a sociedade brasileira viveu essa questão com dificuldade. Os livros do Gabeira e do Zuenir foram importantes para abrir um terreno de conciliação, em que a crítica é feita, mas dentro de certos limites. A proposta geral é a conciliação.

ESTADO – *E o filme se insere nesse mesmo contexto?*

REIS – O filme radicaliza esse movimento. Pode ser que, na esteira desse filme, se a repercussão for positiva, nós

cheguemos à absolvição total da ditadura. Outro dia eu estava vendo um programa das Frenéticas (elas hoje são mulheres maduras) e elas estavam conclamando a que se recuperassem os anos 70, dizendo que os anos 70 foram muito bonitos, alegres. A sociedade brasileira tem uma certa repulsa por esses anos, assim como a francesa tem em relação à ocupação nazista. Vamos ver se, nessa luta pela apropriação da memória, acabam prevalecendo as perspectivas críticas em relação à ditadura e à colaboração que largos segmentos da sociedade tiveram com ela. Outro dia, conversando com um amigo — que participou do processo —, ele me dizia que talvez esse filme seja, muito mais do que a nossa história, na realidade a história de como os autores do filme a viram e como os Barreto viveram os anos 70. De repente, eles têm necessidade de apresentar essa visão conciliatória da ditadura e, talvez, aí esteja a explicação da maneira como são apresentados os anos 60 no filme.

ESTADO — *E como foram as relações dos guerrilheiros com o embaixador norte-americano durante o seqüestro?*

REIS — Elas foram muito boas, segundo os relatos que recebemos. Desse ponto de vista, o filme relata alguma fidelidade. Ele realmente era um liberal, declarou-se francamente contra a ditadura, um homem que não tinha controle sobre a CIA, assim como ele fala no filme, provocando uma certa surpresa na gente. Encontramos documentos com o embaixador altamente comprometedores para o governo brasileiro. Inclusive, a pessoa que estava na casa e saiu com esse material infelizmente foi

capturada pela repressão mais tarde. Havia várias gravações de entrevistas com o embaixador, que nós pretendíamos utilizar para denúncia contra a ditadura. E nós iríamos supor, depois, que a maneira como o governo brasileiro quase exigiu a saída do Elbrick do país — logo após o seqüestro ele foi aos Estados Unidos, voltou para o Brasil e pouco depois saiu do Brasil de novo — e as versões divulgadas pelo governo não ficaram muito claras. Talvez fosse o caso de pesquisar nos arquivos norte-americanos, para ver o que eles dizem a respeito. A hipótese que tínhamos na época era de que talvez o governo brasileiro tivesse pedido a saída do Elbrick pela forma altamente comprometedora como ele agiu durante o seqüestro. Ele fez críticas à ditadura, ele compreendia a ação dos guerrilheiros urbanos, mais tarde ele fez esse mesmo tipo de declaração nos Estados Unidos. Ele fez uma declaração compreensiva com os seus captores.

ESTADO — *Só o Gabeira falava inglês?*

REIS — Não, também o Cláudio Torres e o próprio Franklin Martins falavam inglês com ele. As duas mulheres também são uma invenção do roteiro: acho que os autores pretenderam apresentar o lado afirmativo da Vera Sílvia (a Fernanda Torres) e o lado doce da Vera Sílvia (a Cláudia Abreu). O personagem interpretado por Fernanda Torres está muito caricatural. Acho que, como atriz, ela merecia mais do que ganhar um papel caricatural como aquele. A outra moça, interpretada por Cláudia Abreu, se sustenta melhor no filme. Os outros

personagens masculinos são todos caricaturais, salvo o Toledo (Nélson Dantas) e o Gabeira (Pedro Cardoso), naturalmente, que é um bom ator e ambos se sustentam bem no jeito como são apresentados. Em geral, como filme de ação, me pareceu muito mal, embora a minha antipatia por toda essa versão subjacente possa ter influenciado minha avaliação sobre o filme.

ESTADO – *Então, você, como professor de história — já que foram feitas diversas sessões para professores de história do Rio —, o que diria para seus alunos sobre esse filme?*

REIS – Eu diria que é um filme que representa uma tendência conciliadora de recuperação da memória. Acho, inclusive, que as polêmicas sobre o filme deveriam se centrar nessas questões gerais e não na coisa de se o Gabeira fez o manifesto ou não fez, se teve a idéia ou não. Essas são polêmicas interessantes, têm o seu lugar, mas acho que o fundamental é discutir o que esse filme representa como proposta de recuperação dos anos 60 e o que ele representa na luta pela apropriação da memória. Não adianta os autores dizerem que quiseram fazer uma ficção, que não tem nada a ver com a realidade. Isso é uma balela, eles estão envolvidos na luta, conscientemente ou não. Por exemplo, já existe uma pequena filmografia brasileira sobre a guerrilha urbana nos anos 60. O Murilo Salles fez um filme (*Nunca fomos tão felizes*), mas nenhum outro filme tinha assumido uma perspectiva tão conciliadora como *O que é isso, companheiro?* assume. Acho que essa é a grande polêmica em que o filme deve estar inserido — a apropriação da

memória, isto é, a generosidade com o torturador, a idéia de que a ditadura não está comprometida com a tortura, a idéia de que o torturador é um homem dividido, de que os guerrilheiros urbanos são um bando de sectários e idiotas. Essa é, eu insisto, uma proposta que radicaliza as tendências já manifestadas pelo Gabeira e pelo Zuenir. Acho que isso é grave, e nesse âmbito é que o centro da polêmica deve ser tomado. Se a sociedade brasileira quiser absolver a ditadura, que faça essa opção e dê um Oscar ao filme. E se ela resolver consagrar e aprofundar a sua crítica à ditadura e fazer, inclusive, a autocrítica de seu colaboracionismo, então deve repudiar o filme e deve solicitar dos cineastas novos filmes. Nós já temos dois belíssimos trabalhos sobre essa época como *A história oficial* (de Luis Puenzo) e *Tangos, o exílio de Gardel* (de Fernando Solanas), ambos argentinos, lindíssimos filmes que mostram os guerrilheiros no seu sectarismo e mostram até mesmo os torturadores nos seus conflitos. Veja, eu não quero fazer o que os autores desse filme fizeram com os sinais trocados. Mas *A história oficial* e *Tangos* apresentam perspectivas críticas à ditadura, eles fazem uma opção. E também o *Nunca fomos tão felizes*, do Murilo Salles, fez uma outra opção contra a ditadura, enquanto esse filme, *O que é isso, companheiro?*, faz uma opção a favor da ditadura. A gente não faz filme histórico impunemente. Isso, para mim, é que é o quente na discussão.

HELENA SALEM é socióloga, jornalista e mestra em história da cultura.

CINEMA NA ERA DO *MARKETING*

CÉSAR BENJAMIN

Publicado no
Jornal do Brasil,
20/05/97.

Nos primeiros dias de setembro de 1969, o país viveu em suspense: o embaixador norte-americano era refém de um grupo guerrilheiro no Rio. Impasse e tensão. A crise ainda não tinha desfecho visível quando o Centro de Informações da Marinha (Cenimar) localizou e cercou o cativo. As autoridades — e, por extensão, os guerrilheiros — viram-se diante de decisões que envolviam não só conseqüências políticas, mas a vida e a morte. Divididos sobre a aceitação das exigências do grupo, os militares tinham agora a possibilidade de um ataque direto. A Junta que ocupava a presidência acompanhava as operações em tempo real, passo a passo:

recém-empossada sob contestação de todos os lados, sabia não ter controle total sobre a tropa.

Esse foi um dos momentos dramáticos do episódio que estamos todos revendo nas telas, em *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto. Um prato feito para profissionais do suspense, gente dotada de olhar arguto sobre paixões e sentimentos humanos, roteiristas hábeis em reconstruir contextos ou desvendar, às vezes por meio de detalhes, a lógica de funcionamento de mecanismos decisórios em situações de tensão. Principalmente se todos têm a seu favor a liberdade que a recriação ficcional propicia. Recordemos a narrativa do filme: o agente da Marinha está a um passo de confirmar a informação mais cobiçada daquele momento. Dificilmente teria outra chance como essa em sua carreira. Disfarça-se de trabalhador telefônico, sobe num poste a poucos metros da casa (passando de vigia a vigiado), instala as engenhocas de escuta. Uma vez lá em cima, o que faz? Liga para a namorada, é claro. Desce, tira o macacão e toca a campainha da casa, travestido de outra coisa qualquer. Só não muda o próprio rosto, visível para os guerrilheiros, um pouco antes, no alto do poste. Segue-se curto diálogo. Seqüestradores e agentes farejam-se uns aos outros. Estes últimos se retiram, sendo seguidos numa rua deserta, a um metro e meio de distância, pelo saltitante guerrilheiro Paulo. Agachado atrás de um muro, nosso herói espicha o pescoço e ouve a comunicação dos militares com sua central. A base dos especialistas em segurança, como se vê, não tinha segurança nenhuma.

De volta, o guerrilheiro-espião confirma aos demais a inquietante suspeita: a casa fora localizada. Estavam cercados. Que fazem, então, nas cenas seguintes? O experiente Jonas desmonta sua própria metralhadora e prossegue em maquinações infantis contra Paulo. Este e a comandante Maria — durona, mas no fundo carente — vão para o quarto fazer amor, pois ninguém é de ferro. Segue-se um animado bate-papo geral na cozinha, regado a cerveja, embora sem pagode (afinal, a casa estava cercada!). Depois o grupo se junta na sala da televisão no andar térreo, todos de costas para a janela, atrás da qual — eles sabiam — estava a polícia.

Não, meus amigos, não é um roteiro de Casseta e Planeta. É do nosso filme do ano, que não foi feito para ser engraçado. Fui vê-lo e pensei: se fizéssemos guerrilha com a incompetência com que essa gente faz cinema, teríamos lutado uma ou duas semanas, se tanto, não anos. A não ser que esteja correta outra informação que Serran e Barreto nos dão: em nosso enalço estava um aparato policial-militar que se resumia praticamente a um só indivíduo, aliás com dramas de consciência. Entre uma e outra discussão com a namorada, esse coitado fazia os relatórios de praxe, montava estratégias de investigação, ia atrás de donos de botequins, escalava postes, tudo observava, envolvia-se em perseguições e interrogava presos. Será que, ao menos, ganhava hora extra?

O que é isso, companheiro? mostra que o cinema brasileiro evoluiu muito — principalmente no *marketing*. Profissionalismo, seriedade e talento, escassos na con-

cepção do filme, transbordam na operação publicitária que o cerca. Queriam polêmica em torno dessa versão do seqüestro, pois polêmica vende. Com dinheiro e competência, contratando bons profissionais, semearam discussões imaginárias sobre maniqueísmo, ficção, realidade, liberdade de criação, esquerda, patrulhamento. Inventaram a versão crítica de que necessitavam, feita sob medida para ser espancada: como ninguém a assumia, produziram o portador metafísico dessa versão inventada, “a esquerda”. Nos dias de hoje, para lembrar *Casablanca*, ela é a suspeita de sempre.

A operação de *marketing*, maior do que o filme, segue a mesma técnica disseminada no mundo da mídia, que molda o mundo da nossa pseudocultura. É intrinsecamente autoritária, pois sua eficácia depende de garantir para si completa liberdade. Precisa desqualificar previamente, e sem apelação, adversários reais ou imaginários, efetivos ou potenciais. Precisa manter controle sobre qualquer irrupção impertinente do real, de modo a usar a verdade, para lembrar Guy Debord, como um momento fugaz da mentira. E, antes de tudo, precisa impedir que as pessoas formem livremente o próprio juízo, ou seja, que pensem: o dinheiro investido e a perspectiva antevista de lucro são grandes demais para que se corra esse risco. Vende-se assim tudo o que o sistema deseja vender: sabonetes e refrigerantes, a Companhia Vale do Rio Doce, corpos femininos, um novo filósofo, cigarros, a felicidade, um filme, intelectuais contestadores. E os políticos que aí estão. Os únicos anta-

gonistas reais dessa grande engrenagem são os que decidem ficar fora dela.

No caso de *O que é isso, companheiro?*, o barulho publicitário serve para esconder algo simples: a não ser em dois ou três bons momentos, o roteiro é primário, os personagens são pobres, a recriação de situações humanas não é competente. Os autores do filme poderiam ter feito a opção de não abordar diretamente a tortura, assunto marginal à temática central. Quiseram mostrá-la. Mas, como tudo é relativo e não parece haver mais valores a defender, apresentam uma tortura limpinha, que quase não dói, no corpo ou no espírito. Mantêm equidistância até mesmo aí. Opção discutível. Ela pode levar a dupla a produzir, no futuro, um roteiro que mostre a complexidade humana, certamente real, de cinco jovens de Brasília, em contraste com os defeitos, reais ou inventados, de um pataxó desavisado (creio que não o farão, por enquanto: análises mercadológicas desaconselhariam esse filme).

Desculpem, mas a tortura não é bem assim. A valentia do torturado, quando ele não quebra, concentra-se toda na tentativa elementar de controlar o desespero; sua esperança, quando consegue mantê-la, é usar a única arma que lhe resta, pois em horas, ou poucos dias, uma organização clandestina desfaz os laços que ligam o militante preso e os demais.

Estabelece-se uma corrida contra o tempo para os dois lados, tão desiguais. Isso produz ambientes bem diferentes dos que o filme nos mostra: em lugar de um agente conservador, dez ou doze, muito excitados. Medo,

degradação, humilhação. E fedor. Pois a tortura fede — a suor, sangue pisado e excremento, que se acumulam dias a fio no chão, nas paredes e no corpo do seviciado nu. Grita-se muito. Vê-se a morte. Sente-se uma imensíssima sede — e nada disso tem a ver com maniqueísmo nenhum. Nem tudo é relativo.

Serran e Barreto só combatem o maniqueísmo quando lhes convém. Onde dizem seguir princípios, fazem escolhas. Vejamos Jonas: é um canalha perfeito, que ameaça de morte seus companheiros, faz intrigas irritantes, submete o refém a tortura moral e precisa ser contido para não escalar em direção a atitudes mais bárbaras (Jonas, na vida real, foi o operário Virgílio Gomes da Silva, militante respeitado e digno, de longa trajetória, trucidado na Operação Bandeirantes; não teve chance de escrever livro contando suas façanhas nem creio que viesse a ter interesse nisso). Vejamos Paulo: tem a idéia do seqüestro (é criativo), conquista o coração de Maria (é sedutor), recusa-se a usar capuz diante do embaixador (é elegante), diverge abertamente das malvadezas de Jonas (é ousado), escreve um belo manifesto (é inteligente), fala inglês (é culto), percebe que a luta armada está isolada (é maduro) e, quando pendurado no pau-de-arara, responde com gracinhas corajosas às gracinhas do torturador. Vai para o trono ou não vai? (Paulo, na vida real, é Fernando Gabeira, cujo relato, considerado fantasioso por seus companheiros, serviu de base aos autores do filme.) Quanto aos outros, nada a dizer: são figurantes caricatos ou anódinos, desertos de humanidade. O talento dramático do roteirista esgotou-se em dois perso-

nagens, o bom e o mau, e a única esperteza antimaqueísta é que eles foram colocados no mesmo lado.

O que é isso, companheiro? terá o destino de toda mercadoria ruim, porém bem lançada: badalação, sucesso e esquecimento, caminho inverso ao percorrido por obras de arte. Que ninguém fique triste com isso: novas mercadorias serão bem lançadas, no tempo devido, para prosseguir a fuga para frente de que nossa sociedade precisa. Não creio — fique claro — que o filme seja mal-intencionado. Talvez seja o máximo que Serran e Barreto consigam realizar. Mas, num país que faz música, literatura e teatro da melhor qualidade, esses cineastas aprendizes continuam nos devendo trabalhos à altura da empáfia que ostentam, dos *lobbies* que têm e do dinheiro que ganham. E, agora, do *marketing* que aprenderam a fazer.

CÉSAR BENJAMIN é editor da Editora Contraponto;
foi membro da Dissidência
Comunista da Guanabara em 1969.

VERSÕES E FICÇÕES: A LUTA PELA APROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA*

DANIEL AARÃO REIS F^o

Publicado em
O Globo,
06/05/97.

O senso comum, ainda hoje, acredita que a história é a procura da verdade objetiva, única. Mas, o que fazer, quando aparecem diferentes versões, como se a verdade tivesse não um rosto, mas uma sucessão de máscaras, alternadas, alternativas?

A experiência dos anos 60 é assim: como um quebra-cabeças, recusa-se a avaliações definitivas. Tempos críticos, de movimentos subversivos, em que os siste-

* Este artigo retoma, de forma resumida, idéias desenvolvidas pelo autor em "Um passado imprevisível"(p. 31), às quais junta-se uma análise do filme *O que é isso, companheiro?*. Apesar de haver repetições, o autor e o editor preferiram mantê-lo integralmente nesta coletânea para preservar sua integridade e lógica interna. (NE)

mas estabelecidos foram postos a rude prova. Apropriar-se deste passado, monopolizar, se possível, a sua memória, passa a ser um objetivo crucial, inclusive porque, como se sabe, o controle do futuro passa, em larga medida, pelo do passado, dado, por sua vez, aos que imprimem na memória coletiva a sua específica versão dos acontecimentos.

No Brasil, sobre o período, há muitas propostas de análise e interpretação. O que desejo neste artigo é apenas selecionar a versão mais difundida na luta pela apropriação da memória coletiva. Ela apresenta os movimentos revolucionários dos anos 60 como uma grande aventura, no limite da irresponsabilidade: ações tresloucadas. Uma fulguração, cheia de luz e de alegria, contrapontos trágicos, muita ingenuidade, vontades, desejos, ilusões. Diante do profissionalismo da ditadura, que restava àqueles jovens? *Ferraram-se*. Mas demos todos boas risadas. Afinal, o importante é manter o bom humor.

Estamos falando, como é fácil supor, entre outros, do livro de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* (Rio de Janeiro, Codecri, 1979). Teve excepcional acolhida, virou *best seller*. A versão, sem dúvida, correspondia a anseios difusos no país, e o sucesso alcançado atesta o fenômeno.

Com o recuo da ditadura militar, no quadro da abertura “lenta, segura e gradual”, a sociedade queria recuperar e se reconciliar com a história agitada dos anos 60, mas na concórdia, sem revanchismos estereis, como aconselhavam os militares e os homens de bom senso.

No contexto da mal chamada anistia recíproca, não seria possível avivar a memória sem despertar os demônios do ressentimento?

Gabeira foi um mestre neste exercício. Amadurecido, irônico, condescendente, onisciente, por fora do fluxo dos acontecimentos, leva pela mão seus personagens, simpáticos incompetentes, em busca da utopia inalcançável. A visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurgue descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir. Esta atitude distanciada, crítica, irônica, a maioria dos leitores a desejava, e assim foi possível reconstruir o passado sem se atormentar com ele.

Gabeira e seu livro foram a expressão mais acabada de seu tempo. Que importa o autor ter cometido deslizos na narração das histórias? Confundido acontecimentos, trocado diálogos, atribuído-se papéis? Detalhes... Os militares haviam se retirado e seria talvez incômodo refletir sobre por que a ditadura fora tolerada tanto tempo num país tão democrático. Avivar a memória, mantendo uma visão crítica, mas para conciliar, todo um programa.

O filme de Bruno Barreto, recentemente lançado, radicaliza este programa, vai além. Já não se trata de propor a conciliação crítica, ou a crítica conciliatória, trata-se, agora, de absolver a ditadura. Claro, a proposta

não vai sem ambigüidades: afinal, num país de 150 milhões de democratas (alguém duvida?), não seria possível tratar de forma bruta um tema tão sensível.

Assim, temos direito a um final emocionante, cada um enxugando, no canto do olho, uma lágrima furtiva, diante da jovem guerrilheira na cadeira de rodas.

Mas o essencial está na apresentação dos contendores. Dois, sobretudo, emblemáticos. De um lado, o torturador delicado, dilacerado, cheio de dúvidas e de questionamentos. De outro, o guerrilheiro truculento, monolítico, cheio de certezas. Não importa que o primeiro tenha, na vida real, dilacerado o corpo do segundo, transformando seu cérebro numa poça de sangue (perdoem pela falta de tato, mas foi exatamente assim que aconteceu). O roteirista já se permitiu a declaração de que “todos têm suas razões”. Certo, mas por que não expuseram as razões — e os conflitos — dos guerrilheiros? Onde estão os conflitos de Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, o que teve o cérebro esmagado pelo torturador delicado? Onde sua trajetória de homem do campo que veio para a cidade, virou operário e se transformou num militante revolucionário? Será que este tipo de homem rude não tem direito a dúvidas? Talvez, quem sabe, esta vertente não tenha sido explorada porque os autores do filme estejam mais próximos, social e culturalmente, do torturador do que do torturado.

Uma coisa é certa: não deixaram de apresentar um Virgílio Gomes da Silva complexo e rico por falta de saber e de sensibilidade. Tanto que alguns personagens vivem conflitos intensos, emocionados, emocionantes.

Ou seja, os autores do filme sabem apresentar como ricos e complexos alguns personagens, e não outros. Trata-se de uma opção.

E de uma proposta. O que pensar, por exemplo, de uma guerrilheira com um quepe do exército, transformada num verdadeiro sargento, totalmente ridícula, e ridicularizada? Ou de um grupo de militantes passando por um exame iniciático, em pé, de rosto para a parede, exatamente como fazia a polícia política com os guerrilheiros?

Exatamente como a PM faz ainda hoje com favelados e vítimas de suas arbitrariedades? O que pensar da cena em que uma guerrilheira transa com o chefe da segurança da embaixada para obter informações, numa reprodução fiel e exata da versão simplória e pouco lisonjeira que os homens da ditadura tinham das mulheres que lutavam contra o regime que eles representavam. Não se trata apenas de preguiça intelectual na pesquisa de época, trata-se de uma proposta que se esmera em confundir papéis, e propõe equivalências, dilui fronteiras...

Por outro lado, e mais expressivo, a tortura aparece no filme como um acidente, um excesso. E as autoridades mais altas, na única vez em que aparecem, é para controlar e apaziguar os torturadores sinceros, mas radicais. Ora, não se pode ignorar que a tortura era uma política de Estado, sistemática, terrivelmente eficaz. Foi ela, e não o suposto profissionalismo das Forças Armadas, que destruiu o movimento revolucionário, de resto condenado historicamente pelo seu isolamento social e político.

Os belíssimos filmes argentinos — também ficcionais — *A história oficial* e *Tangos, o exílio de Gardel*, souberam apresentar todos os seus personagens de forma rica e complexa, mas sem perder a visão crítica, contundente, da ditadura feroz. *Lacombe Lucien*, filme francês, fez de uma ficção uma denúncia perturbadora e bela, e perturbadora porque bela, do colaboracionismo da sociedade francesa com o nazismo. O filme de Barreto escolheu outro caminho: é generoso com a ditadura e seus agentes, e mesquinho com os que a ela se opuseram. É risível dizer agora que se trata apenas de uma ficção. Senhores, a ficção é freqüentemente muito mais poderosa, para a apropriação da memória de uma época, do que os tratados sociológicos e históricos mais sérios. Os autores do filme apresentaram, apesar, talvez, deles mesmos, uma proposta. A mais completa e bem articulada até hoje no sentido da absolvição da ditadura.

Se conseguirão, ou não, que a sociedade engula a pílula, é uma outra história...

DANIEL AARÃO REIS Fº é professor-titular de história contemporânea da Universidade Federal Fluminense (UFF); foi membro da Dissidência Comunista da Guanabara em 1969.

LEÕES E CAÇADORES

EMIR SADER

Publicado em
O Globo,
10/05/97.

