

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RICARDO FELTRIN OLDENBURG

UM BALANÇO DA TRAJETÓRIA DA MEMÓRIA DA LUTA ARMADA A PARTIR DE  
“O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?” (1997): TEXTOS DE ÉPOCA, PRODUÇÕES  
HISTORIOGRÁFICAS E NOVAS INTERPRETAÇÕES

CURITIBA

2025

RICARDO FELTRIN OLDENBURG

UM BALANÇO DA TRAJETÓRIA DA MEMÓRIA DA LUTA ARMADA A PARTIR DE  
“O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?” (1997): TEXTOS DE ÉPOCA, PRODUÇÕES  
HISTORIOGRÁFICAS E NOVAS INTERPRETAÇÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Rosane Kaminski.

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Oldenburg, Ricardo Feltrin

Um balanço da trajetória da memória da luta armada a partir de “O que é isso, companheiro?” (1997) : textos de época, produções historiográficas e novas interpretações. / Ricardo Feltrin Oldenburg. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosane Kaminski.

1. Filme cinematográfico. 2. Ditadura – História - Brasil. 3. Memória coletiva. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós- Graduação em História. III. Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RICARDO FELTRIN OLDENBURG**, intitulada: **Um balanço da trajetória da memória da luta armada a partir de "O que é isso, companheiro?" (1997): textos de época, produções historiográficas e novas interpretações**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 04 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

04/09/2025 23:12:16.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

05/09/2025 15:22:43.0

PAULO ROGÉRIO MELO DE OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO VALE DO ITAJAÍ)

Assinatura Eletrônica

05/09/2025 11:25:42.0

FERNANDO SELIPRANDY FERNANDES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Cristiane; ao meu pai, Enio; e à minha avó, Maria Aldina. Foram eles que, com amor, dedicação e sacrifício, sempre estiveram ao meu lado, me apoiando nos momentos difíceis e celebrando comigo cada pequena conquista. Nunca mediram esforços para me proporcionar a melhor educação possível, transmitindo valores fundamentais como o respeito, a perseverança e a honestidade. Sou profundamente grato por tudo o que fizeram e continuam fazendo por mim

Agradeço à minha companheira, Amanda, que esteve ao meu lado em todos os momentos e muito me apoiou ao longo de toda a trajetória acadêmica.

Agradeço também à minha tia Viviane, ao meu tio Fabrício e à minha avó Maria de Fátima, que, junto com minha prima Thainá, me deram a oportunidade de ir ao cinema quase todas as terças-feiras durante a infância, contribuindo, assim, para o desenvolvimento do meu gosto por filmes.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), que me acolheu com generosidade desde os primeiros contatos, ainda no processo seletivo. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que, por meio da bolsa concedida, me permitiu focar nas pesquisas e na escrita da dissertação.

Agradeço aos professores e professoras do curso de História da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI) pelas aulas, orientações e apoio ao longo da minha formação. Um agradecimento especial ao professor Paulo Rogério Melo de Oliveira, por ter me iniciado nas pesquisas em História e Cinema, ainda em 2021, e por integrar a banca de qualificação e defesa, oferecendo contribuições essenciais para o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço ao professor Fernando Seliprandy, por sua importante contribuição ao campo de estudos de Cinema e História e pelas valiosas sugestões durante a qualificação, que redefiniram os rumos da minha pesquisa.

Agradeço, com carinho, à professora Rosane Kaminski, pelas orientações sempre generosas, pelas conversas acolhedoras e pela confiança depositada em mim ao longo de todo o curso de mestrado. Sem suas sugestões e leituras atentas, esta dissertação não teria sido possível.

## RESUMO

*O que é isso, Companheiro?* (1997), dirigido por Bruno Barreto e com roteiro de Leopoldo Serran, é um filme inspirado no livro homônimo de Fernando Gabeira, publicado em 1979. Estrelado por atores da Rede Globo de Televisão, o longa-metragem representa o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, ocorrido em setembro de 1969. Esta dissertação tem como objetivo analisar a trajetória da memória da resistência à ditadura militar brasileira, discutindo seu processo de construção social, revisão crítica historiográfica e reabilitação. Para tanto, toma-se como estudo de caso a recepção do filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Para isso, foram selecionados três momentos distintos de análise. No primeiro, examino o próprio filme, observando as escolhas do diretor e do roteirista, tanto na construção narrativa quanto na seleção do elenco. Ainda no contexto de 1997, analiso os textos publicados no ano de lançamento do longa, com destaque para a coletânea *Versões e ficções: o sequestro da História*, da Fundação Perseu Abramo (FPA), o artigo *Olhar “neutro” e a banalização*, de Ismail Xavier, e entrevistas concedidas por Bruno Barreto e Fernando Gabeira sobre a repercussão da obra. No segundo momento, investigo a presença do filme em dissertações e teses acadêmicas da área de História, produzidas entre 2004 e 2012, com o objetivo de identificar possíveis fios condutores interpretativos. Por fim, busco compreender as leituras mais recentes sobre *O que é isso, Companheiro?* e como o filme tem sido inserido nos debates contemporâneos sobre a memória da luta armada no Brasil. *O que é isso, Companheiro?* (1997) constitui uma das principais obras cinematográficas sobre a ditadura militar. Em um primeiro momento, recebeu críticas de setores mais à esquerda, especialmente de antigos participantes da luta armada. Já os textos historiográficos, produzidos entre 2004 e 2012, revelam uma preocupação com a memória da resistência. Por sua vez, as leituras mais recentes indicam uma maior aceitação do filme, reconhecendo-o como uma obra que denuncia os abusos cometidos pela ditadura militar.

