



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Ramos Monteiro, Lúcia

O passado e seu ponto de partida. Resenha de A luta armada no cinema: ficção,
documentário, memória, de Fernando Seliprandy

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 340-
349

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519020>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



**O passado e seu ponto
de partida. Resenha de
A luta armada no
cinema: ficção,
documentário, memória,
de Fernando Seliprandy**

The past and its point of
departure. A review of *A
luta armada no cinema:
ficção, documentário,
memória*, by Fernando
Seliprandy

//////////

Lúcia Ramos Monteiro¹

¹Doutora em estudos cinematográficos (2014, Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e USP). Ela co-dirigiu a publicação *Yes, it's cinema. Forms and spaces of the moving image* (Campanotto, 2008). Realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP, com bolsa FAPESP.

Resumo: *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, livro de Fernando Seliprandy, publicado pela editoria Intermeios, de São Paulo, em 2015, compara dois filmes que tratam de um mesmo evento histórico: o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, em 1969, ação guerrilheira empreendida pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN). Em quatro capítulos, Fernando Seliprandy interroga a “ficção histórica” *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto, e o “documentário” *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, num livro que foge do esquematismo. O autor oferece uma abordagem original dos artifícios empregados por ambos os filmes; dos antagonismos que suas narrativas instauram; do “passado” reconstruído por cada obra; e dos nexos possíveis entre as imagens de memória e as conjunturas de sua produção.

Palavras-chave: cinema brasileiro; ditadura militar; luta armada; Bruno Barreto; Silvio Da-Rin.

Abstract: *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* compares two films about the same historical event: the kidnapping of American ambassador Charles Elbrick in 1969 by the Revolutionary Movement 8th October (MR-8) and the National Liberation Alliance (ALN). Through four chapters, Fernando Seliprandy interrogates both the “historical fiction” *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and the “documentary” *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), in a serious work. The author proposes an original treatment of the strategies used by both films; of the oppositions created by the two narratives; of the “past” that each one of them recreates; and of the possible relations between the images of memory and the context where they were produced.

Key words: brazilian cinema; military dictatorship; armed struggle; Bruno Barreto; Silvio Da-Rin.

No sentido mais estrito, a verdadeira lembrança deve, de modo épico e rapsódico, oferecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra, assim como o relatório do arqueólogo não deve apenas indicar as camadas de onde provêm suas descobertas, mas também e sobretudo aquelas que ele teve de atravessar no caminho (BENJAMIN, 1987, p. 239; tradução ligeiramente modificada).

Num livro de 1971 que se tornou peça-chave para diversas disciplinas por questionar frontalmente os fundamentos do que seria a objetividade científica, Paul Veyne escreve, entre outras coisas, que “aquilo que os historiadores chamam de evento não é jamais capturado diretamente ou inteiramente, mas sempre de maneira incompleta e lateral” (VEYNE, 1971, p. 15). Assim, a história, segundo ele uma “narrativa de eventos”, baseia-se numa estrutura muito parecida com a da literatura – é como um romance “verdadeiro”, em que homens reais ocupam o lugar dos personagens. Essa reflexão, que Paul Ricoeur desenvolve ao longo de sua obra, está na base do trabalho que Fernando Seliprandy propõe em *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (SELIPRANDY, 2015).

Não se trata, como o título pode sugerir, de um trabalho exaustivo sobre as diversas representações ou encenações da luta armada no cinema mundial, nem mesmo das ações guerrilheiras que combateram a ditadura civil-militar no Brasil. No livro, resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), o autor analisa, por meio de dois longas-metragens apenas, o tratamento cinematográfico de um episódio específico da história brasileira: o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick em 1969, ação realizada pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN). Esse “evento” – para retomar o termo usado por Veyne – está no centro de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin.