“**A**té que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão glorificando o caçador”, diz um provérbio africano. Uma autobiografia, por definição, é feita *post-festum*. Quando a festa acabou, os olhares já são outros, os sonhos (se existiram) se desfizeram ou foram renovados, mudamos nós e o Natal e fica muito difícil reconstituir o clima que inspirou os gestos. Não se pode pedir que autobiografias substituam a história. Antes de mais nada, porque são feitas a partir de um ego, com todos os riscos da *egotrip*, que fala de como ele viu e como participou de um tempo passado.

No caso da literatura do que foram os nossos tempos de chumbo, aqueles em que a resistência à ditadura

só podia se dar no espaço da luta clandestina, armada ou não; a derrota, a prisão, a tortura, a morte de tanta gente que compartilhava ideais e destino, o exílio, se antepõe entre o que vivemos e o que somos no momento do relato. Quando se volta sobre aqueles tempos, é importante saber não apenas quem o faz (que ego, qual o seu tamanho etc.), mas a partir de que lugar social se revê aquele passado.

Visto assim, o vivido pela geração dos anos 60 pode parecer uma “aventura sem sentido”, como diriam vozes, prematuramente envelhecidas do alto de seu ceticismo, que beira o cinismo, ou “caminhos conscientemente escolhidos para a morte”, como sentenciam os que usam a psicanálise não para decifrar, mas para justificar. Falta algo essencial à maioria dessas “ólicas retrospectivas”, a história. Em que condições uma parte pequena mas representativa da geração optou por aquele caminho de luta?

Sem reconstruir o clima dos anos 60 — ao lado dos anos 20, a década em que a história do século esteve mais aberta — nada pode ser compreendido. Daí a debilidade das autobiografias, se se pretende que elas dêem conta do que aconteceu. Como falar daqueles “brancaleones”, sem recordar que com eles estavam Sartre, os guerrilheiros vietnamitas, Glauber, os Beatles, Che, Bob Dylan, Chico Buarque, entre tantos outros — em suma, o que de melhor a humanidade havia produzido?

Aquele gesto militante da juventude, do qual tantos se arrependeram — sem que nunca tenham tido momento mais bonito e generoso em toda a vida, à sombra do poder ou da aposentadoria — tinha um significado preci-

so: assaltar o céu, transformar radicalmente aquela sociedade que revelava, já naquele momento, sua profunda injustiça, sua concentração de poder e sua exclusão social, sua tendência à mercantilização da vida e ao embrutecimento das consciências. Quem não pensar assim, terá passado ao largo do significado mais profundo de tudo aquilo.

Muita tinta correu desde então sobre aqueles episódios. O livro de Fernando Gabeira teve, antes de tudo, o mérito de ter sido escrito. É um acerto de contas dele. Quem reclama de seu relato — que, à medida que os depoimentos vêm à tona, revela cada vez mais seu caráter ficcional e não de relato factual — o faz com razão, se comprometendo com a reconstrução das coisas na sua verdadeira dimensão. A releitura de *O que é isso, companheiro?* (reedição da Cia. das Letras, 1997) deixa ver que se trata de uma valiosa sugestão de roteiro cinematográfico, além do acerto de contas de um dos milhares de protagonistas daquela geração.

Algumas imprecisões factuais já foram aceitas pelo próprio Gabeira, como a da autoria do manifesto, que ele reivindicou no livro, mas que foi de Franklin Martins, a quem Fernando Gabeira alega ter protegido com aquele gesto. Outras ficam à mostra diante de qualquer leitura do livro como eventual relato que busca ser verídico. Não importa, o livro *O que é isso, companheiro?* fala muito mais de quem o escreveu, como toda autobiografia, do que daquilo que aconteceu. Quem o tomar como história, estará enganado. Quem passar para adiante a idéia de que se trata de “uma história verdadeira”, estará enganando os outros.

Quem quiser um relato factual preciso do seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick tem agora à disposição o livro *O seqüestro dia a dia* (editora Nova Fronteira, 1997), de Alberto Berquó, que, ao contrário do de Gabeira, não é escrito na primeira pessoa, mas na ótica coletiva do grupo que teve todos os méritos de realizá-lo e no qual Gabeira foi um personagem lateral e ocasional.

Ali encontramos o desenrolar dos planos, desde sua elaboração pela direção do MR-8 da época, até sua execução, à qual se somaram militantes da ALN vindos de São Paulo. Vemos também *flashes* do que acontecia simultaneamente em vários pontos do país, retirados da imprensa. Como, por exemplo, das colunas de Ibrahim Sued, Zózimo, Tarso de Castro, Hélio Fernandes, Swann e Jacinto de Thormes, entre outras.

Revemos ali situações e personagens conspícuos da época, como a proibição do juiz Allyrio Cavalieri de que qualquer criança pedisse esmolas em toda a Guanabara, solicitando à população que “denuncie qualquer petítorio”. Também nos deparamos com conversas reais do embaixador norte-americano com Franklin Martins e com Joaquim da Câmara Ferreira.

O seqüestro dia a dia é um relato do seqüestro que daria um grande filme. Provavelmente dirigido por Costa-Gavras ou por Ruy Guerra, para não perder sua dimensão incontornavelmente política, isto é, histórica. Sem o que, somos apenas leões abatidos pelos caçadores, que sabem inventar suas histórias e fazer bom uso delas.

EMIR SADER é professor de sociologia na
Universidade de São Paulo.

O QUE É ISSO,
COMPANHEIRO?:
O OPERÁRIO SE DEU MAL

ELIO GASPARI

Publicado em
O Globo e Folha de S. Paulo,
04/05/97.

Depois de contemplar uma daquelas maravilhosas mulheres que só Matisse conseguiu pintar, uma senhora lhe disse: “Essa mulher tem uma perna mais curta que a outra.” “Isso aí não é uma mulher. É um quadro”, respondeu Matisse. *O que é isso, companheiro?* não é a narrativa do seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, é um filme. Isso permitiu aos seus autores a manipulação de fatos e personagens num trabalho que denominaram de “síntese”, quando seria mais apropriado chamar de fabulação. Uma grande e emocionante fabulação, capaz de entediar o espectador nos primeiros 15 minutos e de levá-lo às lágrimas na bela cena final. Como se trata de um filme assumida-

mente relacionado com fatos reais, vale a pena, em benefício do conhecimento da história, enumerar algumas diferenças entre o que se vê e o que aconteceu.

Três diferenças estão relacionadas com a participação de Paulo (o ator Pedro Cardoso no filme), o atual deputado Fernando Gabeira da vida real. Não foi de Gabeira a idéia de seqüestrar o embaixador. Foi de Waldyr, dirigente da Dissidência Estudantil do Rio de Janeiro. Waldyr era o codinome de Franklin Martins, atual diretor da sucursal de *O Globo* em Brasília. Essa informação é de conhecimento público há pelo menos 17 anos.

Não foi Gabeira quem escreveu o manifesto dos seqüestradores. Novamente, foi Franklin Martins. Não foi Gabeira quem teve o embaixador sob a mira de um revólver, pronto para executá-lo. Aliás, ninguém teve Elbrick na mira. É fabulação todo o segmento do filme que narra a possível execução do embaixador caso o governo estourasse o prazo dado pelos seqüestradores. A patética Junta que governava o país aceitou as condições nas últimas horas da noite do próprio dia do seqüestro (4 de setembro de 1969). Essa informação foi divulgada na manhã do dia seguinte. Quem forçou a posição do governo foi o chanceler Magalhães Pinto, que naquelas horas teve como principal interlocutor o seu chefe-de-gabinete, embaixador Ítalo Zappa. (Os dois estavam almoçando quando o ministro-conselheiro da embaixada norte-americana William Belton telefonou ao Itamaraty avisando, em mau português, que tinham “roubado” o embaixador. A palavra seqüestro ainda não fazia parte do cotidiano do poder.)

Essas três fabulações foram convenientes para a construção do personagem Paulo. Transferidas para a biografia de Gabeira, nela continuarão a misturar realidade e fábula, mas como a biografia é dele, pode fazer com ela o que bem entender. Também é fabulação o descontrole intestinal de Elbrick, mas isso tem tanta importância quanto o fato de que nem o embaixador norte-americano nem a rainha da Inglaterra seriam capazes de conseguir um táxi no portão principal do Maracanã num fim de Flamengo e Vasco.

A camionete do Centro de Informações da Marinha que perseguiu os seqüestradores na hora da libertação não foi interceptada e dissuadida por um veículo com militares armados. Sua tripulação amarelou ao ver o cano da metralhadora de um dos seqüestradores. Renée, a seqüestradora vivida por Cláudia Abreu, não passou a noite com o chefe da vigilância da casa do embaixador (Milton Gonçalves). Era Marta, codinome de Vera Sílvia Magalhães, uma linda morena de traços finos. Ela conseguiu preciosas informações sobre os hábitos do embaixador à custa de seu talento e inteligência. Sempre em pé. Vera foi presa em março de 1970. Levou um tiro superficial na cabeça e uma das sessões de pau-de-arara a que foi submetida durou sete horas. Seu tamanho na vida real foi tão grande que o filme precisou transbordá-la na “companheira Maria”, vivida por Fernanda Torres. Foi Vera quem embarcou para a Argélia numa cadeira de rodas, ao fim de um novo seqüestro. Vera Sílvia é hoje uma planejadora urbana.

Jonas, o comandante militar da operação, chamava-se Virgílio Gomes da Silva. Tinha 36 anos, fora operário têxtil, militara no Partido Comunista e passara alguns meses em Cuba treinando guerrilha. Nada tem a ver com o personagem primitivo do filme. Era um homem determinado e valente, não um boçal capaz de ameaçar os colegas de morte. Quando os seqüestradores temeram que a casa fosse invadida, não havia dúvida de que ele seria capaz de matar Elbrick. Foi capturado vinte dias depois, em São Paulo. Na última cena da vida real em que foi visto vivo, estava na central de torturas do Exército, com as mãos algemadas para trás, cuspidando e chutando seus algozes. Quando o tiraram da sala de espancamentos, batiam com sua cabeça no chão. Supõe-se que já estivesse morto. A ditadura e os oficiais que comandaram seu assassinato informaram que ele fugiu da prisão. Assim, Virgílio Gomes da Silva foi o primeiro brasileiro a “desaparecer” depois de capturado. Um ano depois de morto, foi condenado a 30 anos de prisão.

Nem Virgílio era um bugre, nem a tortura se resumia a afogamentos e pau-de-arara. Havia também choques elétricos, abusos sexuais e pancada, muita pancada. Foram poucos os torturadores que revelaram dramas existenciais. Também foram poucos os generais, almirantes e brigadeiros que revelaram dramas de consciência por terem ordenado e acobertado as torturas praticadas por tenentes, capitães e majores. (Devolvido o poder aos civis, essa inconsciência mudou de roupa e parou-se de torturar no andar de cima. Diadema e Cidade de Deus estão aí para não deixar ninguém mentir.

Naquela época, o advogado Marcello Alencar defendia presos políticos. Hoje, diz que entre os surrados de Cidade de Deus “não há nenhuma Virgem Maria”.)

Há algo de estranho no papel que coube a Virgílio Gomes da Silva na memorialística do período. Como livro de memórias é coisa de intelectual, o operário acabou se tornando um estorvo. Virou um personagem ora secundário, ora embrutecido. Uma espécie de tipo excessivamente popular para caber num cenário habitado (e narrado) por gente fina. Mais estranho é que esse desconforto tenha se repetido anos depois, quando se teve de achar um lugar na história para um metalúrgico paulista chamado Manuel Fiel Filho, assassinado em 1976, em São Paulo. De sua morte resultou a demissão do comandante do II Exército, e a partir dela o presidente Ernesto Geisel encurralou os torturadores que desafiavam sua autoridade. Não só a morte de Fiel é pouco lembrada, como sua viúva não conseguiu receber integralmente a indenização que conquistou na Justiça em 1980. Ela continua na fila dos precatórios.

ELIO GASPARI é jornalista.

AS DUAS MORTES DE JONAS

FRANKLIN MARTINS

Publicado em
O Globo,
10/05/97.

Jonas, o profeta, viveu duas vezes. Uma não foi suficiente para que ele cumprisse sua missão e, por isso, o Deus em que ele acreditava deu-lhe outra vida, arrancando-o do ventre de um peixe.

Já com Jonas, o guerrilheiro que comandou o seqüestro do embaixador norte-americano Charles B. Elbrick, passou-se o contrário. Morreu duas vezes: uma acabou com seu corpo, a outra quer suprimir sua alma.

A primeira morte de Jonas, o guerrilheiro, ocorreu nas mãos dos agentes da Operação Bandeirantes, centro de terror que funcionava nas dependências da Polícia do Exército, na rua Tutóia, em São Paulo. Preso no dia 29 de setembro de 1969, cerca de três semanas depois do

seqüestro, Jonas foi barbaramente torturado numa sessão de dez horas de pau-de-arara, afogamentos, choques elétricos, espancamentos, queimaduras etc. Recusou-se a ceder qualquer informação a seus torturadores, enfrentando-os a socos, pontapés e xingamentos. Como não puderam vencê-lo, os torturadores resolvem destruí-lo. Mataram-no selvagemente, batendo sua cabeça contra a parede até reduzi-la a uma pasta. No local do crime, restou uma poça de sangue, que os torturadores, eufóricos e excitados, exibiram a outros presos políticos como troféu de guerra. O corpo sumiu. Até hoje está desaparecido.

A segunda morte de Jonas é mais recente. Está acontecendo, com estardalhaço, no filme *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, com roteiro de Leopoldo Serran. Não se trata de uma morte física, mas de uma execução moral. Jonas é apresentado ao mundo inteiro como um monstro, um primata, um boçal, um desequilibrado, quase um psicopata.

Entra em cena recusando o cumprimento de um companheiro, como se fosse um campeão dos maus modos. Logo em seguida, reúne os guerrilheiros que vai chefiar e adverte-os: a primeira bala de sua arma está destinada ao companheiro que não cumprir suas ordens; a segunda, àquele que sair em defesa do indisciplinado. E completa com algo mais ou menos assim: “Estamos entendidos?” Só faltou rosnar.

No interrogatório de Elbrick, Jonas parece um alucinado. Encostando o cano da pistola na cabeça do embaixador, aos gritos, ameaça diversas vezes matá-lo,

num misto de gozo e desequilíbrio que deixa a platéia em pânico — afinal, um assassino está no comando de um grupo de guerrilheiros de araque.

Mas o Jonas do filme não se limita a ser um animal feroz com os inimigos. É também um tremendo mau caráter com os companheiros. A versão de Barreto/Serran é que Jonas passava o tempo todo fazendo intrigas e tentando desqualificar aqueles que não pertenciam a seu grupo. Como se isso fosse pouco, ainda teria manipulado a escala da guarda do diplomata, para que o turno da possível execução de Elbrick tocasse ao guerrilheiro-intelectual que, desde o primeiro momento, ele odiou e perseguiu. Não há dúvida: tratava-se de um sujeitinho ordinário, um recalcado da pior espécie.

Terá o Jonas do filme algo a ver com o Jonas da realidade? Conheci este último durante um período curto, de 2 a 7 de setembro de 1969, quando participamos juntos do seqüestro do embaixador norte-americano. Nossa convivência foi curta, mas devido às circunstâncias, intensa. Posso assegurar que o Jonas do filme é um insulto ao Jonas da vida real.

A sessão inicial de advertência nunca existiu, em momento algum do interrogatório o embaixador foi ameaçado com uma arma na cabeça; as intrigas e mudanças de escala atribuídas a Jonas não passam de invencionices. Durante todo o seqüestro, ele comportou-se como deveria se comportar à testa de uma ação como aquela. Era um homem valente e determinado, tranqüilo e atento, entusiasmado mas com os pés no chão. Tudo bem: ele não havia lido Gramsci e Lukács,

provavelmente não amava os Beatles e os Rolling Stones e não freqüentara as sessões de cinema de vanguarda do Paissandu ou do Belas Artes. Não tinha a sofisticação intelectual de outros guerrilheiros. Mas em matéria de estatura pessoal, condição moral e experiência de vida, não ficava a dever nada a nenhum deles.

Jonas — nome de guerra de Virgílio Gomes da Silva — tinha uma longa militância política. Nasceu no interior do Rio Grande do Norte e, como tantos nordestinos, migrou para São Paulo, onde tornou-se operário têxtil, ativista sindical e militante do Partido Comunista Brasileiro. Em 1962, durante um comício pelo 13º salário, foi ferido a bala. Em 1967, deixou o PCB junto com Carlos Marighella, fundando a Ação Libertadora Nacional. Fez treinamento de guerrilha em Cuba e, ao voltar, tornou-se um dos mais destacados chefes militares da ALN, tendo comandado dezenas de ações armadas.

Ninguém é obrigado a considerar Jonas um herói pelo fato de ele ter pago por suas idéias e por sua militância um preço que poucos aceitariam pagar. Talvez ele fosse um homem mais rico interiormente do que admitem os preconceitos elitistas dos inventores do Jonas do filme. Ou talvez ele desse maior valor à liberdade e à dignidade que outras pessoas, e não fosse de regatear ou barganhar quando elas estavam em jogo. Nos tempos da luta armada, essa qualidade era chamada de “firmeza ideológica”. Hoje, com mais simplicidade, eu a chamaria de caráter. Jonas tinha caráter.

O filme, porém, sentiu-se na obrigação de caluniá-lo, pintando-o como a besta-fera. Não vale tirar o corpo

fora, alegando que se trata de uma obra de ficção, sem preocupação de correspondência com a realidade. Afinal, na vida real, o comandante do seqüestro atendia pelo nome de Jonas, pertencia à ALN e viera de São Paulo. No filme, também. É evidente que houve a intenção deliberada de superpor realidade e ficção, confundindo uma com a outra.

Qual a razão? Preguiça mental, como ironizou o roteirista? Claro que não. Trata-se de uma escolha: o filme quis ter a liberdade da ficção, mas sem abrir mão do lastro da realidade. Afinal, o seqüestro do embaixador norte-americano tem presença difusa mas forte no imaginário da sociedade. Vende entrada de cinema. Um sucedâneo, talvez não. Assim, contatos de primeiro e segundo graus com fatos acontecidos e pessoas que viveram o episódio são indispensáveis. Sem isso ficaria muito difícil badalar o filme. Como nos programas humorísticos, é preciso que alguém faça as vezes de escada, para o comediante principal brilhar. Em *O que é isso, companheiro?*, a realidade é a escada. Cabe à ficção arrancar gargalhadas. A fórmula deu certo no livro. Por que não daria na tela?

Isso explica por que há personagens no filme que se chamam Elbrick, Toledo, Jonas etc. Não explica, porém, por que é feita uma adulteração tão agressiva do caráter e do papel do comandante da operação. O que faz Jonas descer ao inferno é outra coisa: a síndrome do politicamente correto. O filme parte de um preconceito — não tomar partido em nada — que se transforma numa obsessão, às vezes beirando o ridículo. Por exemplo: se

um guerrilheiro telefona para o *Jornal do Brasil* informando o local onde está a lista dos presos políticos a serem libertados, outro guerrilheiro está obrigado a pedir, logo em seguida, em alto e bom som, ao jornalista da esquina um exemplar de *O Globo*. É preciso conter a todo mundo e nunca se expor tomando posição. É isso o tempo todo: uma no cravo, outra na ferradura. Barreto/ Serran julgam que essa atitude é sinônimo de isenção e apartidarismo. Não é. É indício de superficialidade, de insegurança, de dificuldade para tirar conclusões próprias. Quiseram fazer um filme equilibrado, fizeram um filme equilibrista.

A obsessão dos autores pelo muro é a condenação de Jonas. Ele é animalizado para que o torturador possa se humanizar. Ou terá sido ao contrário, numa nova versão do enigma do Tostines? Pela mesma razão, os guerrilheiros são convertidos em doidivas, enquanto os militares mais graduados aparecem como homens sensatos, que tentam conter os excessos dos oficiais envolvidos diretamente na tortura. É notável o esforço para dissolver fronteiras. Com isso, tenta-se afastar a necessidade de que o cineasta, atrás da câmara, e o espectador, em frente da tela, tenham de se colocar diante dos dilemas da época. Se todos os gatos são pardos, e ninguém está certo e ninguém está errado, para que tomar posição? Em vez de reflexão, digestão. É a receita de uma época: a atual. Não era a dos tempos que o filme pretendeu retratar.

Apesar de tudo isso, não creio que *O que é isso, companheiro?* absolva a ditadura. Seria tarefa acima de suas

forças. Tampouco o filme justifica a tortura. Se a classe média de *baby-doll* não caiu nessa, na época do terror de Estado e da propaganda maciça, não serão nossos jovens de bermudão hoje, com democracia e liberdade, que comerão gato por lebre no escurinho do cinema. O personagem do torturador não passa de uma tentativa; é um arremedo, raso e sem consistência. Não convence ninguém. Que diferença para filmes como *A história oficial* ou *A batalha de Argel*, em que a tortura tinha cara, alma e lógica. Mas, nesses casos, os cineastas podiam arriscar-se no mergulho. Não tinham medo, ao mesmo tempo, de condenar a tortura.

Assim, de equilíbrio em equilíbrio, o filme acaba desequilibrado. Tem seqüências fortíssimas, como aquela em que Elbrick busca adivinhar a personalidade de seus captores a partir de suas mãos, e cenas infantis, como o ritual de entrada dos militantes na organização revolucionária — “todos contra a parede!”. Alterna ótimos diálogos, como o que é travado entre o guerrilheiro e o ator na porta do teatro, com falas ridículas, como as do treinamento na praia. É arrastado e chatíssimo no começo, mas ganha ritmo vertiginoso no final. Tudo somado, como cinema, não é nem uma obra-prima nem uma porcaria. É um filme médio. Um resultado previsível para quem cravou todas as suas apostas na coluna do meio. A qualidade da matéria-prima — refiro-me ao episódio, bem entendido — e a competência do cineasta permitiriam que o filme tivesse ido mais longe.

Para finalizar, continuo achando, como sempre achei, pouquíssimo importante a exegese das minúcias

da ação. A discussão sobre quem fez isso ou aquilo ou sobre quem foi mais importante numa operação militar é simplesmente ridícula. Todos os que participaram da ação estavam no mesmo barco e arriscaram suas vidas por igual. No mais, cada um sabe de si. Como não vivo no passado e, muito menos, do passado, não tenho o menor interesse em polemizar a respeito de minudências.

O caso de Jonas, por certo, não é uma minudência. Ele está sendo morto pela segunda vez. Como na primeira, sem direito a defesa. É terrível como o homem não consegue conviver com a diferença. “(...) Narciso acha feio o que não é espelho”, já iluminou Caetano, e tem a necessidade de destruir o que não entende.

FRANKLIN MARTINS é jornalista; foi membro da Dissidência Comunista da Guanabara em 1969.

JONAS,
UM BRASILEIRO:
TESTEMUNHO SOBRE
SEU ASSASSINATO NA OBAN

CELSO HORTA

De quando Virgílio, que não era Virgulino, mas Jonas, da caatinga potiguar, a encarnação do demônio, que não era cangaceiro, mas terrorista e jaz insepulto... Para ser visto a partir da ótica platinada da globalização neoliberal, da democracia “midiada” pelas mentiras, pelo esquecimento e pela impunidade dos carrascos.

Alguns instantes antes percebi que alguma coisa estranha estava ocorrendo. Meus torturadores suspenderam a sessão de choques e me abandonaram no pau-de-arara. Pendurado, de cabeça para baixo, a perna doía insuportavelmente. Sem os choques eu podia res-

pirar novamente, pensar — se é possível pensar — nas informações que a repressão tinha a meu respeito e que eu insistia em negar.

A porta da sala fora deixada aberta e um “reco” me vigiava da soleira. Me lembro da farda verde, do fuzil nas mãos e daquele rosto imberbe me olhando curioso e parecendo que ia desmanchar num choro de criança. O tempo passava, interminável. A dor vinha por pontadas e os músculos da perna pareciam irremediavelmente rompidos. Me lembro que eu conseguia enxergar os três ou quatro metros de corredor ao levantar a cabeça e olhar por sobre a barra de ferro do pau-de-arara.

De repente o alvoroço. Corre-corre, empurra-empurra, gritos, palavrões. Uma pequena multidão, com dificuldade, acabou vencendo o corredor. “Estão matando um brasileiro!”, você protestava aos urros, enquanto tentava se defender das botinas dos homens da Operação Bandeirantes que o arrastavam, mãos e pés algemados.

Acho que percebi que se tratava de você, antes mesmo de vê-lo. Os torturadores já o tratavam pelo nome de guerra. Eles o chutavam em todas as partes do corpo, cuspiam em seu rosto, esmurravam-no. “A guerra acabou, filho da puta”, vituperavam seus carrascos enquanto o espancavam. O corredor polonês não foi capaz de vencer o orgulho que você trazia no peito: um esforço sobrenatural do corpo experimentado na luta de boxe faria você devolver pontapés e cusparadas sobre seus torturadores.

Não sei quantos segundos, minutos. Até que conseguiram jogá-lo num dos cantos da sala do pau-de-arara.

Exausto, ofegante como um carcará, ferido. Falcão cisan-dino, que o tupi nomeou pelo poder de rasgar com as unhas. Um pequeno corte na cabeça, sangrava. Seu sangue, espalhado pelas roupas das bestas humanas ali-mentava o ódio com que espancavam você.

Uma trégua. Por um instante os tiras se retiraram dei-xando-nos a sós. Foi um tempo muito breve. Um ou dois minutos, talvez. Um breve instante, em que pela última vez, meu olhar cruzou o seu olhar. Nenhuma palavra en-tre nós. Apenas um olhar, um “*distante mirar*”, como di-ria Violeta Parra ou Mercedes Sosa, já não me lembro. Profundamente solidário. Apenas um instante de silêncio. Profundamente cúmplice. A mesma cumplicidade do momento imediatamente anterior ao combate.

“Filhos da puta! Vocês estão matando um patrio-ta”, você urrou mais uma vez, ignorando minha pre-sença. Era como se você estivesse propondo uma senha de fidelidade absoluta, um pacto de vida e de morte con-tra o imperialismo norte-americano, herdeiro da hedion-da tortura nazista. Talvez aquelas palavras fossem só para mim.

Mas, e as pílulas de cianureto que planejávamos con-seguir para escapar das torturas? Este projeto jamais foi executado, até porque sabíamos que nem sempre seria possível ingeri-las. Será que você sabia da prisão de outros companheiros? Tudo ocorrera tão rápido. Ou, talvez, ao propor aquele pacto com a morte você estivesse pen-sando na mulher e nos filhos que, quem sabe, em Cuba, como você planejava, conseguiriam ficar a salvo da vio-lência da ditadura.

Sem uma só pergunta, os tiras voltaram rapidamente e me arrastaram para fora daquela sala. Naquele momento eles eram muitos. Não dá para esquecer a truculência do capitão Albernaz, nem a covardia do delegado Raul Careca. Naquela manhã, parece que estavam todos lá. Capitães Tomas, Dalmo, Maurício e Homero. Delegado Otavinho, investigadores Lungaretti, Americano. Eram dezenas, todos sob comando do major Valdir Coelho, o primeiro comandante da Operação Bandeirantes.

Eles ainda não estavam organizados em equipes distintas, busca, interrogatório e análise. Àquela altura todos faziam de tudo, e as prisões políticas eram novidade naquela delegacia da rua Tutóia. Na verdade, naquele final de setembro de 1969, nós estávamos só inaugurando aquela experiência de repressão, que depois viria a ganhar o formato do DOI-CODI, os temidos Destacamentos de Operação de Informação/Centros de Operações de Defesa Interna da ditadura.

Quando a gente desce do pau-de-arara, pensa que nunca mais vai conseguir andar. Foi assim, debaixo dos pontapés impacientes dos meus torturadores, que fui levado para a sala ao lado, onde continuei sendo torturado na “cadeira do dragão”. Pés e mãos atados aos pés e braços da cadeira, como no pau-de-arara, continuei submetido a choques, espancamentos generalizados, “telefones” e outras violências. Nunca mais vi o corpo atarracado e troncudo do meu comandante. Nunca mais ouvi a sua voz, ou mesmo os gritos de Jonas. Foi tudo ali, naquele instante mágico, de dor, de violência infernal.

Se você gritou novamente, meus gritos poderiam ter encoberto os seus. Se protestou e continuou devolvendo cada golpe e insulto que recebeu, minha dor não permitiu perceber. Quanto tempo se passou? Não sei dizer. A noite chegou, o dia voltou a raiar e nenhum sinal de sua vida. Nunca mais vi qualquer sinal real de meu comandante. Apenas algumas referências dos nossos torturadores:

— Nós matamos o Jonas. A guerra acabou para vocês.

Eu o conheci pouco. Alguns dias, alguns momentos. Um fim de semana de treinamento militar no cerrado, uma viagem a Goiás, algumas operações em São Paulo. Certa feita suspeitei que você tinha mulher e filhos e, talvez, até os tivesse conhecido quando o acompanhei em uma cidade do interior de São Paulo.

A compartimentação das informações — regra número um de segurança — poderia apagar seus defeitos. Mas não foi o bastante para esconder suas virtudes. Vi você na boca da noite, tecendo a rede de resistência de nosso povo. Vi você demarcando, no chão do Planalto Central, os eixos por onde se deslocaria a coluna guerrilheira que atravessaria a América do Sul em direção à alma de Che Guevara.

Você acreditou na liberdade desta América. Você é um brasileiro, Jonas. Nordestino, de Sítio Novo, Rio Grande do Norte. Descendente de Lampião, Maria Bonita e Marighella. Operário, militante comunista, guerreiro fiel. Lembra do Che, do “seja bem-vinda a morte, desde que outras mãos se ergam para empunhar nossos fuzis”? Estão aí seus irmãos Vicentinho, Lula e

tantos outros brasileiros e patriotas empunhando sua coragem.

CELSO HORTA é jornalista. Foi militante da ALN, membro de um dos GTAs (Grupos Táticos Armados) comandados por Virgílio Gomes da Silva (Jonas) e testemunha do comportamento deste em sua breve e fatal passagem pelo cárcere da Operação Bandeirantes (Oban).

BREVE BIOGRAFIA DE VIRGÍLIO GOMES DA SILVA

DULCE MUNIZ

Texto lido no Ato Teatral
“Em defesa do companheiro Jonas”,
realizado em São Paulo,
no dia 21/05/97.

Virgílio Gomes da Silva, o comandante Jonas, tinha 36 anos de idade quando foi assassinado pela ditadura militar. Nasceu no dia 15 de agosto de 1933, numa pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte — Sítio Novo —, filho de Isabel e Sebastião. Era casado com Hilda, tinha quatro filhos, Wladimir, Virgílio, Gregório e Isabel, e vários irmãos, entre eles o Chiquinho, seu companheiro de militância.

Foi preso na manhã do dia 29 de setembro de 1969, na avenida Duque de Caxias, em São Paulo, e ao cair da tarde já estava morto, depois de uma das mais violentas sessões de tortura de que se tem notícia. Seus torturadores e assassinos não ouviram nem tiveram de seus

lábios a mínima informação que fosse, apenas insultos e desprezo pela infame atividade que exerciam.

Durante anos ouvi contar que suas últimas palavras teriam sido: “Vocês vão me matar, seus filhos da puta, e nunca saberão por que, mas eu sei por que morro.”

Sua mulher e seus pequenos filhos foram presos e ameaçados de tortura, inclusive Isabel, que era um bebê de 6 meses de idade.

Virgílio deu frutos, e agora a Wladimir, Virgílio, Gregório e Isabel se juntam Gabriel, Ivani, Helena, Camila e Amanda, seus netos.

DULCE MUNIZ é atriz, diretora,
autora teatral e socialista.

ATO **ENTRADA FRANCA**
TEATRAL

**"EM DEFESA DO
COMPANHEIRO JONAS"**

21 DE MAIO DE 1997 ÀS 20:00H

TEATRO STUDIO 184
Pça. Roosevelt, 184 - Tel.: 255-6153

SOBRE JONAS, O DO FILME, NÃO O DA BALEIA

IDIBAL PIVETA
(*CÉSAR VIEIRA*)

Um dos modismos mais manchetados é o de afirmar que todos os que se levantaram em armas contra o regime militar eram porra-loucas... O momento, a situação sociopolítica e econômica do período de 1969 a 1980 é jogado para escanteio e as novas gerações ficam com essa visão, porque “tudo mais” lhes é sonegado, atirado na bruma, no limbo cinzento do olvido, como se falar nos “anos de chumbo” da ditadura fosse um sacrilégio.

Talvez porque muitos dos que participaram de movimentos não muito pacíficos estejam, atualmente, abrigados nos mantos dourados do poder, e suas ações — à época —, se trazidas a lume, poderiam prejudicar

suas caminhadas junto às benesses já conquistadas e por conquistar...

É a partir de 1969 que o sistema engrossa definitivamente. Com o afastamento do presidente Castelo Branco, assumem os generais ditos da linha dura: o Congresso fica de joelhos, a imprensa amordaçada, os sindicatos sob intervenção, as entidades estudantis dissolvidas e qualquer possibilidade de organização civil violentamente reprimida.

É contra esse estado de coisas que se levantaram — certa ou erradamente — centenas de cidadãos tentando “opor à violência da repressão, a violência da revolução”.

Diante desse quadro de sufocamento das liberdades e dos direitos universais inerentes ao ser humano é que surgiram várias organizações político-partidárias, obrigadas a viver na clandestinidade, compostas por homens e mulheres que, idealisticamente, quiçá poeticamente, sacrificaram seus empregos, suas carreiras, suas famílias e até suas vidas.

Virgílio Gomes da Silva, codinome Jonas, foi um desses jovens.

Dois fatos marcaram em minha vida o contato com esse comandante guerrilheiro: ter ficado 40 dias detido — incomunicável — na mesma masmorra das catacumbas da Operação Bandeirantes (DOI-CODI), na rua Tutóia, em São Paulo, onde Jonas foi barbaramente trucidado; e em 1978, em Havana, Cuba, durante o Festival Mundial da Juventude, em que, como participante do grupo de teatro União e Olho Vivo, tive oportu-

tunidade de conhecer Hilda, sua mulher, e seus filhos, então crianças.

Mas depois, a partir de informações obtidas no correr do convívio com muitos de meus clientes, perseguidos políticos, aprendi a conhecê-lo e a admirá-lo. Sua vida poderia ser definida por esta frase, de um argentino profeta e visionário: “Hay que endurecer, pero sin perder la ternura, jamás.”

E agora, Jonas se converte em motivo de polêmica, em virtude da exibição do filme *O que é isso, companheiro?*.

Como advogado, como autor teatral e como cidadão não aceito e jamais poderei aceitar qualquer cerceamento à total liberdade de expressão. Mas o criador, o artista, no seu semear de idéias e beleza, tem de saber que o seu plantio só será verdadeiro quando falar para o homem, tomado no seu todo individual e coletivo. Foi esse senso de dignidade, que sobrava em Jonas/Virgílio, que faltou aos realizadores do filme.

IDIBAL PIVETA (CÉSAR VIEIRA) é advogado militante dos direitos humanos e diretor do Teatro Popular União e Olho Vivo.

O QUE FOI AQUILO, COMPANHEIROS? (2)

JORGE NAHAS

Publicado no jornal
O Tempo, de Belo Horizonte,
em 11/05/97.

Mas o que foi aquilo, companheiro, que arrebatou sua juventude e seus sonhos e o levou a assaltar Bancos e seqüestrar embaixadores? O que foi aquilo, companheiro, que sede era aquela que o levou ao tudo ou nada, a testar sua coragem, seu orgulho, seu limite? Tudo bem que era uma ditadura, tudo bem que nos insultavam diariamente, tudo bem que alguém precisava fazer alguma coisa, mas apesar disso tudo, companheiros Coqueiro, Jeová, Eudaldo, Pauline, Lavecchia, Fleury: o que foi mesmo aquilo? E já estamos virando lenda, não apenas vocês, que morreram antes de terem tempo de se perguntarem nada, mas até nós que ainda não temos a resposta, afinal 30 anos são passados, é muito

tempo nestes tempos velozes, já fazem filmes sobre nós, passou a época dos testemunhos e documentários, agora fazem ficção, ou será que é história, ou serão a mesma coisa, ficção e história?

O que dizer do que se passou há 30 anos, de quantas maneiras cada um de nós viveu aqueles momentos, que cicatrizes deixaram, que mágoas, que tristezas, que alegrias, que arrependimentos. Mas saiba, companheiro, que nenhuma história lhe explicará, nenhum artista alcançará escrever, ou pintar ou filmar nada nem remotamente parecido com o furacão de medo e coragem, ternura e brutalidade, ânsia de vida e morte e de glória que habitava o seu coração, e portanto não exija de um filme, ou de um livro, que seja verdadeiro, esta verdade é só sua, tragicamente sua, não faz, nunca fez, não fará parte de nenhuma história.

A história são versões, a história são histórias, só as ditaduras tentam forjar uma história, querem impor à posteridade uma das versões. E então quando nós, os protagonistas, nos perguntamos o que foi aquilo, nós que sobrevivemos e vivemos quase 30 anos depois descobrindo, a cada dia que passa, novas versões daquele tempo, nós que agora e como antes não sabemos bem o que somos, e menos ainda o que fomos, nós não podemos exigir que exista apenas um olhar, uma versão, não podemos cair na tentação de que exista a história e de que esta ainda não foi escrita. Porque ela está sendo escrita, e filmada, e hoje faz parte do *show business*, e como tal as versões visam o público, e este se interessa por tais ou quais detalhes. Não somos nós que fazemos nossa própria

história, mas eles, os leitores, os espectadores que se interessarão por alguma coisa a que não demos a menor importância. Ou vice-versa, o que é pior.

Será importante saber quem teve a idéia do seqüestro, ou se a jovem guerrilheira usava um quepe igual ao do Lamarca, ou que gostaria de usar um turbante como o da mulher do embaixador? Quem sabe? Mas olhe, não foi importante lembrar o fato de que nós éramos seduzidos pela disciplina e treinamento militares, atribuíamos a eles qualidades quase mágicas, como a capacidade de derrotar a ditadura militar no terreno militar, e que éramos envolvidos pela *mise-en-scène* a ponto de perdermos o senso da realidade e até do ridículo? Não se avexe, é só um filme. E como foi importante lembrar o velho Toledo, torturado até a morte, sua fibra de velho militante, sua adesão às táticas militaristas... calma lá, “adesão às táticas militaristas”, o que é isso, companheiro, por que não um imperativo de consciência ante aquela juventude desbragada, à qual ele se entregou mesmo bem depois dos 50, e sabemos hoje como são difíceis essas coisas depois dos 30. É tarde agora para perguntar ao Velho se em algum momento ele teve pena de nós, como um pai tem pena de um filho que ele acredita que vai sofrer muito, é bem possível, quem sabe em que pensava quando montava guarda como um recruta disciplinado.

Não se irrite, companheiro, com o torturador filósofo, ai de nós que os conhecemos bem tranqüilos, mas é bem possível que existam, ainda não escreveram sua história. Deixe de lado esses detalhes, bastante tempo

de nossas vidas perdemos com esses detalhes, resista a todos e escape do círculo de suas lembranças, imagine-se com a idade de seus filhos e curta o filme, pois a juventude continua bela e generosa, e o Rio de Janeiro continua lindo.

JORGE NAHAS é médico, ex-militante da Colina (Comando de Libertação Nacional) e da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Foi preso em janeiro de 1969, sendo um dos 40 presos políticos libertados em troca do embaixador von Holleben em 1970. Exilou-se em Cuba, onde concluiu o curso de medicina. Regressou ao Brasil em 1979, com a anistia.

HISTÓRIA: FICÇÃO, REALIDADE E HIPOCRISIA

IZAÍAS ALMADA

Publicado na
Revista Adusp,
junho/97.

*O cinema tornou-se de tal maneira parte de
nossas vidas que, por vezes, esquecemos de como
ele pode influenciar nosso comportamento, ou
nossa maneira de pensar.*

(SYD FIELD, roteirista e teórico norte-
americano, em *Four screenplays, studies in the
american screenplay*)

A pior e mais contundente crítica que se pode fazer
ao filme *O que é isso, companheiro?* é a de que se
trata de um filme bem feito. Explico o aparente para-
doxo.

Um cinema feito com competência, bem alicerça-
do em alguns de seus principais fundamentos (como o

roteiro, a direção de cena e a montagem), o último trabalho do cineasta carioca Bruno Barreto, coriscou como um raio os céus de um Brasil que ainda tem memória, chamuscando de maneira indelével a nossa história contemporânea e mexendo em feridas ainda não de todo cicatrizadas. E, como é um trabalho bem feito na sua carpintaria técnica, o filme agrada, emociona e... ilude.

Livre para escolher o tema que quiser, para manifestar o seu pensamento e para sensibilizar as pessoas para a sua obra, qualquer artista assume um compromisso ético, estético e ideológico com a sociedade em que vive. Seja para afirmá-la, criticá-la ou mesmo negá-la, ainda que o seu nível de consciência a respeito desse compromisso não lhe convença disso. Em outras palavras: como artista, posso produzir uma obra para tocar meu semelhante, para fazer vibrar as suas cordas da razão e da emoção. Quero que ele compartilhe (ou não) do meu ponto de vista, seja um ponto de vista engajado n'alguma causa social ou descompromissado, alienado. Ideológico ou “sem ideologia”. Hipócrita ou sincero. Uma vez acabada e comunicada, essa obra deixa de me pertencer (como reflexão ou mero entretenimento, dependendo do ponto de vista) e passa a pertencer ao tecido social no qual me incluo.

Como a qualquer brasileiro — e não só — que viveu nas entranhas dos anos de chumbo, a polêmica criada em torno do filme *O que é isso, companheiro?* me atingiu. Antes de ver o filme já havia mergulhado na leitura de artigos, críticas, entrevistas envolvendo atores e personagens, reais ou fictícios. Nessa altura, duas questões

me chamaram mais a atenção, ambas apresentadas em entrevistas à imprensa e TV pelo próprio diretor Bruno Barreto. Na primeira delas, cito, Barreto afirma: “Fiz um filme para os jovens, para as pessoas que não conheceram aquele período da história do Brasil [os anos 60]...”, afirmação que encerra um contra-ataque aos que, vivendo e combatendo a ditadura militar, ou participando do seqüestro do embaixador norte-americano, criticaram o filme pelos erros históricos e pela interpretação enganosa de alguns dos fatos narrados. A segunda questão, levantada em declaração feita em entrevista a Jô Soares, o cineasta — acompanhado do pai e produtor — sentenciou: “Fiz um filme para o mercado norte-americano, para contar aos norte-americanos uma história sobre um seu embaixador seqüestrado no Brasil no final dos anos 60, história que os próprios norte-americanos desconheciam...” Com essas duas chaves de leitura, indicadas pelo próprio realizador, fui ver *O que é isso, companheiro?*.

A mistura da ficção com a realidade, no início em preto e branco do filme, remeteu-me, entre outros, ao *JFK* de Oliver Stone, mas é um recurso efêmero e que acaba por decepcionar. Enquanto no filme de Stone a técnica documentarista informa, sustenta e faz avançar dramaticamente a narrativa da investigação, aqui ela é redutora das próprias possibilidades que contém e não passa de um simples recurso de introdução para situar o tempo do filme. Aplicado o carimbo “Anos 60”, com direito a Jobim, Vinícius, *Garota de Ipanema*, Leila Diniz, Garrincha,

Pelé e Maracanã, somos apresentados aos personagens que vão fazer caminhar a ação dramática: os guerrilheiros urbanos do MR-8.

Syd Field, roteirista e um dos principais teóricos norte-americanos sobre dramaturgia para cinema, no seu livro *The foundations of screenwriting*, sustenta que é preciso conhecer muito bem o personagem para poder revelar visualmente os seus conflitos (capítulo 3, página 22). E conhecer bem um personagem é saber sobre o seu passado, construir-lhe uma sólida biografia. Segundo o próprio Field, a vida interior de um personagem vai do seu nascimento até o filme começar. A vida exterior do personagem é a que nós vemos na tela, aquela que vai do início ao fim da história do filme. Os personagens de Bruno não têm passado. Ou melhor, alguns têm lá qualquer coisa próxima disso, aqueles a quem o realizador e seu roteirista resolveram privilegiar: o embaixador, o policial/militar torturador e o protagonista da história, um ex-jornalista. Os outros não: sabemos apenas que são jovens que resolveram combater a ditadura, assim, vindos do nada. Seriam estudantes que se conheceram no movimento estudantil. Unem-se, três deles, a uma gostosinha, que mais tarde intuímos (por um telefonema) ter se integrado à luta armada porque não se dava com o pai ou com a família. E todos juntos, comandados por um comediante da Rede Globo de Televisão (Luis Fernando Guimarães) e uma caricatura de militante da esquerda revolucionária (Fernanda Torres), iniciam a primeira parte da sua ação guerrilheira, recrutados como se fossem integrantes de

uma pequena quadrilha de mafiosos, rebatizados com seus “nomes de guerra” e exercitando tiros nas praias azuis e desertas do litoral carioca. Comecei a desconfiar que alguma peça andava fora do lugar, apesar de tudo muito bem filmadinho. Chega-se à primeira ação armada do grupo e ao *plot-point*, como dizem os norte-americanos, isto é, àquele momento de virada na história, feito para ganhar maior densidade dramática: o assalto a Banco seguido pelo seqüestro do embaixador. E para completar a construção da história, em seu primeiro ato, como manda o figurino, a apresentação de um jovem bem barbeado ao lado de uma gata de *baby-doll*, em cuja seqüência, um dos planos revela com estudada precaução uma peça de farda militar dependurada no guarda-roupa do casal. Costa-Gavras em *Estado de Sítio* foi menos sutil com os militares brasileiros, quando mostrou um prisioneiro sendo torturado à frente de homens fardados, tendo a bandeira brasileira na parede por trás do torturado. *Remember Dan Mitrione...*

Até esse momento do filme, quando se inicia o segundo ato, a bandeira norte-americana já havia aparecido na cena da chegada do homem à lua, no bolo oferecido ao embaixador em comemoração a esse mesmo fato e numa conversa de trabalho dentro da própria embaixada, sutilezas e regrinhas a que o cineasta — atualmente vivendo e trabalhando nos Estados Unidos — vai se acostumando, e das quais conhece muito bem o significado para a indústria cinematográfica de Hollywood.

Nesse ponto, devo fazer uma profissão de fé para evitar equívocos: sou grande admirador do cinema nor-

te-americano e — mesmo sabendo das suas regrinhas em defesa do *american way of life* e das maravilhas do “paraíso capitalista” — consigo distinguir e apreciar na sua imensa produção muitos daqueles que deverão ficar como os melhores filmes de sempre. Inigualáveis nos gêneros do *western* e dos musicais, para citar apenas dois exemplos, a produção norte-americana de filmes ajudou a elevar o cinema à categoria de arte, desde os seus primórdios com Edwin S. Porter, D.W. Griffith e Chaplin, entre outros. E constitui-se hoje num dos maiores entretenimentos do mundo contemporâneo. Não comungo, pois, com aqueles que vêem o demônio no cinema norte-americano, longe disso...