Centrar o trabalho nesse corpus conciso é prova de um gesto de coragem e resulta numa das grandes riquezas do trabalho de Seliprandy. A *démarche* do autor consiste em comparar, desde uma perspectiva histórica alimentada pela análise fílmica, uma ficção “baseada em fatos reais” e um “documentário” – os termos estão entre aspas porque o autor os problematiza, não deixando que tais etiquetas resolvam os filmes de saída, previamente ao trabalho de análise. É verdade que a própria crítica já havia alinhado as duas obras, sobretudo quando do lançamento de *Hércules 56*, em geral elogiando-o por ser mais “fiel” aos fatos do que o filme de Bruno Barreto,

Nas palavras de Seliprandy:

O primeiro capítulo, “Artifícios cinematográficos: certificação, instruções documentarizantes e reflexividade”, tem como mote as “estratégias de certificação” a que recorrem os dois filmes e o cinema de modo geral, na busca pela crença ou credibilidade do espectador. Nele se exploram mais francamente as tensões entre ficção e documentário, e se problematiza a relação dos filmes com seus referentes pró-fílmicos, assim como a representação ou rememoração de “fatos reais”. Trata-se do capítulo em que a reflexão teórica adquire maior profundidade. A partir do corpus analisado, o autor estuda os problemas trazidos por noções como autenticidade e verdade no documentário e na ficção, aproximando um e outro, num trabalho cujo

O segundo capítulo, “Narrativa dos eventos: antagonismos, melodrama e totalidade”, aprofunda a análise dos dois filmes tendo como eixo dois antagonismos intrínsecos a cada um deles – no caso de *O que é isso, companheiro?*, a oposição, na chave do melodrama, é entre dois personagens, Henrique e Jonas; em *Hércules 56*, produz-se um confronto entre a pretendida totalidade documental do evento narrado e a versão de Fernando Gabeira (como se sabe, Gabeira, cujo livro serve de base para o filme de Bruno Barreto, não está entre os entrevistados do documentário de Da-Rin).

Por um lado, esse capítulo esmiúça um pensamento ainda em voga quando se reflete, no presente, sobre a relação entre a luta armada e o regime militar. Em *O que é isso, companheiro?*, a maneira como os personagens Henrique e Jonas são construídos parece ecoar a “teoria dos dois demônios” argentina, segundo a qual a violência de Estado teria sido consequência da radicalização política das esquerdas anteriormente ao golpe². Propõe-se portanto a equivalência entre a violência da guerrilha urbana e a da ditadura (tese defendida por Elio Gaspari na série de livros que publica sobre a ditadura brasileira). No filme de Barreto, a truculência do militante chega inclusive a parecer mais gratuita do que a “necessária” violência empregada pelo agente do regime, que cumpre ordens, não sem certo remorso, como se houvesse um mal menor, a tortura, em resposta a um mal maior, a luta armada, que cada um dos personagens encarnaria.

Por outro lado, na análise de *Hércules 56* que Seliprandy propõe nesse capítulo, o que fica patente são as “ausências” do filme, o que ficou “fora de campo” ou foi apenas insinuado, ligeiramente evocado. Ocupam o não-espço desse *hors-champ* tanto pessoas (talvez o principal ausente seja Gabeira, ao menos enquanto autor do livro que inspirou Barreto, num gesto de Da-Rin que está longe de ser encarado como esquecimento ou descuido, e que se assemelha a uma *resposta* ao filme de 1997) quanto, por exemplo, a descrição das sessões de tortura e dos métodos empregados pelos agentes do regime durante os interrogatórios.

É no penúltimo capítulo, “Balanço do passado: desencontro, inocência e unidade”, que Seliprandy se detém na restituição do “passado” que os filmes constroem. Como cada um deles reconstitui o sequestro? Os dois longas baseiam-se em testemunhos para trazer à tona a narrativa do episódio: o escrito por Gabeira, na origem

²Conforme aponta o autor, o termo é profícuo na Argentina. A “teoria dos dois demônios” é evocada no prólogo do informe *Nunca más*, elaborado pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, em 1984 (COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS, 2011).

Nesse terceiro capítulo, as análises de um e outro filmes vão por caminhos distintos. Na primeira parte, Seliprandy tenta entender as representações da noção de “inocência” que *O que é isso, companheiro?* traz, seja ao colocar jovens “ingênuos” pegando em armas, seja ao minimizar a culpa do torturador, seja, por fim, ao tratar da inocência do “povo” diante da situação de violência. Parte dessa análise se volta para as narrativas da guerrilha e do exílio empreendidas por Fernando Gabeira (1980, 1997). Seliprandy problematiza o distanciamento crítico e a ironia de Gabeira, elementos encampados pelo filme de Barreto e duramente criticados pela parcela de leitores que viveram a época, se reconhecem e não se reconhecem no livro; pelos espectadores que viveram a época, se reconhecem e não se reconhecem na tela; pelos que não concordam com a maneira como são representados. “Ao rir ironicamente da própria vivência na luta armada, Gabeira ria de uma experiência coletiva que não teve nada de espetáculo farsesco e que para muitos custou a vida”, escreve Seliprandy (p. 119), a partir do depoimento de Gabeira em *O crepúsculo do macho*, livro em que narra seu exílio, uma vivência de “desbunde” e de substituição da teoria marxista e da luta armada pela experiência das drogas e por outras causas (o feminismo, o movimento gay, a revolução de costumes, etc.).