Pois bem: Bruno Barreto — sem que ele precisasse dizer — fez um filme norte-americano. Até aí, nada a censurar. É um direito seu como artista que trabalha naquele mercado. No caso, me atrevo a dizer, creio que escolheu a história errada. Ou, já que o livro também não é dos mais sérios em matéria de crítica e autocrítica ao pensamento revolucionário brasileiro dos anos 60, adaptou o livro errado. Contar para o público norte-americano que o seqüestro do seu embaixador Elbrick, em 1969 no Brasil, foi fruto da ação juvenil inconseqüente de um grupo chamado Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), grupo esse comandado por dois mafiosos de uma tal Aliança Libertadora Nacional, pode ser palatável àquele mercado. Mas, ainda assim, é ingênuo do ponto de vista político e desrespeitoso à própria memória do embaixador, homem suficientemente corajoso para criticar, na época, a ditadu-

ra militar brasileira com maior veemência do que aquela que o filme sugere. Aliás, os norte-americanos ficariam talvez mais orgulhosos hoje, se vissem o seu embaixador criticar com mais dureza um governo ditatorial ao sul do Equador, política posta em prática a partir do governo de Jimmy Carter. Do ponto de vista dramaturgico e de *marketing*, essa opção poderia ser até mais útil às intenções dos produtores em tentar conquistar o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998.

Maior desrespeito, no entanto, fica por conta do tal filme feito para os que não conheceram ou viveram a história política dos anos 60 aqui no Brasil e que, após assistirem ao filme, afirmo, continuarão sem conhecer... Os defensores de *O que é isso, companheiro?* alegam que se trata de uma adaptação livre de um momento, de um fato, da história contemporânea brasileira. Ficção, embora muito em cima da realidade, mas ainda assim, ficção... E aqui chegamos, quanto a mim, ao miolo da questão: a hipocrisia. A hipocrisia vem se constituindo em marca e apanágio cultural da sociedade brasileira após a ditadura militar. Engatinhando no governo Sarney, com a Nova República adensou-se essa prática de sobrevivência política e social, com a nefanda experiência do “caçador de marajás” e agora desfila com plumas e paetês pelo governo pífilo de Fernando Henrique Cardoso. Para alegria da nossa elite endinheirada, sempre perversa, e da emergente classe média sacoleira.

Que bom ver um filme sobre o meu país, falado parcialmente em inglês, com alguns atores norte-ameri-

canos, no qual um grupo de meninos da classe média carioca (alguns deles também sabem falar inglês) brincam de revolucionários, sob o comando de dois mafiosos/terroristas paulistas (que não sabem falar inglês) e seqüestram um cândido e inocente embaixador norte-americano. Atenção, que o falar inglês aqui assume a característica do mais primário preconceito cultural, tão típico dos dias atuais. A tal ponto, que os dois comandantes da operação/seqüestro, os caipiras vindos de São Paulo, os maus da fita, são os únicos que morrem, como diz no final a companheira Maria. Coincidência sutil, subliminar...

Que bom também saber que havia uma ditadura militar no país entre os anos de 1964 e 1979, mas que os seus principais prepostos — policiais e militares — eram homens com escrúpulos em exercer a violência e a barbárie da tortura, divididos entre o dever (conferir as falas do personagem quando explica o que faz à mulher de *baby-doll*) e o humanismo cristão (o crucifixo pendurado na parede do quarto), ao contrário dos guerrilheiros de esquerda, impiedosos, incrédulos, amorais, pérfidos. Como é que aqueles garotos ingênuos se deixaram manobrar pela “experiência” dos mais velhos? Chegam a ser ridículas as cenas em que o militante mais novo acende o cigarro do comandante da ação, o Jonas, e a do personagem Toledo ouvindo a *Internacional* numa vitrola, enquanto o mundo desaba lá fora. Ou o pôster soviético displicentemente largado junto à mesinha do telefone. Se esses dois últimos ícones devem informar que os personagens são comunistas mesmo,

gente capaz de fuzilar qualquer um, por que os uniformes militares da repressão são escamoteados? Sobre a ditadura, a “ficção”; sobre a esquerda revolucionária, a “realidade”. Ingenuidade? Má-fé? Pesquisa histórica superficial? Liberdade de criação? Oportunismo para cativar o mercado norte-americano e branquear o arbítrio para os que financiaram aqui a repressão? Penso que quaisquer destas alternativas não respondem à questão de fundo. Ou não lhe dão a devida sustentação ideológica. O filme é mais que isso: é uma visão hipócrita dos nossos anos 60. E também maniqueísta, *malgré lui*. Não estou afirmando que Bruno Barreto seja hipócrita. Apenas criou uma peça artística firmemente convicto de que podia lançar um olhar isento sobre o Brasil da ditadura militar. Só que o Brasil preso, torturado, calado, humilhado, exilado, ficou sem voz, ausente da história oficial e do filme. Por conseqüência, sujeito à visão arrogante e hipócrita dos vencedores, os mesmos que educaram a geração de Barreto, ainda bem jovem quando os fatos ocorreram.

Num país onde se compram votos para aprovar a reeleição em causa própria, também se fazem filmes como *O que é isso, companheiro?*. Uma coisa tem exatamente a ver com a outra... No entanto, companheiro Bruno Barreto, ao contrário daquilo que o filme insinua, não pretendo fuzilá-lo. Defendo o seu direito de fazer o filme que quiser, o seu direito de expressar e trabalhar com liberdade. Apenas, não se deixe também enganar pelos mais velhos, não se deixe manipular por pontos de vista que não correspondem à realidade

histórica. Como você vê, a ficção e a realidade podem e devem valer para todos.

IZAÍAS ALMADA é escritor, dramaturgo e roteirista. Foi preso em 1969, em São Paulo, como militante da Vanguarda Popular Revolucionária e, sobre o período, escreveu os romances *A metade arrancada de mim* e *Florão da América*, ambos publicados pela Editora Estação Liberdade.

O QUE É ISSO,
COMPANHEIRO?:
A FICÇÃO RESISTE
SEM A HISTÓRIA?

CONSUELO LINS

Publicado no
Diário Catarinense,
31/05/97.

Um embaixador é seqüestrado por um grupo de jovens inexperientes e sem grandes atrativos como personagens. Liderados por um fascistóide que os ameaça todo tempo, cometem uma série de besteiras que leva a polícia a localizar a casa onde se escondem, mas conseguem mesmo assim escapar. Quem os persegue está em crise com a namorada, porque dá “caldos” em alguns “garotos ingênuos”, mas nem por isso desiste do seu dever. Seu chefe é um educado militar que o impede de alcançar os seqüestradores no momento da fuga. Seja-mos francos: o roteiro de *O que é isso, companheiro?* é totalmente inverossímil para qualquer filme, *thriller* ou não, e sem qualquer interesse se, justamente, não tivesse

acontecido e se não estivesse absolutamente enraizado em um momento específico da história do nosso país.

Na verdade, o filme estabelece uma estranha relação com os acontecimentos ligados ao seqüestro do embaixador norte-americano nos anos 60: por um lado, a história serve apenas como referencial para a ficção — “um ponto de partida”, como insiste em dizer o diretor Bruno Barreto; por outro, o filme não se sustentaria e não teria esse impacto sem ter a história como pano de fundo.

A multiplicidade de acontecimentos que produziram os anos 60 — seja no Brasil, na França, na Itália ou nos Estados Unidos — possui cintilâncias, fulgurações que estão longe de se verem esgotadas. A luta por um “mundo melhor”, a possibilidade de se acreditar em uma mudança, a crença revolucionária são o que há de mais belo e fascinante nessa década de inquietação existencial e perturbação política e o que nos parece mais distante e quase incompreensível nesses tempos de normatização política, estética, ética. Se o ato de seqüestrar um embaixador pode ser questionável, a aura desses anos se mantém. É esta aura que faz, paradoxalmente, *O que é isso, companheiro?* funcionar, apesar de suas imagens, sua narrativa e seus personagens. No filme, o líder do seqüestro é mostrado como um stalinista fascistoide (ele é efetivamente o torturador mental da narrativa, ameaçando incessantemente o embaixador e seus companheiros — “serão dois tiros...”) e os demais guerrilheiros — à exceção de Toledo e Fernando — não passam de jovens tolos e vazios, mas a vitalidade dos anos 60 e a ousadia do seqüestro fazem com que “montemos” esses personagens de outra maneira.

Se o filme, de uma maneira ou de outra, funciona é justamente porque nós, espectadores, fazemos uma montagem “mental” do que nos é oferecido com as imagens que faltam, que estão em nossas mentes e que foram obtidas das mais variadas maneiras. Nesse sentido, a minissérie da TV Globo, *Anos rebeldes*, teve um papel importante na afirmação, para grande parte da população, desses acontecimentos — a resistência armada à ditadura, a tortura —, tarefa que conseguiu realizar com mais densidade do que o filme de Bruno Barreto.

Essa operação mental, da qual depende o filme de Barreto, integra, de fato, todo e qualquer processo de “leitura” de um filme, mas no caso de obras sobre acontecimentos da história, esse processo é mais específico. O campo no qual nos instalamos para assistir ao filme tem referências comuns mais partilhadas.

Tornar o personagem do torturador complexo e problematizado e simplificar ao extremo o papel dos seqüestradores não dá ao filme qualquer toque de modernidade e o torna indigno dos acontecimentos. Aliás, a ausência de ousadia nos filmes com temas políticos é uma constante no cinema contemporâneo. *Underground*, de Emir Kusturica, talvez seja uma das poucas exceções nesse cenário de pouca criatividade. No entanto, de Vertov a Godard, de Eisenstein a Glauber Rocha e Alain Resnais, o cinema efetivamente político sempre foi muito mais do que um cinema de conteúdo político. E nesses cineastas, as dimensões da política e da estética sempre estiveram imbricadas.

Na polêmica atual em torno do filme, Barreto coloca de um lado os partidários da “estrita realidade dos fatos” (?), da história, da política, do documentário, e de outro aqueles que defendem a arte, a estética e a ficção. Ora, esses campos, já há muito, não existem separados e é da mistura deles que o cinema moderno se inventa. Para ficarmos apenas no Brasil, a obra de Glauber Rocha nos anos 60, a de Eduardo Coutinho nos anos 80 e a de Jorge Furtado nos anos 90 são exemplos vigorosos do que pode o cinema, a partir justamente de uma articulação da estética com a política, da ficção com o documentário. Deslocar a discussão para esse terreno repleto de clichês verbais é a maneira mais eficaz de desqualificar toda e qualquer crítica e reduzir o debate a mais um instrumento de divulgação do filme.

CONSUELO LINS é jornalista, professora de cinema da Escola de Comunicação da UFRJ e doutora em cinema pela Universidade de Paris III. Coordena atualmente uma pesquisa sobre as articulações entre cinema e política.

PELA PORTA DOS FUNDOS

ALIPIO FREIRE

Quando lançou seu livro *O que é isso, companheiro?*, Fernando Gabeira colocou-lhe na capa a chance-la de depoimento, e dividiu o trabalho em 16 “partes”, e não em capítulos. Nos depoimentos, os juízes ouvem as partes.

Ter como objeto pessoas e fatos reais diferencia o depoimento de qualquer manifestação ficcional, o que compromete o autor com a correspondência da obra à realidade dos fatos e personagens que reporta. No livro, porém, o personagem central é ficcional: o Gabeira personagem é uma figura que nos anos 60 já disporia de formulações críticas que, de fato (historicamente), só viriam a ser elaboradas coletivamente anos depois, como resultado de experiências, reflexões e formulações dos

quadros e organizações de esquerda (no Brasil e no exílio), esquerda que o autor tenta desacreditar e desqualificar ao longo do trabalho. Como esse personagem confunde-se com o autor, o narrador e a própria história, o livro torna-se todo ele uma ficção cuja estratégia geral é a de apropriar-se da virtude alheia e, ao mesmo tempo, tentar ridicularizar aqueles de quem espoliou o mérito.

Daniel Aarão Reis F^o em seu artigo “Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória” (ver p. 101), observa:

A visão crítica do período, amadurecida coletivamente no longo exílio, é retrospectivamente localizada no fogo mesmo dos acontecimentos, concentrando-se no personagem principal. E, assim, Gabeira/guerrilheiro ressurgue descolado da ingenuidade ambiente, reescrito pelo autor com uma superconsciência das tragédias que haveriam de vir.

No filme de Barreto/Serran, a mesma trapaça se construirá na contramão. Defendido publicamente como ficção pelo diretor, numa das seqüências finais, quando o personagem Paulo (Pedro Cardoso), depois do seqüestro, dirige-se a uma casa num bairro de periferia para encontrar Maria (Fernanda Torres) e se detém para olhar, colados nos muros, os cartazes com fotos dos militantes procurados pela repressão, a câmara, sem corte ou trabalho de edição/montagem, vai do rosto de Cardoso (até então Paulo ou eventualmente Fernando, nas cenas iniciais antes do recrutamento) para a foto do cartaz que reproduz o rosto de Cardoso, e sob a qual

está escrito “Fernando Gabeira”. Este último plano é tão rápido que não é suficiente enquanto estímulo para que os espectadores tomem consciência do que estava escrito. No entanto, é exatamente esse truque (subliminar) que sagrará definitivamente o filme ficção enquanto depoimento na subjetividade do espectador.

Textos e contextos

Um depoimento legitima-se (torna-se verídico) perante o público a partir da documentação que reúna e/ou pelas reflexões que articula e/ou pela legitimidade do autor. Fernando Gabeira, em seu livro, aposta na terceira alternativa. Para isto e por causa disto seu personagem necessita sempre de um destaque maior do que a participação que realmente teve nos episódios que relata. Pelo mesmo motivo, o filme não pode prescindir de um ficcional-Gabeira dotado de uma superconsciência.

Nossa insistência na discussão da questão documento/ficção deve-se ao fato de que não entendemos o livro como uma peça apenas ou fundamentalmente narcísica, mas como um documento de adesão à transição conservadora que já se anunciava no Brasil no final dos anos 70, quando o livro foi lançado. Uma transição que naquele momento já consumara uma anistia recíproca.

O roteiro/filme não passa de um *aggiornamento* do livro/argumento, e o colorido radicalizado do primeiro face ao segundo reside fundamentalmente nas possibili-

dades e necessidades colocadas pelos dois momentos históricos em que se manifestam.

Ainda que, no Brasil, as forças conservadoras tenham mantido sempre o controle da abertura e da transição, o final dos anos 70 assiste a uma grande ascensão do movimento operário, sindical e popular e das camadas médias urbanas, dos quais a esquerda, trazendo consigo a memória (crítica) de todas as fases anteriores das lutas contra a ditadura, ainda disputava a hegemonia (política e ideológica). O contexto internacional era um mundo ainda bipolarizado pelos EUA e URSS, sob os efeitos da crise do petróleo, e onde a nova política externa de Washington fundava-se nos direitos humanos de Jimmy Carter.

Como hoje, finda aquela bipolaridade, o mundo está globalizado e os mercados de investimento e consumo de cinema — e o Oscar — visados pelo filme ficam acima do Rio Grande e têm suas leis próprias, como a maior força política de esquerda no Brasil tende a zerar a história no final dos anos 70, e o projeto neoliberal e sua implantação no país são presididos por um ex-exilado e cassado, que pede que esqueçam tudo o que ele escreveu antes, o filme pode (e deve) ousar mais.

O filme de Barreto/Serran é um manifesto de adesão ao neoliberalismo, ao qual o deputado Gabeira não faz qualquer ressalva.

Os recursos e o método

Como nas concepções fascistizantes das comunicações e artes, o livro privilegia as sombras e os estados

de inconsciência, as técnicas de condicionamento e subliminares e a catarse para atingir a subjetividade do leitor pela porta dos fundos. O filme segue seus passos.

Levando-se em conta os tempos de que trata e os recursos literários que mobiliza, o livro/argumento pode ser dividido, grosso modo, em três blocos.

O primeiro bloco, cujo tempo real abrange do golpe civil-militar de 1964 até setembro de 1969 e que engloba os 15 primeiros capítulos, estrutura-se fundamentalmente como uma peça do teatro de revista.

Uma série de pequenos *sketches* por onde circula — como personagem central e costurando-os entre uma piadinha e outra — o ficcional-Gabeira. Os militantes são construídos linearmente enquanto personagens, ao passo que aquele é complexo e profundo. Diferentemente do teatro de revista, o personagem central/estrela está excluído do deboche. O teatro de revista não precisa de heróis. Onde a estrela não se leva a sério, o ficcional-Gabeira é um poço de bom senso e de outras virtudes ao gosto de uma classe média conservadora.

O humor e as insinuações do teatro de revista são geralmente construídos na base da ambigüidade de signos e de silogismos, falsos silogismos e sofismas, onde o terceiro termo (a conclusão) é deixado quase sempre em aberto, a cargo da imaginação já anteriormente induzida do espectador. É nessa estrutura de lógica formal que o autor encaixará algumas formulações da autocrítica da esquerda, manipulando tais formulações e submetendo-as à lógica das palavras, e não à dinâmica dos fatos.

A idéia generalizante de uma esquerda caricata, no livro, é construída cumulativamente, ao longo dos diversos casos que narra. Como no filme, além de tudo, Barreto e Serran dispõem de menos espaço/tempo para sua narrativa, devendo construir a caricatura em poucos episódios, o grotesco se revela mais rapidamente. É também para suprir essa exigüidade de espaço/tempo que eles, por exemplo, recrutam um elenco de comediantes para protagonizar os jovens militantes.

O encantamento dos espelhos

No segundo bloco (capítulo 15, que trata do seqüestro do embaixador Elbrick), consumado o condicionamento do leitor àquela lógica do teatro de revista, a estrutura narrativa do livro se apoiará na idéia do duplo, do simétrico, do simultâneo e do contraponto. É com esse instrumental que o autor passará para o leitor, entre outras, a idéia de que ele e o embaixador são dois iguais

O texto do manifesto dos seqüestradores e duas cartas de Elbrick à esposa são apresentados transcritos (e com idêntico tratamento gráfico — o itálico), o que lhes confere o mesmo nível de realidade e de importância. Além e mais do que apresentar seu personagem e o do embaixador como gente do mesmo coturno, num mesmo movimento, o que Gabeira pretende e diz (sem escrever) é que foi ele o autor do manifesto. A indução é feita também cumulativamente e de vários modos. Destacamos três prin-

cipais: os militantes da esquerda já tinham sido, no bloco anterior, desqualificados, incapazes portanto de produzir um texto sobre o qual o autor desdobra-se em elogios, inclusive sobre seus aspectos formais, quando observa a tentativa (do manifesto)

ainda que não elaborada, de fugir à velha lengalenga da esquerda, aos discursos muito bacharelescos que não atraíam ninguém. Neste sentido, a experiência dos textos dos panfletos que se produziam diariamente no movimento operário foi aproveitada pelo redator. (*O que é isso, companheiro?*, p. 114, editora Codecri, 4ª edição)

Até este ponto do folhetim, Gabeira é o único personagem capaz de transcender tal “lengalenga”. O manifesto é tratado ao longo do capítulo (p. 113 a 115) na primeira pessoa do plural — o que pressupõe diversos autores ou um plural majestático —, e apenas no parágrafo que citamos acima surge, depois de uma enxurrada de sujeitos sem os complementos nominais necessários à clareza do texto ou simplesmente indefinidos, um autor singular: “o redator”. Aliás, uma palavra muito bem escolhida, pois logo abaixo da sua superfície podemos ler “jornalista”. O leitor foi bombardeado desde o primeiro capítulo do livro com a informação de que “Gabeira é jornalista” — “as palavras que se ponham sentido”, diria o Ovo, personagem de *Alice no país dos espelhos*.

O capítulo coloca ainda o ficcional-Gabeira diante do embaixador como um duplo e simétrico, quando da

preocupação de ambos — como cabe aos heróis — com o destino de damas desprotegidas: o embaixador com o de sua esposa — Elviry — e o ficcional-Gabeira com o de Helena — a fiadora do aparelho onde está cativo Elbrick. Finalmente, como seu duplo simétrico, o embaixador diverge e critica “inteligentemente” a instituição a que serve: neste caso, a política externa do governo norte-americano.

O contraponto é utilizado no tratamento da figura de Joaquim Câmara Ferreira — o Toledo. Enquanto o embaixador (da mesma geração de Toledo) tem inteligentes diálogos com o redator-ficcional-Gabeira, as intervenções de Toledo são todas no sentido de pedir ao último coisas tolas ou descabidas.

A simultaneidade mais importante utilizada é a seguinte: “Enquanto Vera examinava a casa do embaixador em Botafogo, buscávamos [primeira pessoa do plural] em Santa Teresa a casa onde ele ficaria quando seqüestrado.” A construção induz o leitor a pensar que Gabeira já sabia que a casa em Santa Teresa seria alugada para o seqüestro, quando a procurou, embora não o afirme. Todos sabemos que a casa fora alugada apenas para abrigar uma gráfica do MR-8, sendo a decisão de lá colocar o embaixador tomada de última hora. Em entrevista a Helena Salem — transcrita neste livro — Daniel Aarão conta:

O Gabeira (...) só soube o que ia acontecer no próprio dia da ação (...) Ele não teve nenhuma participação na elaboração da ação. (...) Ele nunca teve essa idéia [do seqüestro]. Aliás, em entrevistas (...) ele muitas

vezes dava a entender que tinha tido essa idéia e tinha redigido o manifesto, mas depois ele próprio veio a público esclarecer que não.

Será em meio a esse hipnótico jogo de espelhos e deformações da realidade que Barreto e Serran construirão o personagem Renée (Cláudia Abreu) e o episódio da incontinência intestinal do embaixador.

Barreto explica o fato de ter incluído ficcionalmente o problema intestinal porque “a filha do Elbrick (...) me disse que antes de o pai ser seqüestrado ele era um homem muito anal, muito formal, muito frio, distante. (...) Então, veio a idéia da incontinência”. Ora, ainda que levando a sério essa psicologia de botequim (ou será de bistrô?), a necessidade estrutural da cena para a narrativa encontra-se na necessidade do duplo, do simétrico para o desarranjo emocional do ficcional-Gabeira que, em outra “licença dramática”, ameaça explodir a cabeça do seu duplo, Elbrick.

O gancho para a criação da personagem Renée, por sua vez, está numa frase do autor do livro (p. 109), referindo-se a uma conversa de Vera Sílvia Magalhães com o segurança do embaixador durante o levantamento que ela fazia da casa: “Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para este lado.” O que a dupla Barreto/Serran extrapola a partir daí é inominável, e a própria Vera Sílvia já respondeu na medida exata o que devia ser dito.

Com o telefonema de Renée para seu pai, depois do *affaire* com o segurança, Barreto e Serran dão sua versão, por meio de um recurso psicologizante — e, portanto,

abstraindo e escondendo a questão política e objetiva da ditadura — sobre a opção pela militância feita pelos jovens da época: desajustes e problemas com a família. Assim como Renée, todos os jovens militantes. Este foi o discurso da ditadura, que patologizava as manifestações de dissidência (fossem os militantes de esquerda, fossem os *hippies*) e responsabilizava as famílias pelo fato e por seu controle. Cecília Coimbra dedica o capítulo 7, “Um adendo às práticas psicanalíticas: a família e a subversão”, do seu livro *Guardiães da ordem*, ao estudo dessa questão.

Acompanhando ainda a repressão de então em seus argumentos, Barreto e Serran entendem e nos dizem que a militância daqueles anos se resumia a um punhado de jovens desajustados, manipulados por velhas raposas nada confiáveis (Toledo e Jonas). Daí a necessidade não apenas de se referirem a Toledo nos mesmos moldes do livro (senil), como também o de criarem um Jonas (o comandante da ação, e não por acaso praticamente ausente no livro) psicopata. Isto atende também a requisitos conceituais da modernidade neoliberal, segundo a qual um dirigente revolucionário histórico e um operário revolucionário “são coisas ridículas”, “obsoletas” ou “jurássicas”.

“*Humanizando*”

A construção da narrativa do terceiro bloco do livro (último capítulo: clandestinidade, prisão, tortura e libertação do personagem central) obedece à estrutura das epopéias, antiga forma gravada (e legi-

timada) no inconsciente coletivo e que sustenta inviavelmente o texto. É a coroação do herói e a descrição de suas aventuras, descobertas e proezas no caminho de volta ao lar. Mas, aqui, trata-se daquelas epopéias encomendadas por príncipes para louvar seus feitos, e nos quais ele (o príncipe) é o herói, e o poeta a quem se faz a encomenda não passa de um cortesão, geralmente ralo de talento literário, bem como de caráter. Para além disto é que Gabeira inova: o príncipe (que é a transição conservadora) está oculto, e o herói é o personagem de ficção que o leitor deverá supor real e que corresponde ao autor.

Assim, depois do seqüestro, acompanhamos as peripécias do ficcional-Gabeira clandestino no apartamento da professora Ana (RJ), na casa de uma família operária (SP), no aparelho que aluga (SP), sua queda e passagem pelo hospital militar e organismos da repressão — onde se deslumbrará com o lumpen, medida de todas as coisas — e, por fim, sua saída em troca do embaixador alemão.

Nesse trajeto, o personagem visita todas as classes sociais dominadas e, uma a uma, passa a “humanizá-las”, descaracterizando as suas situações, os interesses e papéis sociais e políticos dessas classes. Para tanto, lança mão de uma subliteratura melosa, cuja matriz varia caso a caso. “Humanizadas” as classes, “humaniza-se” também a repressão. Aqui a estratégia segue dois caminhos: primeiro (e outra vez) a técnica cumulativa; segundo, a apresentação da tortura enquanto fruto da razão.

No primeiro caso, trata-se de listar tantos funcionários dos órgãos da repressão e policiais “bonzinhos”, tantos gestos simpáticos que, aquilo que foi a exceção transforma-se em regra, uma vez mesmo que, comparativamente, poucos elementos truculentos são descritos.

No segundo caso — que está imbricado com o primeiro —, a tortura vira exclusivamente uma prática racional. Ora, a face racional da tortura é sua face de política de Estado, decidida na mais alta cúpula do governo que a dirige e a coloca a seu serviço. Mas, como os comandantes civis e militares estão invisíveis no livro e a natureza do regime não é seu objeto, dirigentes e regime ficam absolvidos. A racionalidade, por sua vez, é transferida pelo autor para os porões do regime que, todos sabemos, viviam infestados de psicopatas cujas taras sempre foram colocadas a serviço daquela razão que as estimulou e orientou.

Para ser fiel ao espírito do argumento e obedecer ao espaço/tempo de um filme comercial, a dupla Barreto/Serran abandona a técnica cumulativa, substituindo-a pelas caricaturas dos dois policiais jovens (Marco Ricca e Maurício Gonçalves), coisa tão óbvia que não nos deteremos sobre ela. Quanto à racionalidade da tortura, o filme acompanha o livro ao pé da letra e ainda fabula com a criação do personagem militar moderado, interpretado por Othon Bastos — outra “licença poética”.

Depois da cena que legitima o filme enquanto depoimento, e à qual já nos referimos, quando o público já identificou e se identificou com o redator-ficcional-

Gabeira, passamos para a construção final da catarse. Em ritmo de *thriller*, o personagem é perseguido, baleado e sagrado herói na tortura, desembocando, por fim, na cena cinematográfica e plasticamente mais bem construída do filme: a reconstrução da foto histórica do embarque dos presos trocados pelo embaixador alemão ocidental von Holleben, com direito a Maria (Fernanda Torres) chegando de cadeira de rodas, *zoom in, closes* e tudo.

E todos choram, purgam suas culpas e saem reconciliados com o mundo e suas consciências — que ficarão penduradas no cabide do saguão e que agora já podem ser outra vez colocadas nas cabeças, como os chapéus.

ALIPIO FREIRE foi militante da Ala Vermelha e esteve preso de 1969 a 1974. É jornalista e artista plástico. Sobre o período, fez roteiros e dirigiu os vídeos *De amor y de sombra*, *A todos que lutam* e *Viva o povo brasileiro*. Organizou um acervo de peças e artesanato realizados nos presídios políticos de São Paulo pelos que lá passaram entre 1969 e 1979.

QUAL É A TUA, COMPANHEIRO?

RENATO TAPAJÓS

Publicado na
Revista Adusp,
junho/97.

O filme *O que é isso, companheiro?*, dirigido por Bruno Barreto e baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, tem provocado muita discussão, sobretudo entre aqueles que viveram ou têm informação do que ocorreu nos anos da ditadura militar. Por ser razoavelmente bem realizado, dentro de um padrão de linguagem hollywoodiana, o filme tem sido bem recebido por platéias jovens — que nele vêem uma espécie de *thriller* político capaz de manter a atenção e o suspense, funcionando como entretenimento. No entanto, na medida em que faz referência a fatos de nossa história recente, acaba por ser consumido como informação verídica sobre aqueles fatos — e é aí que

residem muitos, ainda que não todos, de seus problemas.

O debate que se tem travado sobre o filme geralmente aborda a polarização que ocorre entre o torturador “humanizado” e o dirigente guerrilheiro (Jonas) apresentado como grosseiro, violento e manipulador. Vejamos cada um dos lados da questão.

O torturador apresentado no filme mostra-se angustiado com o fato de ter de torturar os jovens e discute isso com sua mulher. Fora o fato de a cena ser cinematograficamente ridícula (inverossímil, diálogos artificiais e francamente ruins, sentimentos dos personagens subjugados pelo didatismo), ela traz para o debate algumas questões. A primeira delas é a da tortura como uma decisão racional do torturador. Ele discute a tortura com a mulher como se houvesse uma possibilidade de escolha racional, por parte dele, entre torturar ou usar outros métodos. Isso se aprofunda nas próprias cenas de tortura: ele se mantém frio, distante, burocrático. Interroga o torturado com bons modos, bate com bons modos, afoga o preso com bons modos. Como se estivesse datilografando um relatório ou limpando uma arma. A tortura é apresentada como uma atividade banal, burocratizada e, portanto, racional. Essa visão do filme é uma radicalização da posição que Gabeira apresenta em seu livro, no qual define a tortura como racional. Essa visão é falsa, distorcida. A tortura pode ser uma decisão racional para os altos escalões de comando, que decidem permiti-la ou aceitá-la como método e são capazes, inclusive, de mandar trazer assessores internacionais para di-

vulgar técnicas “modernas” de tortura entre seus comandados. No entanto, no escalão do torturador, daquele sujeito que põe a mão na massa, a tortura significa infligir dor, humilhação e talvez a morte a outro ser humano. Ela acontece em meio a gritos, sangue, cheiro de sangue e de suor, o fedor insuportável do medo, freqüentemente urina e fezes — porque o medo e a dor soltam bexigas e intestinos. Esse sujeito, metido numa sala abafada e malcheirosa (ninguém tortura com as janelas abertas, por onde possa entrar o ar da manhã e sair o grito de dor do torturado), em cima do corpo maltratado e sangrento do torturado está tomado: a adrenalina do predador corre solta, o prazer primitivo de dominar e humilhar o outro gera o ódio pelo prisioneiro indefeso, o cheiro do medo e do sangue desperta o animal que dorme em todo ser humano; freqüentemente desvios sexuais vêm à tona, impulsionados pelo fato de ter em suas mãos um corpo geralmente nu, indefeso e sobre o qual ele detém todo o poder. Quebrar a resistência do prisioneiro envolve humilhá-lo: nenhum torturador vai pedir educadamente que o outro fale; ele berra, no mínimo, um “fala, filho da puta!”.

Vamos parar com a brincadeira: achar que a tortura possa ser conduzida racionalmente é uma piada — exatamente porque ela é a regressão do homem ao não-humano, a abdicação pelo homem daquilo que o faz humano (e a racionalidade faz parte disso). A tortura é a negação do humano — e essa é a chave da sua eficácia. A prática da tortura contamina o torturador, destrói seu equilíbrio. É uma experiência limite, como muitas ou-

tras, que deixa sua marca indelével em quem se envolve com ela. Sobretudo quando a prática da tortura deixa de ser eventual, resultante de um momento crítico, e passa a ser a norma, o cotidiano da repressão. O torturador está, todos os dias, regredindo, negando sua humanidade, exercitando aquilo que de pior existe nele. Com o tempo, ele cristaliza a regressão, reforça sua não-humanidade, entroniza como valor o seu lado mais podre. E se transforma em sua própria caricatura, uma espécie de monstro bidimensional. Não é mais possível pensar na figura de um burocrata que encerra o expediente e volta para casa para encontrar sua mulher e seus filhos, levando a vida normal de classe média. Depois de certo tempo, o torturador é torturador o tempo todo.

A idéia, portanto, de condenar a tortura tentando compreender o torturador, é absurda. Mesmo porque, da maneira como o filme a apresenta, fica-se longe de uma condenação. Ela é amenizada pelo tratamento que lhe confere racionalidade: dá até a impressão de não ser tão cruel assim. Por outro lado, na medida em que se evita a condenação do torturador, dá-se razão à ditadura que aproveitou a anistia para impedir que se fizesse justiça em relação aos torturadores. O filme compreende tanto as razões do torturador que fica difícil percebê-lo como aquilo que na verdade é: um criminoso. Praticante daquilo que hoje é considerado crime hediondo e, portanto, inafiançável. Não é possível deixar de lembrar a frase de Jorge Semprum em *A viagem*, referindo-se aos torturadores de então: “Não é necessário compreender os ss. É necessário exterminá-los.” No quadro brasileiro,

“exterminar” é um pouco excessivo. Mas levar os torturadores à Justiça teria sido, no mínimo, saudável para nossa democracia, importante para evitar que fatos como aqueles se repitam. A atitude leniente do filme em relação ao torturador e à tortura não contribui nem um pouco para que aquilo não mais se repita.

Mas voltemos ao filme: como em nenhum momento se faz referência aos escalões superiores (comandos das Forças Armadas e outros), tem-se a impressão de que a decisão de torturar foi tomada pelo mesmo escalão que pratica a tortura. Essa é uma bela distorção, que absolve a ditadura ao condenar seus agentes menores. O mesmo tipo de problema surge em outros momentos do filme: numa determinada seqüência, os agentes da repressão discutem se vão ou não ceder ao pedido de resgate dos seqüestradores. Pelo mesmo mecanismo de omissão, tem-se a impressão de que são eles, ali, que vão decidir sobre isso — quando é sabido que essa era uma decisão da Presidência da República. Esse mecanismo — voluntariamente ou não — acaba por passar a idéia de que a repressão durante a ditadura “era independente” ou “fugia ao controle” do governo central. Essa interpretação dos fatos é extremamente interessante para todos aqueles que fizeram parte dos altos escalões da ditadura e que estão aí, como democratas em nossa democracia. Afinal, podem argumentar, agora com o aval do filme, que eles não sabiam do que se passava nos porões.

Agora, o outro lado. O dirigente da ação do seqüestro, apresentado no filme com o nome de guerra

de Jonas, nos é mostrado como um sujeito rude e autoritário, que não hesita em ameaçar de morte os companheiros que porventura desobedecerem a disciplina imposta por ele. Também ameaça o embaixador seqüestrado de tortura e de morte, além de manipular desonestamente a escala de plantões para colocar um determinado personagem na situação de ter de executar o embaixador caso as negociações fracassem. O retrato que se pinta, portanto, é o de um mau-caráter, stalinista nos métodos e com uma prática interna de chefe de gangue. Inicialmente, não vou me deter na questão da identificação desse Jonas com o Jonas real, ou seja, com Virgílio Gomes da Silva. Isso fica para depois. A contestação inicial é outra: para quem militou nas organizações clandestinas do final dos anos 60, é inimaginável pensar num dirigente com essas características. Dirigentes autoritários, houve. Stalinistas, é evidente que sim. Mas o clima reinante nas organizações provenientes das lutas internas e rachas do período era de tal ordem (bem ao estilo libertário e antiautoritário da época) que qualquer dirigente que tentasse manter a disciplina com ameaças de morte seria imediatamente apeado do seu posto, acusado de autoritário, obreirista, stalinista, contrário ao espírito do marxismo-leninismo e do centralismo democrático. Organizações inteiras racharam por muito menos: a disciplina dos militantes, “pequeno-burgueses provenientes do movimento estudantil”, era garantida por meio de longuíssimas discussões eivadas de citações dos clássicos, sessões de crítica e autocritica, ácidas comparações com a discipli-

na “natural” dos quadros operários ou camponeses — jamais por meio de ameaças diretas e cruas. Essa disciplina obtida pela ameaça é típica dos bandos de gângsteres — da máfia aos nossos traficantes locais. Transportar esse tipo de atitude para dentro de um grupo guerrilheiro da esquerda armada no Brasil dos anos 60 é não ter informação sobre a política interna dessas organizações ou, simplesmente, má-fé.

E aqui se coloca a questão do Jonas. Na vida real, a ação de seqüestro do embaixador norte-americano pela ALN e pelo MR-8 em 1969 foi comandada por Virgílio Gomes da Silva, codinome Jonas. No filme, a ação de seqüestro do embaixador norte-americano pela ALN e pelo MR-8 em 1969 é comandada por um militante de codinome Jonas. É impossível não identificar os dois. Dizer que não são a mesma personagem é querer contar, ao contrário, a piada do sujeito que não se chamava Joaquim e não morava em Niterói. Na medida em que todos os depoimentos de militantes que conheceram o verdadeiro Jonas contradizem frontalmente o personagem do filme, só restou ao diretor do filme, Bruno Barreto, e ao próprio Gabeira, argumentar que o filme é “ficção” e que não se pode cobrar dele fidelidade ao real. Evidentemente este mesmo argumento vai servir para justificar todas as “diferenças” entre a versão do filme e a realidade, aí incluídas a caracterização do torturador e as relações internas à organização guerrilheira. O que nos leva a uma outra discussão: quais são as responsabilidades que um filme dito de ficção tem ao recriar uma época real e personagens reais? É evidente que a ficção

tem enorme liberdade, senão ela limitaria o imaginário dos criadores ao espaço do documentário. O autor de ficção cria — ou elimina — personagens, altera fatos, inventa outros. Tudo no sentido de tornar sua narrativa mais fluente e de deixar mais claros seus pontos de vista. Ele pode se dar ao luxo de inventar um personagem fictício em meio às figuras reais da Revolução Francesa, fazer com que figuras famosas que nunca se cruzaram se encontrem e convivam. Pode até criar cenários imaginários a partir de hipóteses fantásticas como: o que aconteceria se os nazistas tivessem vencido a guerra e tomado os EUA? Nesse sentido, a ficção não tem limites. Mas, ao aplicar essa imensa liberdade, a ficção tem responsabilidades. Por exemplo: se alguém escrever uma história onde um certo Adolph é o benévolo dirigente democrático de uma feliz Alemanha e se torna vítima de judeus desalmados, que inventam um troço chamado Holocausto? Ou, também, se alguém resolver fazer um filme em que uma flor de pessoa conhecida como Stalin premia seus colaboradores com estadas maravilhosas nos hotéis cinco estrelas da região paradisíaca (e por que não, tropical?) da Sibéria? A pergunta é: qual o efeito dessa liberdade ficcional? A resposta é simples: deixam de ser “apenas” obras de ficção e se transformam em instrumentos de propaganda ideológica. Porque não estão apenas criando ficcionalmente no interior dos fatos históricos. Estão distorcendo esses fatos e colocando uma versão mentirosa no lugar do que já é historicamente comprovado. Um filme como *O judeu Susz*, obra fundamental da propaganda nazista de pré-guerra,

realizava exatamente esse tipo de manobra. Uma das mais bem-sucedidas e prolongadas distorções históricas é representada pelo tratamento que o *western* deu, por mais de 30 anos, aos índios norte-americanos. Várias gerações, por intermédio do cinema norte-americano, foram convencidas de que os índios daquele país eram cruéis, sanguinários e um estorvo à expansão da civilização. É só no final dos anos 50 que começa um movimento de revisão da verdadeira história da expansão para o Oeste nos EUA, tentando compreender o que de fato aconteceu no final do século passado. E é só então que se vão contar as histórias dos massacres cometidos pelos brancos contra as populações indígenas. Só aí que personagens como o general Custer assumem sua verdadeira dimensão histórica.

A pergunta, portanto, é: a quem servem essas distorções? A ficção não é inocente: na medida em que a liberdade de criação não busca uma certa fidelidade ao que se sabe da história, ela passa a servir como difusora de um ponto de vista ideológico, interessado em distorcer a história para criar opinião. E a desculpa de que o ficcionista não tem a obrigação de conhecer a história não tem fundamento. Ele tem, sim, a obrigação de saber o que de fato ocorreu no período que retrata para, daí, criar com liberdade.

O que nos leva de volta ao filme — uma pequena, e incompleta, lista das distorções e desinformações nele contida pode ser elaborada:

♦ O filme omite o *background* político-cultural da época, fazendo com que os espectadores tenham a impressão

de que a decisão pela luta armada foi uma opção quase gratuita dos jovens estudantes. Na medida em que nada é dito das organizações políticas então existentes, das lutas internas que se travavam, das teorias e modelos que se discutiam, a idéia da luta armada parece surgir do nada, do inconformismo de rebeldes sem causa.

♦ Da mesma forma, a repressão parece se reduzir a um grupo de militares decididos a acabar com aquela baderna juvenil. Em nenhum momento ela é percebida como uma política de Estado, que ia muito além do combate aos grupos guerrilheiros e que, na verdade, se utilizava desse combate para imobilizar e massacrar toda oposição ao regime.

♦ Não há, no filme, resposta à interpretação do torturador de que os guerrilheiros “eram um grupo de jovens ingênuos iludidos por uma canalha de dirigentes desonestos e mal-intencionados”. Os únicos dirigentes que aparecem no filme são Jonas e Toledo. Jonas, como se viu, é retratado como pouco mais que um bandido comum. Toledo, no filme, não diz a que veio: apenas se deixa estar no aparelho sem fazer nada de significativo. A versão do torturador acaba predominando.

♦ O filme passa a impressão de que o torturador, aquele torturador, fez tudo sozinho na repressão ao seqüestro. No filme ele tortura os presos, investiga o seqüestro, localiza a casa onde o embaixador está sendo mantido, monta a campana, segue os seqüestradores quando vão libertar o seqüestrado. Só não prende todos os militantes e resolve sozinho o seqüestro porque seu comandan-

te o impede, para não colocar em risco a vida do embaixador. Nenhum outro grupo da repressão é apresentado, nenhuma relação fora daquela unidade se estabelece. Sabe-se, no entanto, que durante o seqüestro real, um imenso aparato repressivo foi montado. Dezenas, talvez centenas de casas foram vigiadas. A localização da casa foi resultado de uma mobilização repressiva sem precedentes. De novo, temos aqui a tal liberdade do tratamento ficcional. Que resulta, como sempre, numa distorção: o filme minimiza o aparelho repressivo (de novo o “grupo fora de controle”) e com isso minimiza e banaliza o seqüestro do embaixador Elbrick.

Além disso tudo, há um outro aspecto, que diz mais diretamente respeito à linguagem cinematográfica utilizada. Bruno Barreto domina a narrativa clássica do cinema. Mas a opção que faz, num filme que se pretende de ação, de desdramatizar cinematograficamente as seqüências mais tensas resulta, ainda uma vez, num retrato falso. O filme não é capaz de sugerir, nem de longe, a tensão e a adrenalina que banhavam a vida clandestina nas organizações armadas. Parece tudo muito burocrático, muito banal. Até mesmo as ações armadas (assalto ao Banco, seqüestro do embaixador), a tortura e a vida no aparelho são apresentadas sem muitos sobressaltos. Há um certo clima *blasé*, uma ponta de tédio, uma banalidade suburbana em tudo o que acontece. Isso é gerado pelas escolhas formais de direção: enquadramentos, cortes, ritmo, tom da interpretação. Não nos parece deficiência no domínio da linguagem cinematográfica: quando o diretor quer criar uma cena tensa e profunda-

mente emocional (a cena do aeroporto, quando a guerrilheira chega na cadeira de rodas), ele consegue, com admirável economia de recursos. É uma escolha. E não podia deixar de ser: tudo o que se discutiu neste texto é o resultado das escolhas feitas na roteirização e na direção do filme. Escolhas em última instância ideológicas. O filme é o que é não pelo fato de ser ficção ou entretenimento; ele é o produto de escolhas ideológicas que lhe dão um perfil conservador, ainda que moderno. Neoliberal, na verdade.

RENATO TAPAJÓS é escritor e cineasta; foi militante da Ala Vermelha do PCdoB e processado com base na Lei de Segurança Nacional por participar da luta armada.

À MANEIRA DE UM BALANÇO: EPÍLOGO OU PRÓLOGO?

DANIEL AARÃO REIS Fº

Entre a intenção e o gesto, pode haver distâncias. Entre a estimativa e os resultados, com a ajuda do imponderável, pode haver abismos — e surpresas.

Por exemplo, os filmes de propaganda do nazismo. Nos anos 30, impressionaram e levantaram multidões a favor do Reich. Depois da guerra, liquidada a Besta, mudadas as concepções, os humores e as preferências, os mesmos filmes foram e têm sido utilizados contra o regime de que faziam um discurso positivo. Como poderia imaginar a criativa diretora que seus filmes pelo nazismo iriam ser usados contra o nazismo?

Trata-se de um caso extremo, de inversão radical de mão, entre o projeto e a obra. Concebido para atingir

determinados objetivos, o trabalho, com o tempo, é reutilizado, sem mudar um ponto, uma vírgula, para chegar a finalidades opostas.

Assim é o mistério da obra. Autonomiza-se em relação à imaginação do criador. Perfaz caminhos inesperados, segundo as circunstâncias da época e a qualidade da recepção de leitores (livros) ou espectadores (filmes). De nada adianta o autor espernear, que desejava dizer outra coisa, que eram outras suas intenções. A obra, feita, tem vida e voz próprias, quem saberá dela, no caso de um filme, são os espectadores. Ao autor, não raro, caberá apenas a condição subalterna de criatura da própria criatura.

Do filme *O que é isso, companheiro?*, ainda é cedo para elaborar um balanço exaustivo de sua trajetória. Mas podemos fazer algumas considerações. De início, um fato intrigante: em apenas cinco semanas, o filme já parece cansado, esgotado. E, no entanto, não faltaram os meios.

Prepararam o lançamento com esmero de profissionais. Dedicaram ao empreendimento mais de um ano. Mobilizaram céus e terras, armaram intrigas, provocaram polêmicas. Cada respiro de cada ator, qualquer foca virava notícia, devidamente registrada nos cadernos de variedades da vida.

Com certa segurança, e alguma arrogância, chegaram a prever mais de 1 milhão de espectadores, talvez 1 milhão e 200 mil, quem sabe mais?

Alcançaram até o momento (meados de junho de 1997), um pouco mais de 200 mil, talvez se chegue a 250

mil. O mercado não espera que ultrapasse os 300 mil. Aquele meio-sucesso que é mais do que um desastre, considerando as previsões e as expectativas. Não se ponha em dúvida a *expertise* dos autores, produtores e amigos, todos altamente qualificados nas artimanhas do *marketing*. Mas é aquela questão da dosagem. De tempo e de ingredientes. O bolo deste filme parece ter solado. O pessoal caprichou demais. Querendo seduzir, saturaram.