Daniel Aarão Reis Filho, historiador que integrou o MR-8, atua como ponte entre os dois filmes nesse capítulo: são recuperadas suas análises das narrativas de Gabeira (REIS FILHO, 1997) e as cenas em que ele está presente como personagem em *Hércules* 56. Neste, são construídas visões distintas do evento do sequestro e o balanço da ação revolucionária é encenado. Os entrevistados discutem, como se tratassem de inquerir a quem pertencem os despojos de batalhas passadas. Quem foi responsável pela volta da democracia, a militância comunista ou a resistência democrática? Quem ganhou, quem perdeu? Nunca se está suficientemente próximo do evento para apreender com clareza todos os seus fatores e consequências, e aí responder objetivamente a esse tipo de questão, nem suficientemente distante para que os afetos e artimanhas da memória deixem de interferir na visão que dela é possível ter. Talvez por isso soem algo inconclusivas as longas páginas que Seliprandy dedica a essa discussão, como o é o próprio espaço que ela toma no filme de Da-Rin. De todo modo, fica evidente que a disputa dos despojos não perdeu vitalidade, e que é incontornável.

no horizonte desta análise não está a confluência de cinema documentário e ficcional em uma indefinição que negue, no limite, a própria possibilidade de conhecer o passado. O que se propõe, isso sim, é um exercício historiográfico de problematização que, se por um lado professa que há algo do passado a se conhecer por meio do cinema, por outro, não ignora as estratégias propriamente cinematográficas de diluição das fronteiras entre os gêneros e seus efeitos sobre os modos de enxergar, no presente, o passado (SELIPRANDY, 2015, p. 24).

³A diferença de autores franceses, como François Niney (2000), Ramos não faz referência ao uso do termo “docudrama” enquanto “psicodrama filmados” para referir-se a produções de Jean Rouch, como *Os mestres loucos* (1955) ou *A pirâmide humana* (1961), dando ao termo uma conotação semelhante à de “ficção histórica”.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 347

Por outro lado, quando a questão é assumir-se ou não como uma construção – e, portanto, como algo parcial e subjetivo – os dois filmes se distanciam. Enquanto *Hércules 56* evidencia a presença das “costuras” de maneira até insistente, por exemplo por meio da imagem reiterada da câmera no quadro, pelos movimentos do aparelho por vezes bruscos e pelo estatuto diferenciado conferido à imagem de arquivo, introduzida em geral em um monitor que os entrevistados veem, portanto como tela dentro da tela, *O que é isso, companheiro?* procura confundir. No filme de Barreto, os créditos de abertura aparecem tarde e são discretos; planos rodados pelo diretor podem aparecer em preto e branco, montados de forma a dar continuidade a imagens de arquivo. Dono de uma escrita cuidadosa e de um olhar analítico disciplinado, Seliprandy conduz seus leitores até esse tipo de conclusão, algo que seria impossível caso o autor se satisfizesse com categorizações sumárias e esquemáticas. Bom discípulo de Ferro, o autor mantém-se perpetuamente atento não apenas ao passado retratado pelas obras, mas pelo contexto que as produziu, qual o arqueólogo de Walter Benjamin, que inventaria não apenas o lugar de suas descobertas, mas as camadas subterrâneas que foram percorridas para chegar a elas.

BENJAMIN, W. "Escavar e lembrar". In. *Obras escolhidas*, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239. "Fouilles et souvenir". In. *Images de pensée*. Paris, Christian Bourgeois, 1998.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. *Nunca más*: informe de la Conadep. 8ª. Ed.. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

CURRIE, G. “Ficções visuais”. In. RAMOS, F. P. (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1, São Paulo: Editora do Senac, 2005.

FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In. *Cinema e história*, 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GABEIRA, F. *O crepúsculo do macho*. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

_____. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VEYNE, P. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

submetido em: 13 dez. 2015 | aprovado em: 21 jan. 2016.