O imponderável

Bem, deixemos de lado a questão do vil metal. Esta gente podia ter também outras razões para fazer o filme. O que desejavam? Aí pisamos num terreno movediço. Com efeito, não é nada fácil chegar a conclusões seguras. Não se trata de má vontade. A confusão brotou do próprio discurso dos autores. Ora diziam querer fazer apenas uma ficção. Mas na publicidade, agressiva, reivindicavam associação com a história. Não queriam falar de personagens reais. Mas contaram uma história real, e na apresentação dos personagens, não tiveram sequer o cuidado de mudar os nomes de guerra. Um descuido de profissionais. Num país sério, depois de pagar as devidas indenizações, poderiam ficar a perigo.

Ou seja, um filme de ficção histórica que não se equilibrou como ficção e desabou como história.

Mas o filme teve um aspecto positivo: fez a sociedade, e sobretudo a juventude, pensar ou repensar os anos

60, a ditadura e a trajetória de uma esquerda rebelde. Por incrível que pareça, mais um resultado imprevisto. Porque os autores do filme tinham preparado e estavam esperando uma outra discussão, em torno de quem tinha escrito o quê, quem fizera isto ou aquilo quando, quem transara ou não transara com quem. Queriam que se apreciasse o bom gosto da trilha sonora. E, sobretudo, que as pessoas relaxassem e curtissem o filme. Com efeito, para que perder tempo com aborrecidas reflexões? É tão penoso e pesado pensar. Por que não relaxar e curtir?

Mas as pessoas resolveram pensar. E, pensando, não gostaram de associar o torturador à delicadeza e o guerrilheiro à boçalidade. Os autores do filme queriam chegar a um ponto etéreo, equidistante entre torturadores e torturados, igual e assepticamente distanciado da ditadura e dos guerrilheiros. Mas houve dificuldades para encontrar este ponto, e as pessoas pareceram simpatizar mais com os vencidos do que com os vencedores. Aliás, no filme, e apesar dos autores, os vencidos vencem e os vencedores perdem. Uma coisa inusitada. Mas estranho mesmo é que a grande maioria não ficou neutra, gostou de ver os vencidos vencerem, pelo menos uma vezinha. O que, de certo modo, reproduziu o que já havia ocorrido naquele longínquo mês de setembro de 1969.

Nem nos personagens centrais os autores acertaram a mão. Fizeram o filme para projetar o Paulo/Gabeira. Um homem pretensamente sem qualidades, mas, de fato, sem defeitos. César Benjamin fez o inventário da perfeição: Paulo/Gabeira é criativo, sedutor, elegante, ousa-

do, inteligente, culto, maduro, corajoso. Não havia jeito de não ir para o trono. Enquanto isto, o Jonas/Virgílio Gomes da Silva, o comandante da ação do seqüestro, era todo o oposto: obtuso, chapado, deselegante, timorato, burro, inculto, imaturo, covarde. E, ainda por cima, intrigante e mau-caráter. Não havia como não descer aos infernos. Aquela história do príncipe e do sapo.

Ora, e uma vez mais, as coisas não se passaram conforme o figurino desenhado. O distinto público começou a se interessar pelo sapo, obrigando o príncipe a responder a incômodas questões. Na seqüência, os autores tentaram justificar-se dizendo que aquilo tudo não era bem tudo aquilo: que o príncipe não era assim tão nobre, nem o sapo tão grotesco. E que aquele príncipe, do filme, não se referia a nenhum príncipe, na vida real. E que o sapo, do filme, não era exatamente um sapo. Na verdade, aliás, era um herói. Aí as coisas se embaralharam de vez. E não deu mais para relaxar, nem para curtir.

E o inesperado aconteceu: vagarosamente, os refletores deixaram Paulo/Gabeira de lado e foram iluminar o desconhecido Jonas/Virgílio. E muita gente conheceu pela primeira vez uma história ignorada: a de um homem que lutou uma luta desesperada e morreu como um bravo. E o sapo virou príncipe, e o príncipe, sapo. Uma vertigem.

Nesta altura a sociedade estava mergulhada numa discussão contraditória, desagradável, uma cacofonia. Vozes impertinentes propunham temas e personagens não programados, nem previstos no roteiro original. O

tranquilo bate-papo, tipo ação-entre-amigos, deu lugar à polêmica, este detestável exercício. Como bons democratas, os autores do filme desqualificaram as críticas, insultaram. E como elas persistiam, ofenderam-se. E se retiraram.

Um balanço de cinco semanas e já estamos no epílogo. Deste filme, esperamos. Mas não de um debate maior, que mal começou: o das complexas e prolongadas relações entre a sociedade e a ditadura militar. Neste debate, essencial para que se consolide a democracia brasileira, ainda estamos apenas no prólogo.

DANIEL AARÃO REIS FILHO é professor-titular de história contemporânea da Universidade Federal Fluminense (UFF); foi membro da Dissidência Comunista da Guanabara em 1969.

APÊNDICE

O FILME CONFUNDE INTENCIONALMENTE A REALIDADE

HAMILTON OCTAVIO DE SOUZA

Publicado na
Revista Adusp,
junho/97

Dirigente do MR-8 em 1969, o gaúcho Cláudio Torres da Silva teve participação direta no seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, realizado em conjunto com a ALN no dia 4 de setembro daquele ano, durante a ditadura militar. Dois dias depois da liberação do embaixador — trocado por 15 prisioneiros políticos —, ele foi preso pelos órgãos de segurança do regime e passou sete anos na cadeia. Atualmente, com 52 anos de idade, Cláudio Torres é sociólogo, mora em São Paulo e trabalha na área de meio ambiente. Depois de assistir ao filme *O Que É Isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto, baseado no livro de Fer-

nando Gabeira, o ex-dirigente do MR-8 disse ter ficado “indignado” com a versão apresentada na tela. Nesta entrevista, ele discute os aspectos documentais e ficcionais, o tratamento dado aos personagens tirados da realidade e confronta com o seu testemunho vários momentos relatados no filme. A obra de Bruno Barreto, segundo Cláudio Torres, tem méritos estéticos e técnicos, mas faz uma “distorção deliberada dos fatos e do comportamento das pessoas envolvidas no episódio”.

O que você achou do filme?

CLÁUDIO — O filme tem inegáveis qualidades. Aliás, se o filme fosse ruim eu não estaria preocupado em estar aqui discutindo. O filme tecnicamente é muito bem feito, tem uma fotografia muito boa, tem qualidade interpretativa de vários atores e conta uma história que consegue manter interessado o espectador durante todo o tempo. Do ponto de vista narrativo, é um bom filme. Mas, do ponto de vista de fidelidade aos processos que ocorreram na época, ao significado do seqüestro, ao significado da ditadura militar, ele deixa muito a desejar. Essa questão precisa ser separada. Uma outra questão importante é que o pecado original do filme é o fato de se basear no livro de Fernando Gabeira, que saiu com esse mesmo título, *O Que É Isso, Companheiro*, publicado em 1979. Na época reconheci qualidades e saudei o livro como uma abertura para amenizar a figura do guerrilheiro urbano e cortar um pouco aquele véu que a ditadura tinha conseguido impor a nós todos que estávamos ligados àquele processo. Então, eu só acho o seguinte: se o

filme do Bruno Barreto tivesse sido feito em 1979, talvez fosse realmente um avanço, mas hoje, depois de um filme como *Lamarca*, do Sérgio Rezende, eu acho que é um atraso. É um filme que, exatamente por ser tecnicamente bom, é ruim, porque com uma boa técnica e uma boa qualidade interpretativa dos atores, conta uma história de uma maneira ruim.

No começo do filme, o diretor explica que, embora baseado num fato real, ele compôs vários personagens. O grupo que aparece no filme não corresponde totalmente ao grupo que participou do seqüestro. Ou seja, ele usou elementos de ficção na montagem do filme. Isto não retira o caráter documental e a obrigação de fidelidade ao episódio?

CLÁUDIO — Acho que aí houve uma manobra de marketing da produção do filme. Se o filme fosse uma história sobre um seqüestro ocorrido no final dos anos 60 e feito pela esquerda armada, eu acho que ele teria uma liberdade bem maior de interpretar os fatos, não total, evidentemente, mas teria um grau de liberdade superior. Acontece que o filme usa, inclusive, nomes próprios de pessoas que participaram daquela ação. Então, é como se você estivesse fazendo um filme sobre a Revolução Francesa, em que você reproduz cenas da Revolução Francesa. Tem um personagem chamado Danton, que é um dos líderes, outro personagem chamado Robespierre, que é outro dos líderes, e o roteiro é baseado numa novela, digamos do Desmoulins. Então, por mais que você diga que aquilo é ficção, não pode ser visto como ficção, porque na verdade você utilizou caracteres formados pela própria realidade; ou seja, você confundiu in-

tencionalmente a realidade vivida com os personagens. Os personagens, portanto, não são criados, eles são reproduzidos por papel carbono de má qualidade a partir de personagens reais. Portanto, eu acho que o filme tem caráter documental, sim, e quem optou por isso, pela reprodução, poderia ter optado por uma outra versão, uma outra caracterização mais anódina, mais distante daqueles fatos.

Quais os aspectos do filme que apresentam maiores contradições ou que mais distorcem o que de fato ocorreu?

CLÁUDIO — Eu acho que o seqüestro não está solto no espaço e no tempo, o seqüestro pertence a um conjunto de ações políticas, militares, sociais, ideológicas, culturais, que contemplam toda uma década extremamente rica, diga-se de passagem não só de Brasil. A pobreza maior do filme é exatamente não permitir ao espectador integrar esses diferentes momentos dos anos 60. Ou seja, o seqüestro do embaixador é uma operação realizada em grande parte por estudantes que, num determinado momento muito anterior ao do filme, já tinham sentido a obstaculização e a repressão cada vez mais violenta, crescentemente violenta do regime, inclusive muito antes do AI-5. Dizer que o regime se tornou violento e repressor com o AI-5 é uma fantasia. Na verdade, em 1964 os sindicatos foram fechados, líderes rurais foram assassinados, Gregório Bezerra, por exemplo, que era um quadro do Partido Comunista Brasileiro, foi preso e não só preso, mas arrastado com uma corda amarrada no pescoço; os partidos foram extintos, o Congresso, fechado; enfim, a intervenção sobre as instituições democráticas no Brasil foi violenta. O termo é esse, foi violenta.

Então a violência não começou conosco, ela começou exatamente com aqueles que detinham o poder. Ora, no momento do seqüestro, quem governava o Brasil era exatamente uma junta militar que tinha dado uma espécie de golpe branco contra o ditador de plantão, o Costa e Silva, e o fez exatamente porque havia interesse, já naquela época, de radicalizar ainda mais o processo. Havia uma aliança perversa entre a violência contra a subversão e a corrupção; e a partir dali, então, os governos militares vão se caracterizar basicamente por isso: são governos extremamente corruptos e extremamente violentos. O filme não mostra nada disso.

O filme não situa corretamente a operação do seqüestro?

CLÁUDIO — O filme, de alguma forma, quando tenta se reportar à conjuntura externa, ao contexto, digamos assim, usa fotografias e afirmações em letreiros em preto e branco. Ou seja, é evidente que se você tem um história contada com a vivacidade narrativa que o filme realmente tem — é preciso ser reconhecido — e põe antes e no final letreiros em preto e branco, é óbvio que o diretor está dando uma importância muito maior à história da ação em si do que ao seu contexto. Pois bem, o contexto não precisa ser visto apenas exteriormente à ação, mas a própria narrativa do seqüestro permite algumas ilações a respeito do contexto em que o filme pretensamente se baseia. E essas ilações vão ser observadas no tratamento que é dado a algumas questões básicas da época. Uma delas, por exemplo, é o tratamento dado à repressão, ao aparelho repressor. Eu pessoalmente acho que o tratamento que o filme dá tem dois aspectos a considerar: primeiro, ele não faz distinções entre o

aparelho repressor usado pela ditadura militar e o conjunto dos militares brasileiros, muitos dos quais não concordavam com aquilo, apesar de se sentirem incapazes de mudar as coisas. A outra questão, que é mais grave ainda, é o fato de que os torturadores foram apresentados de uma maneira que exalta os seus eventuais problemas psíquicos ou problemas existenciais. É evidente, eu não vou aqui dizer que um torturador não tenha problemas existenciais, deve até ter, e muitos, mas eles conseguiam colocar esses problemas existenciais para fora, controlá-los de alguma forma, ou passar por cima deles, e continuavam diuturnamente fazendo ações extremamente cruéis, extremamente violentas contra presos, matando e seviciando meninas e crianças, e uma série de coisas atroz.

Na época do seqüestro já tinha muita gente presa?

CLÁUDIO — Não, não tinha muita gente presa. Na verdade, à medida que o processo de luta armada aumentou de intensidade, a violência — a única coisa que a ditadura militar democratizou foi a violência — passou então a ser exercida contra todo o povo; faziam-se batidas na rua, prendiam gente que nem sabia do que se tratava, faziam coisas terríveis, exatamente para tentar com isso amedrontar a população, para que essa população não apoiasse, não desse guarida, de alguma forma ficasse intimidada e procurasse colaborar com a polícia. Então, mudou a qualidade da repressão, mas a repressão já existia antes. Inclusive, a repressão institucional é anterior ao AI-5, ela vem desde abril de 1964.

E com relação aos personagens, como são descritos no filme. O Jonas, por exemplo, é tratado como um cara duro, ameaçador,

inclusive contra os próprios companheiros. Na realidade foi isso que aconteceu?

CLÁUDIO — Não, isso é deformado. A caracterização do Jonas está bastante deformada, exatamente porque a direção do filme e o roteiro tentam fazer um contraponto entre o Jonas e o Gabeira, como se os dois estivessem representando ali posições antagônicas. Isto não é verdade, factualmente. Apesar de o livro do Gabeira, *O Que É Isso, Companheiro?*, permitir uma interpretação que, se exagerada, leva exatamente a esse tipo de visão; exatamente porque ele não se preocupa em hierarquizar as questões, de certa forma confunde o personagem da história com o personagem do livro e do filme. Em relação ao Jonas, ele evidentemente era um cara duro, você não pode ser um bom comandante de ação armada se for uma pessoa extremamente gentil, um cara que para cada decisão reúne o grupo para saber qual o melhor caminho a tomar, isso não faz parte do *ethos* da ação armada, isso não faz parte das exigências organizacionais de um grupo que se propõe a hostilizar e a combater a ditadura militar por meio de ações armadas. A ação armada precisa ter características militares, e as características militares por definição não podem coexistir com excesso de democracia. Duro, portanto, ele era, e por isso era um bom comandante, e por isso nós o escolhemos para ser o comandante da operação. Agora, de forma alguma, em nenhum momento na realidade da ação ele diz coisas que o filme lhe atribui, como por exemplo aquela entrevista com o embaixador, que de fato aconteceu, mas que não tem nenhuma relação com aquilo. E muito menos

aquela ação desonesta que ele faz para tentar envolver o Gabeira, enfim, tentar testar o Gabeira numa situação em que o Gabeira teria de assassinar o embaixador caso a ação não tivesse êxito.

Isso não aconteceu?

CLÁUDIO — Não aconteceu de forma alguma, e se alguém tivesse que fazer isso certamente não seria o Gabeira, porque o Gabeira sequer pertencia ao grupo de fogo da organização.

O Gabeira ficou na casa o tempo todo?

CLÁUDIO — Não o período todo, mas uma boa parte do tempo.

Você disse que o Jonas não teve aquele diálogo com o embaixador. Quem participou da conversa com o embaixador? Foi uma intimidação?

CLÁUDIO — Não, não foi de forma alguma uma intimidação. Primeiro há que se esclarecer o seguinte: essa ação do seqüestro tinha um comandante militar que era o Jonas, cujo nome real era Virgílio Gomes da Silva, e que foi assassinado pela repressão durante a tortura algumas semanas depois do seqüestro. Politicamente tinha dois responsáveis: um era o Toledo, o “Velho” [Joaquim Câmara Ferreira], que representava a ALN, e o outro, naquele momento da operação, era eu, que representava a Dissidência da Guanabara ou MR-8.

A Dissidência estava se assumindo como MR-8?

CLÁUDIO — Não, o MR-8, na verdade, originalmente, é uma outra organização que era dissidência do Estado do

Rio, uma dissidência universitária, estudantil, do Partido Comunista Brasileiro do Estado do Rio, de Niterói. E esse grupo tentou a guerrilha rural lá no Paraná e foi dizimado, foi preso e alguns foram mortos. A grande imprensa começou a publicar que a guerrilha no Brasil tinha acabado e nós, para fazer uma espécie de contrapropaganda, ou seja, utilizando essa afirmação para exatamente mostrar que isso não era verdadeiro, que a guerrilha continuava, nós passamos a assinar as nossas operações com o nome de MR-8. Foi assim que terminamos adotando e terminamos sendo conhecidos como MR-8. Diga-se de passagem, esse MR-8 que até alguns anos atrás ainda existia, tem muito pouco a ver ou nada a ver com o antigo MR-8. Esse atual, se é que ainda existe, eu não sei, usa esse nome porque dois ou três dos quadros antigos fundaram ou praticamente refundaram uma outra organização que tem outros objetivos, com outra visão de mundo, que não tem absolutamente nada a ver com o antigo. Quanto à operação do seqüestro, algumas questões precisam ser resgatadas, e volto a dizer, eu só me proponho a fazer isso exatamente porque o filme confunde intencionalmente, mistura e deforma, e não o faz de forma inocente, como nós vamos ver logo a seguir.

Como foi a conversa com o embaixador?

CLÁUDIO — Primeiro, o Jonas era o comandante militar. As perguntas ao embaixador não foram feitas por ele, e sim pelo Toledo e por mim. A primeira coisa que eu disse na abertura dessa entrevista com o embaixador foi exatamente o seguinte: “O senhor não precisa se preocupar com intimidações porque nós não costumamos agir como a polícia

brasileira, que tortura e mata os seus prisioneiros para arrancar informações.” Isso foi a primeira coisa que foi dita, e isso eu inclusive informei à produção do filme anos atrás e não sei por que não foi utilizado. Aliás, a produção tem todas as informações disponíveis, ela tem uma entrevista de três horas e meia que eu dei ao Daniel Filho e à Marta Alencar, no Rio de Janeiro, que poderia ter sido utilizada no filme. O roteirista preferiu pegar o livro do Gabeira, que era evidentemente o centro maior de inspiração do roteiro, e inclusive, na minha opinião, pegou algumas características do livro do Gabeira que já eram discutíveis e as exacerbou. Ou seja, o roteirista não teve nenhuma preocupação de corrigir dados factuais, porque ele tinha as informações necessárias para isso, e não o fez. Em relação, portanto, a essa entrevista, fica bem claro o seguinte: nós não usamos de nenhuma violência com o embaixador, que nós avisamos, no início, a primeira observação, como eu já disse, foi no sentido de deixá-lo à vontade. Se ele quisesse responder, responderia, se não quisesse, não responderia, ou seja, se realmente fosse para fazer um contraponto do nosso comportamento com o da repressão, bastava colocar essa cena, que por si só ela seria suficiente. Acontece que o filme está interessado, na minha opinião, em fazer uma espécie de amenização dos extremos, sobretudo do extremo representado pela violência policial da ditadura. De certa forma, ao fazer isso ele vai contra a realidade, mas não se pode esturpar a realidade, ainda que se tenha todos os mecanismos de publicidade, de mídia, para isso. Existem testemunhas, existem pessoas que estavam lá, existem, enfim, condições de desfazer.

O filme coloca duas mulheres na casa. Havia duas mulheres ou uma só na operação?

CLÁUDIO — Havia uma mulher só, que era uma moça simpatizante da nossa organização, não me lembro se era quadro ou não, e se não me engano era namorada do Gabeira. É preciso esclarecer o papel do Gabeira na operação. O Gabeira era da nossa organização, era quadro da Dissidência, do MR-8, mas não pertencia ao grupo de fogo, ele jamais fez uma operação armada, pelo menos enquanto esteve na organização, pelo menos até o seqüestro do americano. Portanto, ele era um quadro da organização, que compartilhava das posições da organização, isso é importante que se diga, porque às vezes certas coisas aparecem como se já naquela época o Gabeira tivesse uma visão crítica daquilo que ele estava fazendo. Isso não é verdade, nem ele nem ninguém tinha. Nós fizemos aquilo plenamente convencidos de que era uma tática correta. Hoje eu tenho uma visão diferente, o próprio Gabeira tem uma visão diferente, mas naquela época não tínhamos. É bom que isso fique claro, o problema da contemporaneidade dos eventos, isso é muito importante. O Gabeira era um quadro da organização perfeitamente identificado com a tática e a estratégia da organização, apenas não atuava no grupo de fogo. Ele atuava na área de camadas da classe média, na área de jornalistas, artistas etc.

E qual foi o papel dele no seqüestro?

CLÁUDIO — O Gabeira foi quem alugou aquela casa, que originalmente era para servir de aparelho da imprensa da organização. Inclusive, houve um erro na locação da casa,

porque o proprietário, no ato de negociação, olhou para o Gabeira e perguntou: “Escuta, vocês não são terroristas não, né?” E mesmo assim a casa foi alugada. Ou seja, uma casa com este tipo de problema não poderia ser alugada para ser aparelho de imprensa da organização. Aliás, não poderia ser alugada para nada, o negócio deveria ter sido desfeito no ato. Pois bem, isso foi evidentemente uma falha, porque essa informação foi dada, o Gabeira passou essa informação para a direção da organização, mas a avaliação que a direção fez, eu participei dessa discussão, foi no sentido de que isso não seria um problema, e a casa foi utilizada em função de suas qualidades de localização para a operação. Então, dentro da casa, o papel do Gabeira era simplesmente de dono da casa, aquele que tinha alugado a casa, e fora da casa ele cumpriu algumas funções, junto comigo, de dar telefonemas e colocar os recados para a imprensa. Aquele telefonema que ele supostamente dá para a redação do *Jornal do Brasil* é um detalhe, mas é um detalhe absurdo, pois o Gabeira pertencia à redação do *Jornal do Brasil*; então, quem na verdade deu o telefonema fui eu, justamente por essa razão, para que a voz do Gabeira não fosse identificada.

E o comunicado foi mesmo colocado numa igreja?

CLÁUDIO — Foi colocado. Eu me lembro de dois locais. Um é a igreja, se não me engano do Largo do Machado, na caixa de esmolas, e outra comunicação foi colocada em frente à sede da *Manchete*, ali na praia do Rocio, no Rio de Janeiro. Bom, então a função do Gabeira era essa, não era outra. O filme mudou completamente. O pecado original do filme, como eu estava dizendo, se expressa exatamente nisso: se o

roteiro se inspirasse numa obra de ficção, ou numa obra documental, porém o personagem não fosse ao mesmo tempo o escritor e aquele que participou da ação, talvez o filme pudesse ser mais distante e não caracterizar personalidades reais de uma forma tão imediata como fez. Ou seja, ao Jonas foi atribuído fazer o contraponto com o Gabeira, que aparece como uma espécie de anti-herói... Por quê anti-herói? Porque era um cara que não sabia atirar, mas estava numa ação armada, era contra aquelas ações, aquelas coisas, mas pertencia a uma organização que defendia esta estratégia de luta armada. Então, ele aparece como alguém que sempre está, de alguma forma, tensionando o processo do qual ele está participando. E isso não é verdade. Eu acho que as pessoas podem até fazer gestos no sentido de parecer diferentes, mas a história não registra dessa forma o seu gesto.

A polícia havia localizado a casa, como aparece no filme?

CLÁUDIO - Havia, a polícia havia identificado, estava cercando e apenas não penetrou na casa porque recebeu ordens da Junta Militar, que governava o país, de não pôr em risco a vida do embaixador. Por conta disso, inclusive, eu fui preso dois dias depois de terminar a ação do seqüestro. Eu fui o primeiro, digamos, a ser preso, e eu tive uma discussão surrealista no meio do interrogatório, portanto numa situação extremamente difícil, em que o agente do Cenimar [Centro de Informações da Marinha] tentava me provar que eles poderiam penetrar na casa usando atiradores de elite, que eles sabiam o quarto onde estava o embaixador, que eles tinham identificado pela planta, que eles penetrariam na casa, resgatariam o embaixador e matariam todos nós. E

eu defendendo a tese que eles entrariam na casa, matariam a todos nós, mas o embaixador morreria antes disso. Esta foi uma das discussões que eu tive que manter em situação extremamente precária.

Você foi preso dois dias depois?

CLÁUDIO — Sim, exato.

E já identificado como participante da operação?

CLÁUDIO — Sim, claro, já identificado. A operação teve algumas falhas organizativas, e a principal foi justamente esta, a casa utilizada não era adequada porque era uma casa já sob suspeita. Na minha opinião, e isso eu digo sem nenhum outro intuito que não seja relatar o caso, eu acho que o próprio proprietário da casa já tinha informado a polícia. É a explicação mais plausível, mas não foi comprovada. De qualquer forma, a casa, já no dia seguinte à operação, ou talvez até na noite do mesmo dia, já estava identificada e foi cercada sutilmente, passou a ser vigiada não ostensivamente pelos órgãos de segurança. Eu pessoalmente fui seguido. Inclusive, numa hora em que eu fui deixar o Gabeira próximo à casa, teve um carro da repressão que me seguiu, eu tive que sair rapidamente das ruas de Santa Teresa para me libertar, me livrar do carro dos órgãos de segurança que estava me seguindo. O motorista dos órgãos de segurança, inclusive, me encontrou depois também no interrogatório e se identificou como o motorista do carro que me seguia.

Como foi a sua prisão?

CLÁUDIO — Eu fui preso dois dias depois do seqüestro, e fui preso em primeiro lugar porque cometi um erro. Nós

estávamos com a suspeita de que os nossos aparelhos e nossas residências não estavam seguras, em função exatamente do fato de a repressão ter localizado tão rapidamente a casa. Nós ficamos preocupados porque não sabíamos como eles tinham descoberto. Então, por conta disso, eu não fui dormir onde normalmente eu dormia e morava. Eu procurei a casa de amigos. Mas numa situação daquelas, de extrema tensão, os amigos que eu procurei me pediram para não ficar lá, sabiam que de alguma forma eu estava ligado àquele problema, ainda que eles não soubessem detalhes, e eu fui dormir na casa de uns tios meus, cujo endereço supostamente a repressão não conhecia. Acontece que houve um detalhe de que eu não me apercebi imediatamente, que foi o seguinte: quando participei da operação, fui eu quem dirigiu o Cadillac da embaixada, quem rendeu e substituiu o motorista da embaixada. E para dirigir o carro, exatamente para me parecer como um motorista de embaixada, eu fui com um terno azul marinho e gravata, para que não chamasse atenção. E depois, quando eu saí da casa, eu tinha tarefas a fazer fora da casa, eu não fiquei todo o tempo lá, eu deixei o paletó e a gravata dentro da casa, e fui em mangas de camisa fazer o que eu tinha que fazer na rua. Por isso, pedi duas vezes ao próprio Gabeira que tirasse de lá esse paletó, porque sabia que ele poderia mais cedo ou mais tarde ser um instrumento para levar à minha identificação. Acontece que ele não fez isso, as duas vezes que eu pedi ele não retirou o paletó de lá e eu fui preso exatamente por conta desse paletó. O paletó tinha sido feito em alfaiate, e a polícia foi ao alfaiate e me identificou, soube do meu endereço e apareceu lá. Aliás, foi no endereço dos meus pais, e depois na casa

de meus tios, que era mais ou menos próxima, e ficaram me esperando lá, à noite.

Então você foi preso por causa do paletó?

CLÁUDIO — Exatamente, o paletó esquecido pelo Gabeira, porque eu não esqueci, eu deixei lá intencionalmente. Eu pedi ao Gabeira que o retirasse, e ele se esqueceu de fazer. É esta a história da minha prisão. Não estou querendo cobrar nada do Gabeira, mas eu acho apenas lamentável que no livro ele tenha escrito que eu fui preso porque eu não teria tirado o paletó da casa.

O Gabeira foi o autor do manifesto, como aparece no filme?

CLÁUDIO — Quanto ao manifesto, que foi lido nas rádios e na televisão, era uma base, vamos dizer, para as nossas exigências, para a troca dos companheiros presos que foram enviados ao México. Esse manifesto foi escrito por um companheiro, Franklin Martins, que atualmente é jornalista em Brasília. O Franklin escreveu o manifesto e apresentou-o à direção da organização, à qual eu pertencia na época. A direção aprovou o manifesto. Não sei se o Gabeira leu o manifesto antes, ele também escrevia muito bem, poderia ter dado, talvez, algumas sugestões, mas seguramente a autoria é do Franklin. Eu também não sei por que razão o filme distorce isso e coloca o Gabeira como o autor do manifesto. Não sei também por que razão o Gabeira não fez algo para impedir esta distorção, na medida em que ele tinha acesso ao roteiro e ao filme, antes mesmo que o filme estivesse concluído. O fato é que isto também é uma distorção.

A cena da libertação do embaixador corresponde ao que aconteceu?

CLÁUDIO — É outra distorção que o filme faz, e não faz inocentemente. O embaixador foi libertado na medida em que o seqüestro tinha sido vitorioso, nosso objetivo tinha sido cumprido, os companheiros nossos já estavam chegando ao México, então o embaixador foi libertado depois de ter sido bem tratado, tratado com respeito, e em circunstâncias evidentemente adversas. O embaixador, inclusive, demonstrou um certo reconhecimento à forma como tinha sido tratado. Isso é perfeitamente verificável pelas declarações que deu após o seqüestro. Pois bem, o embaixador foi libertado, foi conduzido dentro de um Volkswagen dirigido por mim, com o Jonas atrás e ele ao meu lado. Nós descemos a rua Barão de Petrópolis, onde ficava o aparelho, atrás vinha o nosso carro de segurança, mas nesse momento uma caminhonete do Cenimar, uma Rural Willys, entrou e começou a seguir o cortejo. Só que não se deu conta de que havia um segundo carro de segurança nosso atrás dela. Então, quando chegamos próximo ao sinal da Tijuca, o Jonas me avisou: “Nós estamos sendo seguidos, procure se desvencilhar.” Consegui passar no sinal já vermelho e com isso impedi que os carros atrás me seguissem, inclusive o nosso próprio carro de segurança não conseguiu passar. Então ficaram parados no sinal, o primeiro carro de segurança, a Rural Willys da repressão e o segundo carro de segurança nosso. Foi nesse momento que um dos companheiros de um desses carros pegou a metralhadora, engatilhou e mandou os caras irem embora. Ameaçou a repressão e ela, que estava totalmente inferiorizada, resolveu ir embora. Isso no

filme aparece como se fosse uma ação, um gesto do comandante militar. Nós realmente não metralhamos a repressão, sabendo que era um carro da repressão, porque não tínhamos nenhum objetivo com isso. Ameaçamos, apenas, porque o nosso objetivo era espantá-los, e conseguimos espantá-los. O filme poderia inclusive ter omitido isto. É mais um exemplo de distorção, porque se você conta uma história e omite algum fato, você pode até não ser cobrado por isso, agora se você conta esse fato invertido, eu acho que a coisa aí mostra uma intenção. E o filme teve uma intenção real de adocicar o papel da repressão dos órgãos de segurança da época. E isso aí eu acho que é visível, eu acho que isso é uma coisa que realmente depõe contra o filme.

Por que o seqüestro do embaixador norte-americano é considerado um marco importante na luta contra a ditadura?

CLÁUDIO — O seqüestro é importante do ponto de vista operacional e tático porque ele foi a primeira ação desse gênero vitoriosa, que colocou durante três dias o embaixador — e não era um embaixador qualquer, era o embaixador dos Estados Unidos — detido. Com a operação se consegue romper a censura da imprensa, que impedia qualquer notícia sobre a luta das forças populares, revolucionárias e democráticas. O nosso manifesto de alguma maneira rompe com isso de uma forma vergonhosa para o regime. Ou seja, o contexto imediato em que o seqüestro ocorre é plenamente vitorioso. Eu vi muitas manifestações, desde motoristas de táxi — o próprio filme demonstra isso —, como de várias outras pessoas. Eu tive muito pouco tempo para aquilatar,

avaliar isso, mas houve apoio da população. Na verdade, eram os poderosos que tinham sido vencidos. O Brasil estava governado pela Junta Militar, violentando totalmente as instituições e a vontade do povo brasileiro, e aquele seqüestro fez com que a junta baixasse a cabeça e fosse obrigada a soltar 15 companheiros, presos políticos, libertá-los e enviá-los ao México. Então, foi uma desmoralização para a Junta Militar. Do ponto de vista até de ineditismo, ele foi uma ação muito importante. Outra importância dele, discutível, e eu vou discutir logo a seguir, é que a partir do seqüestro qualquer esperança que se pudesse ter de uma luta pacífica pela redemocratização em termos imediatos estava eliminada, ou seja, a partir dali o regime militar se munuiu de todas as defesas possíveis e passou a fazer um governo quase fascista, utilizando inclusive uma propaganda baseada nas vitórias no futebol e coisas do tipo para conseguir essa legitimidade que não tinha através do voto e através da vontade explícita do povo brasileiro. Agora, o seqüestro, portanto, foi um ponto de não-retorno da luta pela restauração da democracia no Brasil. Pessoalmente, hoje, mas não naquela época, acho que o seqüestro foi uma operação vitoriosa dentro de uma tática equivocada.

Qual foi a sua reação ao ver o filme? O que você sentiu?

CLÁUDIO — Olha, o filme me fez... em primeiro lugar foi uma catarse pessoal. O filme, para mim, produziu diferentes reações. A primeira reação foi de indignação, exatamente pela deformação dos fatos. E até, a meu favor, quero dizer que não foi nem pelo fato de que eu não tivesse aparecido como personagem do filme, pois na verdade a minha pessoa

foi apagada e as minhas funções na operação foram redistribuídas por outros personagens.

Eram 12 pessoas que estavam na operação?

CLÁUDIO — Eu não sei exatamente o número, mas era em torno de dez, 11 pessoas.

No filme aparecem sete ou oito.

CLÁUDIO — É, mas essa questão não é nem o fato [*sic*], eu tive uma participação extremamente importante na operação e isso foi apagado. Mas a questão central não foi nem essa, a questão central foi a caracterização, essa caracterização do Jonas, esse contraponto forçado que foi feito com a figura do Gabeira, que era uma figura extremamente apagada para um tipo de ação como aquela, da qual ele não deveria sequer estar participando, só o fez por conta do que eu já disse, por conta de ser quem alugou a casa. Então o filme me causou uma certa indignação porque me deu inclusive a sensação de uma profunda... É como se fosse uma segunda derrota nossa. A primeira foi aquela, dos anos 60, 70, quando a ditadura conseguiu desbaratar as nossas organizações. Muitos companheiros morreram, outros foram exilados, enfim; e a segunda derrota é o fato de nós não termos conseguido contar a história, ou seja, nós não conseguimos produzir... a esquerda armada no Brasil não conseguiu produzir, nem antes, nem durante e nem depois, uma interpretação pelo menos razoável desse processo histórico do qual fui protagonista. Então, o filme tem alguma coisa de bom, nesse sentido de que ele provoca, e eu só lamento que o debate que ele provoca se dê em questões periféricas, por-

que na verdade eu acho que do ponto de vista da luta armada é secundário saber se eu participei da operação, se eu fiz isso ou deixei de fazer aquilo, ou se o Jonas fez aquilo ou não fez, são questões episódicas. O fundamental seria poder discutir o contexto em que aquilo aconteceu, o caráter, inclusive os erros da esquerda armada, o caráter real da ditadura militar. E isso o filme não permite que seja discutido, como eu já tentei mostrar brevemente aqui.

Eu tinha perguntado sobre a sua reação...

CLÁUDIO — O filme foi um bom motivo para eu poder fazer esse trabalho interno, como eu disse, essa catarse dos fantasmas que ainda estavam guardados no sótão. Isso foi muito bom para mim pessoalmente, porque a minha primeira resposta foi de indignação, foi emocional, eu fui destilando isso e hoje eu consigo — evidentemente que não existe neutralidade total num caso que foi tão importante — de alguma forma conversar sobre isso de uma maneira bastante tranqüila. Acho inclusive fundamental o seguinte: esses episódios, esses processos todos da história do Brasil, eles precisam ser resgatados não simplesmente por contar uma história, mas porque eles são importantes para a gente entender e para a gente reestruturar as nossas vidas e os rumos do nosso país no momento atual. Nós precisamos ter bastante entendimento disso, inclusive para o pessoal mais jovem saber que não era só meia dúzia de pessoas que estava fazendo aquilo, mas havia centenas e milhares de pessoas no Brasil inteiro envolvidas direta ou indiretamente com a luta democrática, com a luta armada, enfim, com formas de tentar derrubar e neutralizar a ditadura militar.

Eu queria, de alguma forma, dizer que eu tenho orgulho de tudo o que eu fiz, não renego o meu passado, mas hoje não repetiria da mesma forma. Hoje eu procuraria realmente visualizar e respeitar certos ritmos da sociedade, sem os quais nada acontece, nada de profundo acontece.

HAMILTON OCTAVIO DE SOUZA é
jornalista e professor do curso de
jornalismo da PUC-SP.

CONTRAPONTO

O DESLOCAMENTO DO NARRADOR EM *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*

EUGÊNIO BUCCI

Publicado, sem algumas
das notas de rodapé, em
O Estado de S. Paulo,
em 11/06/97.

Engraçado como *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, vem recebendo críticas à esquerda. A adaptação cinematográfica do livro homônimo de Fernando Gabeira, narrando o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick, no Rio de Janeiro de 1969, por um grupo de jovens militantes da esquerda brasileira, fez reaparecer um certo sectarismo ríspido que parecia extinto. O roteiro de Leopoldo Serran foi chamado de falsificação, de absolvição de torturadores, foi contestado com vigor. Entre nós, *O que é isso, companheiro?* ganhou mais notoriedade pelos ataques que angariou do que pelas suas qualidades de bom *thriller*

político. Engraçado mesmo. O livro de Fernando Gabeira, publicado em 1979, que forneceu o argumento de Bruno Barreto, era um libelo contra aquela vigilância doutrinária que depois ficaria famosa como “patrulha ideológica”. Agora, é como se vivêssemos uma patrulha temporã. Olham para a tela e retrucam: “O que é isso, companheiro cineasta?”

Os críticos à esquerda começam por apontar os erros factuais cometidos pela adaptação, mas não é nisso que se fincam. Parece haver um sentimento tardio de ultraje que não se resolveria com a correção dos erros. É provável que, ao modificar deliberadamente os acontecimentos, o filme esteja ferindo não os fatos apenas, mas algo de mais sagrado que haveria por baixo de todos eles, como se produzisse um entendimento distorcido daquele período, ofendendo assim a memória dos guerrilheiros ou, pelo menos, oferecendo de todos eles uma visão no mínimo injusta.

De minha parte eu gosto do filme, e muito, mas não vou aqui me ocupar em defendê-lo. A discussão é outra. A tentativa deste artigo é refletir um pouco sobre os sentimentos despertados pelo filme, o que vai nos levar a refletir sobre a estrutura que ele adotou e de que modo ele promove o deslocamento do narrador.

Antes, porém, vale a pena parar um pouco num paralelo com uma série de TV de 1992. A comparação é valiosa. Há cinco anos, *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga, foi exibida na TV Globo. Também adaptação de um livro, contava uma história parecida com a do filme: o seqüestro de um embaixador, pela esquerda brasileira, e sua troca por presos políticos. A série foi recebida com aplausos. No entanto,

Anos Rebeldes cometia uma redução melodramática de seus personagens que não se vê no filme de Barreto. Na série da TV, toda a conduta dos guerrilheiros tinha fundamentos emocionais, românticos, sentimentalóides. Ou eles entravam na luta armada para pirraçar o pai, ou para provar hombridade diante da namorada, ou simplesmente por um roubo juvenil que acabou indo longe demais. Eram incapazes de cálculos, de análises e de pensamentos políticos. Já os capitalistas e os agentes da repressão, esses sim, entendiam e premeditavam direitinho o jogo de xadrez; podiam ser frios, cruéis, mas detinham o monopólio da inteligência.

Pois mesmo assim a série foi acolhida com gratidão. Alegava-se que ela pelo menos trazia à tona o tema da luta armada, tirava os guerrilheiros do esquecimento. Digamos que não se tratou bem disso — e aqui vale uma comparação com uma novela recente. Quando *O Rei do Gado* deu visibilidade aos sem-terra, uma visibilidade notoriamente melodramática, havia a contrapartida real de milhares de sem-terra de carne, osso e boné vermelho andando pelas estradas do Brasil, contrapondo-se com seu movimento material à versão edulcorada que a TV propunha deles. Essa oposição presente da realidade à sua expressão ficcional evitou que houvesse danos à imagem dos retratados. Mais ainda, podemos até dizer que o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) saiu ganhando, e muito, com os personagens que inspirou em *O Rei do Gado*. Mas quando *Anos Rebeldes* fez o que fez com os guerrilheiros, transformando-os em faces bonitinhas e assustadas, nada havia que os guerrilheiros pudessem fazer para responder. Eles estavam mortos.

No filme de Bruno Barreto não é assim. Ali, a decisão pela entrada na luta armada não vem de uma afetação melodramática. Apenas uma das guerrilheiras, a que é interpretada pela mesma Cláudia Abreu de *Anos Rebeldes*, manifesta uma crise com o pai. Ela está angustiada e, num telefonema rápido, tenta falar com o pai. Este não lhe dá atenção. Assim, insinua-se que a moça pega em armas por lhe faltar o carinho paterno. Mas é uma cena isolada, desnecessária, destoante e intrusa. Durante quase todo o filme, o curso principal da narrativa soube guardar boa distância das motivações melodramáticas. Quanto aos outros seqüestradores, são puros seres políticos. Podem ser superficiais, podem ser até caricatos, mas sua motivação é política. As razões que o jornalista Fernando apresenta para cair na clandestinidade e se tornar guerrilheiro são razões claramente fundamentadas em um debate político. Rapidamente, ele refaz o raciocínio que acabou ficando um lugar comum daqueles tempos: sem liberdade de imprensa, sem democracia, só a força das armas derruba a ditadura. As relações pessoais (sentimentais) que os militantes vão desenvolver entre si acontecerão como decorrência da opção política — e não o contrário.

Só por isso a memória da esquerda brasileira sai mais respeitada de *O que é isso, companheiro?* do que de *Anos Rebeldes*. É natural que, sendo apenas políticos, pouco “humanos” segundo uma certa expectativa, os personagens do filme acabem se estreitando e passando ao espectador uma imagem que é necessariamente uma versão metonímica de si mesmos. Ficam panfletários demais. Mas essa estreiteza não é invenção do filme de Bruno Barreto — ela vem meio de contrabando da própria crí-

tica que já está no livro de Fernando Gabeira. Apenas vem de sinal trocado: no livro, a caretice dos guerrilheiros era um sinal negativo, um defeito que tinha raízes numa visão fechada demais da própria política, era um desvio a ser superado; no filme, a caretice tem sinal positivo, quer dizer, não é um traço que atrapalha o grupo, mas um traço essencial a ele, que até produz bons resultados (sem aquela disciplina careta não teria sido possível uma ação tão espetacular). No livro, a caretice é um problema; no filme, uma solução, o que é muito pior. Daí a estreiteza aparecer na tela com o sinal trocado.

* * *

É verdade que o *O que é isso, companheiro?* não guarda lá muita reverência em relação aos fatos. Omita-os, recria-os, inventa-os¹. São, digamos, licenças ficcionais sobre um episódio real. Talvez pareçam licenças demasiado licenciosas mas é imperioso recorrer a elas em qualquer adaptação. E embora muitos dos críticos ataquem as imprecisões históricas que surgem na tela como quem denuncia a armação de uma mentira histórica, não são as licenças ficcionais que tanto incomodam. Filmes tão distintos como *Outubro* ou *Batalha de Argel* apresentam cenas específicas que jamais aconteceram. Nem por isso recebem tantas críticas à esquerda. Entende-se, sem que se declare, que o sentido produzido pelas suas cenas, ainda que fictícias aqui e ali, é a expressão da verdade. Em alguns casos, da verdade “revolucionária”. Sem

1. Veja alguns exemplos no final do texto.

querer elevar o longa-metragem à estatura de uma obra-prima, o que ele não é, a comparação é válida para entender que sua mentira tão odiada não é a mentira factual — embora esta seja atacada com mais freqüência. A sua mentira mais odiada, e menos nomeada, seria a mentira de sentido. Com todo o respeito pelos argumentos alheios, eu diria que criticam o filme porque ele não é ideologicamente correto. Ou, em outras palavras, porque ele não desvenda, por baixo da sucessão dos fatos, a verdade redentora que gostaríamos de ver ali na tela. E aqui chegamos ao que tenho chamado de deslocamento do narrador. É esse movimento que gera o que nos aparece como uma mentira de sentido.

* * *

Para evitar uma abordagem idealista, é bom não esquecer as condições de produção e consumo do cinema nacional contemporâneo. No sucesso e no fracasso, o filme brasileiro é realizado hoje para ser um produto viável no chamado “mercado externo”. Assim como os executivos, os jogadores de futebol e os cantores baianos, o cinema nacional tem que falar inglês para sobreviver, e o filme de Bruno Barreto não seria exceção: teria mais chances no mercado externo se falasse inglês também (um pouco de português é sempre bom para dar o toque indispensável de exotismo étnico.)

Os cineastas daqui têm encontrado saídas melhores e piores para atender a essa mesma necessidade: uns inventam uma bobagem qualquer como um rapaz que vai passar férias em algum país e conhece uma namorada americana;

outros descobrem uma história genial, movimentada, com ingredientes de suspense, aventura e romance, como essa do seqüestro de Charles Elbrick. Essa história já pedia uma filmagem desde que livro de Fernando Gabeira se provou de forte apelo comercial (vendeu mais de 250 mil exemplares).

Topar o desafio era enfrentar um tabu. O seqüestro, a luta armada, a tortura, tudo isso é um capítulo traumático na memória nacional e é especialmente embaraçoso nas relações entre Brasil e Estados Unidos. O apoio americano ao golpe militar brasileiro e às barbaridades cometidas contra presos políticos e seus familiares no Brasil e em outros países da América Latina é ainda razão de um desconforto para o qual a melhor política tem sido o silêncio diplomático. Mas era preciso encarar o tabu. Em primeiro lugar porque, dentro do imaginário brasileiro, a luta armada pouco a pouco sai da desmemória e se revela um dos raros períodos com boa matéria-prima para o entretenimento, com modelos de paixão política, intensidade dramática e figuras quase mitológicas. Isso já se sentia em *Anos Rebeldes*, guardados todos os empobrecimentos, e se expresou em tons maiúsculos com *Lamarca*, de Sérgio Rezende (1994). Desse passado pouco digno, feito de conciliações e covardias que é o nosso, a resistência mortal de alguns heróis contra a ditadura é um capítulo do qual os brasileiros podem se orgulhar. É uma prova da bravura nacional, ainda que derrotada. Os erros táticos ou políticos quase não importam. Foi por isso, talvez, que, depois de ver o filme, Marcelo Coelho expressiu com um ponto de exclamação o seu respeito pela biografia de alguém como Fernando Gabeira: “Que vida, afinal, ele teve!” (*Folha de S. Paulo*, 30/04/97). Assim, a simples escolha do

tema já é, por si mesma, muito expressiva. A luta armada apaixonada, cativa, comove platéias ainda hoje, ou melhor, sobretudo hoje, com personagens que não são carneirinhos, que são grandiosos. O que não é pouco.

Mas na tela a coisa toda desanda, aparentemente para a direita. No cinema, a história resultou emocionante, heróica, mas estranha. A explicação para a “estranheza” não é a opção ideológica reacionária dos produtores do filme. A explicação é outra: o deslocamento do narrador, coisa que, dentro dos moldes de mercado e institucionais em que esses filmes vêm sendo feito, independe da opção “ideológica” dos produtores. Esse deslocamento é provocado por um imperativo externo ao próprio filme. O imperativo é: esse filme tem que falar inglês. E falar inglês, nesse caso, é mais complexo do que simplesmente usar um idioma; é usar uma organização americana para a história e para a sua narrativa. Vejamos.

No livro, escrito em primeira pessoa, o narrador era o próprio Gabeira. Já no filme, se observarmos com atenção, vamos notar que quem narra a história não é mais o jornalista Fernando, mas o americano Charles Elbrick. Para além deste filme em particular, esse deslocamento é parte de um outro, mais abrangente: o deslocamento do narrador do próprio cinema brasileiro. Há tempos temos visto esses filmes brasileiros que “nem parecem brasileiros”. E muitos observadores já identificaram: se não parecem brasileiros é porque parecem, ou gostariam de parecer, americanos. Não que o mero afastamento de uma aparência brasileira já os transporte a uma aparência americana (é menos automático do que isso), mas quando busca espaço no mercado globali-

zado, e globalizado segundo os padrões de produção e consumo da indústria do entretenimento de moldes americanos, o cinema nacional abre mão de pelo menos algumas características de seu sujeito narrador em busca de substituí-las por características de outro. O narrador se transforma à medida que o público se expande. Às vezes, o filme consegue descartar sua função original de filme brasileiro, aquela “tarefa incômoda de internalizar a crise” de que falou Ismail Xavier ao comentar a produção nacional dos anos 60, para adotar uma outra, que é a de contar uma história segundo uma visão de mundo coesa, que passa pela crise sem internalizá-la mas, de preferência, vencendo-a. É o nosso caso, agora.

O narrador é Charles Elbrick. É ele quem escreve as cartas que sintetizam os perfis dos personagens, é dele o texto em *off* que se ouve aqui e ali; embora ele saia da história antes que ela termine, é sob sua ótica que os acontecimentos serão narrados (e, do ponto de vista americano, não seria absurdo dizer que a anistia de 1979 beneficiou “todos” os perseguidos políticos; seria apenas uma inexatidão menor). O narrador, fundamentalmente, é aquele que narra em inglês. Não custa anotar que Elbrick, embora falasse português, insiste desde o começo do filme em conversar com os seqüestradores em seu idioma de cidadão americano. Não é apenas a sua língua que dará suporte para a narrativa, mas é também o seu modo de ver o mundo — é o seu modo de ser, o seu espírito sujeito de cinema americano, de alguém que passa por dentro da crise sem internalizá-la.

Sendo uma vítima, Elbrick é um tipo de narrador passivo, por isso sua tomada de poder na condução do filme é

quase imperceptível. Aparentemente, os acontecimentos giram em torno do jornalista Fernando. Mas no filme ele só tem relevância (ele só é o guerrilheiro mais elaborado, mais complexo) porque fala inglês e, assim, será aquele que, entre os esquerdistas fanáticos (surdos para as razões do americano), tem condições de diálogo com o embaixador. Diálogo aqui não designa apenas uma tradução que torne compatíveis dois idiomas distintos. Significa uma interlocução existencial. O jornalista Fernando escuta e entende as razões do diplomata seqüestrado.

À primeira vista, o que se vê no filme é que o personagem de Fernando, um jornalista, dono de um bom texto, com estilo etc, é mais, como se dizia naquele tempo, “intelectualizado” que os outros. Tanto assim que até era bilíngüe, uma conseqüência a mais de sua sofisticação intelectual. Mas, uma vez que o narrador não é mais ele, e sim o embaixador americano, podemos observar que o que se dá é exatamente o oposto: é o atributo de falar inglês que confere ao nosso jornalista guerrilheiro uma amplitude humana e intelectual que os outros não têm. Ele não é como seus companheiros, um radical produzido pela ignorância subdesenvolvida; se compreende inglês, não pode ser tão ignorante a ponto de ser fanático. Ele é alguém que enxerga o outro lado. É o interlocutor por excelência. Ele não fala inglês por ter tido uma formação melhor que os outros — mas é melhor que os outros, menos estreito, menos cego e menos surdo, porque fala inglês. Como o embaixador.

Ainda sobre o deslocamento do narrador, é importante visualizar como é que se estruturam os pólos dramáticos. Se o narrador fosse mesmo um guerrilheiro, e se o filme tives-

se a mesma estrutura dramática que possui, teríamos o seguinte esquema: de um lado ditadura (opressão, tortura, censura, imperialismo); de outro lado o povo oprimido; no centro, os representantes do povo (a esquerda armada); e um terceiro, um elemento externo que seria o embaixador sequestrado. Mas o esquema do filme é claramente outro: de um lado os torturadores e a polícia, com seus dramas existenciais; de outro lado os guerrilheiros, com seus dramas comportamentais; no centro, atenção, num trono equidistante entre os dois pólos, o embaixador compreensivo, humanista, democrata resignado. Nesse caso, é por ser o centro que ele precisa ser o narrador — ou vice-versa. E é só por que ele é o centro que o torturador pode (e precisa) adquirir uma estatura tão sofisticada. Afinal, tanto quanto os guerrilheiros, os torturadores representam um extremo, o exato negativo do outro, tão errado quanto seu oposto. Se o centro estivesse na esquerda, aí seria impensável algo mais sofisticado que um gorila para representar o torturador. Mas, da perspectiva do embaixador, havia dois lados em conflito, ambos sem razão, posto que a virtude estaria no centro. Assim, os excessos de um justificariam os excessos do outro, numa escalada de violência sem culpados.

Como Charles Elbrick não é um simples agente da CIA, mas um humanista de convicções democráticas, sua condição de centro alcança mais legitimidade. Como sujeito narrador, ele não encarna o imperialismo, mas o lado mais civilizado (civilizador) dos Estados Unidos da América, alguém que tem a clareza necessária sobre a ineficácia dos regimes de exceção. Ele chega a declarar isso em uma cena. A coisa não só não parece inteiramen-

te forçada como tem até uma certa coerência histórica. Neste ponto, em meio a tantas liberdades estilísticas no que concerne à alteração dos fatos, o filme parece ter sido particularmente fiel à realidade. Elbrick de fato foi cortês e compreensivo com seus seqüestradores, era mesmo um crítico da linha dura no Brasil. Segundo depoimentos de participantes da ação, havia na pasta de Elbrick documentos indicando que ele estava empenhado em encontrar uma alternativa civil e menos autoritária para o impasse da ditadura brasileira. Esses documentos sumiriam logo depois do seqüestro nas mãos da repressão. Elbrick, de fato, manteve uma relação de simpatia com seus carcereiros. Agora, na ficção, funciona muito bem para encarnar a má consciência americana, essa constante cada vez mais histriônica, determinante sobretudo nesse totalitarismo surdo da onda do politicamente correto. O personagem de Elbrick não poderia ser mais politicamente correto. Elbrick representa no filme, como deve ter tentado representar em vida, a encarnação da culpa americana.

Assim, existe um e só um personagem da vida real que é homenageado por Bruno Barreto: Charles Elbrick. Não é bem verdade que o filme absolve a ditadura (*“O que é isso, companheiro? faz uma opção a favor da ditadura”*, disse Daniel Aarão Reis em entrevista a Helena Salem; ver página 71). Nem é verdade que o filme é “condescendente” com o erro político que foi a luta armada, como pretendem outros. As duas críticas não são ilegítimas, mas são parciais; espelham arestas da questão, mas ofuscam uma visão de conjunto. A finalidade dessa adaptação cinematográfica, quer

dizer (não se pode falar de uma finalidade nesses termos), a sua vocação é absolver o centro — apenas o centro. De toda essa sujeira, só quem sai sem manchas é a bandeira americana. O sujeito narrador a leva embora consigo, limpa, depois que seu martírio termina. E mesmo o martírio acaba sendo um modo de purgar a culpa inconfessa que ele há de ter; é um martírio justo, ainda que confuso. Mas, uma vez libertado, ele volta para casa, leve e livre, como sempre faz o sujeito do cinema americano. Do meio do fogo entre os dois extremos, ele sai ferido na cabeça (na consciência), o que seria devido, mas sai ileso, moralmente ileso.

Por tudo isso, *O que é isso, companheiro?* é candidato ao Oscar. A algum Oscar. A menos que haja um acidente grave de percurso, ele corre o risco de levar uma premiação. Estava faltando um filme para expiar a culpa americana pelos crimes praticados no Brasil contra os direitos humanos. *O que é isso, companheiro?* faz isso — e faz isso sem ter que defender a luta armada, embora seja até simpático em relação a alguns de seus personagens, e sem defender a tortura, ainda que incorporando o fictício drama de consciência de um torturador. Há nesse detalhe, como em todos os outros, uma sólida justificativa de natureza narrativa, ou dramática. Para que as tensões funcionassem, um dos torturadores precisava ter alguma complexidade, alguma hesitação ética, do mesmo modo que o jornalista Fernando sofria com seus dilemas antimilitaristas. Por isso, um dos torturadores, o branco, vira um híbrido quase inconsistente, mas um híbrido tão necessário que sua inconsistência evapora: comete baixezas de que só alguém irremediavelmente degradado seria capaz, e analisa as tendências com o toque visionário digno

de um Golbery do Couto e Silva (quando ele se refere à tortura como um “frasco” que não deveria ter sido aberto, pois fugirá ao controle, temos a sensação de ouvir trechos da obra de um estrategista diplomado). O outro torturador, o negro, não se incomoda com a truculência, do mesmo modo que o guerrilheiro Jonas (o do filme, bem entendido), o operário, também não se incomoda. Numa simetria bilateral perfeita, há um espelho entre a tortura e a guerrilha — e no fio desse espelho caminha o bom senso do embaixador, pedindo a compreensão geral. Ele terá chances de consegui-la agora, depois de morto, quando o colégio eleitoral da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood estiver votando nos premiados do Oscar. Esse colégio eleitoral vota com a consciência ética (ou culpada). Não vota segundo critérios estéticos.

Pois aí estamos: em *O que é isso, companheiro?* os protagonistas da luta armada deixam de ser protagonistas da história. Eles agora se tornam uma terceira pessoa no meio de uma história que não lhes pertence, a do embaixador. Num horizonte mais amplo, eles foram parar dentro da história do sujeito narrador do cinema americano, que ocasionalmente engoliu um trecho da história do Brasil. Nisso talvez resida o golpe mais insuportável para os críticos à esquerda: de alguém que pretendia tomar nas mãos as rédeas dos acontecimentos, a régua e o compasso para traçar o futuro, os heróis da guerrilha se vêem, sem que se perceba, relegados à condição de coadjuvantes. Em *Anos Rebeldes*, pelo menos, eles ocupavam a posição triunfante de protagonistas. Não importa se desfeitos em mingau de melodrama: os militantes eram os protagonistas.

Não surpreende que o próprio Gabeira, mesmo elogiando o filme, declare sobre o personagem que leva seu nome: “Nem dá para caracterizar que aquele personagem sou eu. Não sou eu.” (*Folha de S. Paulo*, 10/05/97.) É óbvio: “não sou eu” porque aquele da tela é um terceiro. É uma terceira pessoa. É um coadjuvante, como todos os outros, submetido a inúmeras colagens, montagens, alienado da direção dos fatos. Aquele que “não sou eu” é, na aparência, alguém cujo ponto de vista conduz a ação mas, no fundo, em contraposição com os torturadores, que são sua imagem em negativo, é um ser à mercê de uma violência que lhe foge ao controle. Quanto ao embaixador aprisionado, este é o único a ter uma visão geral das coisas. Cativo, é ele o narrador. Mesmo sob os óculos que lhe são impostos para tentar cegá-lo, são os seus olhos que enxergam os fatos através das câmeras de Bruno Barreto.

* * *

Mesmo assim, *O que é isso, companheiro?* é um belo de um filme. Empolgante, vibrante, tem força própria. No calor da tensão (e haja tensão), que ninguém tenha dúvida: o público torce para que o embaixador escape vivo. Depois, torce para os guerrilheiros escaparem vivos. Torce contra a tortura e torce pela democracia. O problema, entre nós, foi ter tomado o filme por aquilo que não é. Ele não é um filme brasileiro do modo como estávamos acostumados a ter filmes brasileiros. Rigorosamente, *O que é isso, companheiro?* não nos pertence, não brota de um movimento que guarde com a esquerda alguma cumplicidade histórica. Ele é um

filme brasileiro que já não é tão brasileiro como os filmes de outros tempos. Está, em boa parte, fora daqui. O olho que ele tem não é mais o olho que nós tivemos, ou que a esquerda teve, para ver as coisas. Não se pode esperar dele que ele veja o embaixador com os olhos da esquerda, pois ele é quem vê a esquerda com os olhos do embaixador. Isso não está errado, nem tampouco está certo. Isso apenas é assim porque é.

Tomara que *O que é isso, companheiro?* lote platéias, pois irá despertar ao menos discussões sobre aqueles tempos de combates sombrios. E é melhor ser visto pelos lá de fora do que não ser entendido pelos aqui de dentro. *O que é isso, companheiro?* é muito bom mas, como eu já disse, não preciso defendê-lo aqui. Digo apenas que não é um filme que faça sentido sozinho, ao menos entre nós. Ele faz sentido acompanhado dessa gritaria à esquerda que pipoca em torno dele. E isso, companheiros, é um avanço. Pode arranhar os nossos olhos, mas é melhor que a permanência da escuridão.

EUGÊNIO BUCCI é jornalista, diretor da revista *Superinteressante*, secretário editorial da Editora Abril e colunista da revista *Veja*.

Nota da página 215:

1. O número de participantes foi arbitrariamente alterado. Apenas uma mulher havia no cativeiro de Elbrick: Vera Sílvia Araújo de Magalhães. Como se sabe, o roteiro a transformou em duas, interpretadas por Fernanda Torres e Cláudia Abreu. Há também personagens fictícios que se inspiram em um ou mais personagens da realidade e há outros que foram simplesmente inventados. O Jonas do filme,

encarnando uma rigidez tirânica, além de estúpida, não chega nem a ser uma caricatura do Jonas que existiu de verdade, Virgílio Gomes da Silva, um herói da história do Brasil. É simplesmente outra figura: está lá para representar o lado burocrático e militarista daquela esquerda que, esta sim, existiu de fato. Dar a esse personagem o nome de Jonas talvez tenha sido um deslize ético (é bastante enfático, sobre isso, o artigo “As duas mortes de Jonas”, de Franklin Martins, que foi um dos seqüestradores; ver página 117). Talvez o erro pudesse ter sido evitado com uma troca de nome.

2. Joaquim Câmara Ferreira, cujo codinome era Toledo, e Virgílio Gomes da Silva, o Jonas, vindos de São Paulo, chegam de táxi ao sobrado que os abrigaria. Trazem metralhadoras dentro de uma grande mala. Um contra-senso. Dificilmente os dirigentes da ALN, já perseguidos naquele ano, fariam uma parte que fosse de uma viagem como aquela dentro de um táxi. Joaquim Câmara Ferreira era o segundo homem da ALN, e sua organização não cometeria tamanha temeridade.

3. Na operação de libertação do embaixador e fuga dos seqüestradores, o filme mostra uma briga entre duas viaturas policiais. A primeira pretendia seguir os guerrilheiros; a outra interceptou a primeira, deixando os guerrilheiros escaparem para não pôr em risco a vida do americano. Trata-se de uma fantasia. Nem no livro original de Fernando Gabeira a história está contada desse modo. Na verdade, foi um carro dos próprios guerrilheiros, na retaguarda, quem espantou os perseguidores.

4. A julgar pelo filme, a repressão já sabia exatamente qual era a casa em que estava o embaixador e teria condições de fotografar e identificar quase todos os participantes do seqüestro no momento da fuga. Depois, bastaria localizá-los. Mas não foi bem assim. De fato, agentes do Cenimar, dentro de uma Rural Willys, mantiveram a casa sob vigilância desde o segundo dia. Mas muitos outros endereços eram vigiados do mesmo modo. Encontrar os guerrilheiros foi mais difícil do que o filme dá a entender. O paletó de um deles, Cláudio Torres da Silva, esquecido na casa depois da ação, acabou sendo uma pista decisiva: ali estava o endereço do alfaiate. Ele foi preso no dia 9 de setembro. Esta pista inicial, que desencadeou a caçada selvagem que se seguiu àquela Semana da Pátria, não aparece no filme.

5. A anistia de 1979 não foi aquela maravilha ampla, geral e irrestrita que sugere um dos letreiros finais do filme.

ANEXO

MANIFESTO DA ALN E DO MR-8

Grupos revolucionários detiveram hoje o sr. Charles Burke Elbrick, embaixador dos Estados Unidos, levando-o para algum lugar do país, onde o mantêm preso. Este ato não é um episódio isolado. Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo: assaltos a bancos, nos quais se arrecadam fundos para a revolução, tomando de volta o que os banqueiros tomam do povo e de seus empregados, ocupação armas e munições para a luta pela derubada da ditadura, invasões de presídios, quando se libertam revolucionários, para devolvê-los à luta do povo, explosões de prédios que simbolizam a opressão, e o justicamento de carrascos e torturadores.

Na verdade, o rapto do embaixador é apenas mais um ato da guerra revolucionária, que avança a cada dia e que ainda este ano iniciará sua etapa de guerrilha rural.

Com o rapto do embaixador, queremos mostrar que é possível vencer a ditadura e a exploração, se nos armarmos e nos organizarmos. Apareceremos onde o inimigo menos nos espera e desapareceremos em seguida, desgastando a ditadura, levando o terror e o medo para os exploradores, a esperança e a certeza de vitória para o meio dos explorados. O sr. Burke Elbrick representa em nosso país os interesses do imperialismo, que, aliado aos grandes patrões, aos grandes fazendeiros e aos grandes banqueiros nacionais, mantém o regime de opressão e exploração.

Os interesses desses consórcios, de se enriquecerem cada vez mais, criaram e mantêm o arrocho salarial, a estrutura agrária injusta e a repressão institucionalizada. Portanto, o rapto do embaixador é uma advertência clara de que o povo brasileiro não lhes dará descanso e a todo momento fará desabar sobre eles o peso de sua luta. Saibam todos que esta é uma luta sem tréguas, uma luta longa e dura, que não termina com a troca de um ou outro general no poder, mas que só acaba com o fim do regime dos grandes exploradores e com a constituição de um governo que liberte os trabalhadores de todo o país da situação em que se encontram.

Estamos na Semana da Independência. O povo e a ditadura comemoram de maneiras diferentes. A ditadura promove festas, paradas e desfiles, solta fogos de artifício e prega cartazes. Com isso ela não quer comemorar coisa nenhuma; quer jogar areia nos olhos dos explorados, instalando uma falsa alegria com o objetivo de esconder a vida de miséria, exploração e repressão que vivemos. Pode-se tapar o sol com a peneira? Pode-se esconder do povo a sua miséria, quando ele a sente na carne?

Na Semana da Independência, há duas comemorações: a da elite e a do povo, a dos que promovem paradas e a dos que raptam o embaixador, símbolo da exploração.

A vida e a morte do sr. Embaixador estão nas mãos da ditadura. Se ele atender a duas exigências, o sr. Elbrick será libertado. Caso contrário, seremos obrigados a cumprir a justiça revolucionária. Nossas duas exigências são:

a) A libertação de 15 prisioneiros políticos*. São 15 revolucionários entre milhares que sofrem torturas nas prisões-quartéis de todo o país, que são espancados, seviciados, e que amargam as humilhações impostas pelos militares. Não estamos exigindo o impossível. Não estamos exigindo a restituição da vida de inúmeros combatentes assassinados nas prisões. Esses não serão libertados, é lógico. Serão vingados, um dia. Exigimos apenas a libertação desses 15 homens, líderes da luta contra a ditadura. Cada um deles vale cem embaixadores, do ponto de vista do povo. Mas um embaixador dos Estados Unidos também vale muito, do ponto de vista da ditadura e da exploração.

b) A publicação e leitura desta mensagem, na íntegra, nos principais jornais, rádios e televisões de todo o país.

Os 15 prisioneiros políticos devem ser conduzidos em avião especial até um país determinado — Argélia, Chile

* Gregório Bezerra, Wladimir Palmeira, José Ibrahim, Ivens Marchetti, Flávio Tavares, João Leonardo Rocha, Ricardo Zaratini, Mário Roberto Galhardo Zanconato, Onofre Pinto, Maria Augusta Carneiro, Luís Travassos, José Dirceu, Argonauta Pacheco, Rolando Fratti, Ricardo Villas-Boas (Nota do Editor).

ou México —, onde lhes seja concedido asilo político. Contra eles não devem ser tentadas quaisquer represálias, sob pena de retaliação.

A ditadura tem 48 horas para responder publicamente se aceita ou rejeita nossa proposta. Se a resposta for positiva, divulgaremos a lista dos 15 líderes revolucionários e esperaremos 24 horas por seu transporte para um país seguro. Se a resposta for negativa, ou se não houver resposta nesse prazo, o sr. Burke Elbrick será justicado. Os 15 companheiros devem ser libertados, estejam ou não condenados: esta é uma “situação excepcional”. Nas “situações excepcionais”, os juristas da ditadura sempre arranjam uma fórmula para resolver as coisas, como se viu recentemente, na subida da Junta militar.

As conversações só serão iniciadas a partir de declarações públicas e oficiais da ditadura de que atenderá às exigências.

O método será sempre público por parte das autoridades e sempre imprevisto por nossa parte. Queremos lembrar que os prazos são improrrogáveis e que não vacilaremos em cumprir nossas promessas.

Finalmente, queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. Estamos dando o último aviso. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente.

Ação Libertadora Nacional (ALN)
Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)

Caso não encontre este livro nas livrarias,
solicite-o diretamente à:

Editora Fundação Perseu Abramo

Av. Dr. Arnaldo, 128

01246-000 — São Paulo — SP

Fone: (011) 259-8024/214-0594/256-0521

Fax: (011) 214-5026

E-mail: editora@fpabramo.org.br

Home-page: <http://www.fpabramo.org.br>

A segunda edição de *Versões e ficções: o seqüestro da história* foi impresso na cidade de São Paulo, em setembro de 1997, pela Cromoset Gráfica e Editora Ltda. para a Editora Fundação Perseu Abramo com tiragem de 1.500 exemplares. O texto do livro foi composto em Garamond no corpo 10,5/13. Os fotolitos da capa foram executados pela Pro Texto Editorial e os *laserfilms* do miolo foram produzidos pela própria Editora. A capa foi impressa em papel Triplex 250g com acabamento em laminação fosca. O miolo foi impresso em papel Pólem soft 80g.