Palavras-chave: Luta Armada; Memória; *O que é isso, Companheiro?*.

## ABSTRACT

*O que é isso, Companheiro?* (1997), directed by Bruno Barreto and written by Leopoldo Serran, is a film based on the memoir of the same name by Fernando Gabeira, published in 1979. Starring well-known actors from Rede Globo, the film portrays the kidnapping of U.S. ambassador Charles Burke Elbrick in September 1969. This dissertation aims to analyze the trajectory of the memory of resistance to the Brazilian military dictatorship, discussing its process of social construction, critical historiographical revision, and rehabilitation. To this end, the reception of the film *O que é isso, Companheiro?* (1997), directed by Bruno Barreto, is taken as a case study.. Three distinct moments were selected for analysis. First, the film itself is examined, with attention to the director's and screenwriter's choices in both narrative construction and casting. Still within the context of 1997, I analyze texts published during the film's release, especially the collection *Versões e ficções: o sequestro da História*, by the Perseu Abramo Foundation (FPA), Ismail Xavier's article *Olhar "neutro" e a banalização*, and interviews given by Bruno Barreto and Fernando Gabeira about the film's reception. The second part investigates how the film appears in academic dissertations and theses in the field of History, produced between 2004 and 2012, with the goal of identifying possible interpretative trends. Lastly, the study explores more recent interpretations of the film and how it has been incorporated into contemporary debates on the memory of the armed struggle in Brazil. *O que é isso, Companheiro?* (1997) is considered one of the main films about Brazil's military dictatorship. Initially, it was criticized by left-wing sectors, particularly by former participants in the armed struggle. Historiographical texts from 2004 to 2012 reflect concerns with the memory of resistance. More recent interpretations, in turn, indicate a greater acceptance of the film, recognizing it as a work that denounces the abuses committed by the military dictatorship.

Key-words: Armed struggle; Memory; *O que é isso, Companheiro?*.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Rio de Janeiro início dos anos 60. ....	33
<b>Figura 2</b> – Fernando, Cesar e Arthur na manifestação. ....	34
<b>Figura 3</b> – Montagem de Cesar chegando no México. ....	34
<b>Figura 4</b> - Frame do trailer de <i>O que é isso, Companheiro?</i> na fita VHS do filme <i>O Povo Contra Larry Flynt</i> (Miloš Forman, 1996).....	38
<b>Figura 5</b> - Elementos de cultura jovem de esquerda na casa de Fernando. ....	39
<b>Figura 6</b> - Iluminação de Fernando e Arthur durante a sequência 27. ....	41
<b>Figura 7</b> – Sequência 24, sexto bloco fílmico, Henrique e Lilia discutem a relação. Lilia descobre que Henrique Trabalha torturando jovens. ....	46
<b>Figura 8</b> – Sequência 15, quinto bloco fílmico, Renée vai até uma padaria e liga para seus pais.....	47
<b>Figura 9</b> – Sequência 11, quarto bloco fílmico, Marcão discursa durante a expropriação bancária.....	51
<b>Figura 10</b> - Sequência 11, quarto bloco fílmico: César/Oswaldo aponta a arma para o policial, mas hesita em atirar. ....	52
<b>Figura 11</b> - Fernando/Paulo discute com Jonas e o grupo a inserção do nome de Oswaldo para lista em troca do embaixador. Sequência 27. ....	56
<b>Figura 12</b> – Sequência 33, sétimo bloco fílmico, Fernando e Elbrick conversam sobre política internacional. ....	57
<b>Figura 13</b> - Pedro Cardoso e Luiz Fernando Guimarães em uma edição do programa de televisão TV Pirata, em 1998. ....	64
<b>Figura 14</b> - Fernanda Torres apresentando um programa do <i>Video Show</i> , em 1983.....	65
<b>Figura 15</b> - Cláudia Abreu (Heloisa) e Pedro Cardoso (Galeno), em <i>Anos Rebeldes</i> (1992). 66	
<b>Figura 16</b> – Luiz Fernando Guimarães (Kadu Ladravaz) e Cláudia Raia (Danielle Granna) no esquete <i>Roubo de Ouro</i> , sátira ao programa Globo de Ouro, TV Pirata 1988,.....	67
<b>Figura 17</b> - Selton Mello interpretando Renan, em <i>Grupo escolacho</i> (1988). ....	68
<b>Figura 18</b> – Caio Junqueira interpreta Flávio na série de televisão <i>Malhação</i> , em 1997. ....	69
<b>Figura 19</b> – Com um terno branco e gravata vermelha, Clodoaldo interpretado por Nelson Dantas no filme <i>Dona flor e seus dois maridos</i> (Bruno Barreto,1976). ....	70
<b>Figura 20</b> - Matheus Nachtergaele, Claudia Abreu, Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães, Fernanda Torres e Selton Mello em <i>A comédia da vida privada</i> (1995 – 1997 ...	71

<b>Figura 21</b> – Sequência 4, segundo bloco, filmíco, Elbrick e John discutem sobre o significados do pouso do homem na Lua .....	73
<b>Figura 22</b> - Ato teatral: "Em defesa do Companheiro Jonas". .....	95
<b>Figura 23</b> - Imagens da primeira versão da entrevista publicada na Agência da Folha. ....	128
<b>Figura 24</b> - Foto de Fernando Gabeira na versão da <i>Folha de S.Paulo</i> .....	128
<b>Figura 25</b> – Cartaz do filme <i>O que é isso, Companheiro?</i> vencedor da votação no Brasil..	173
<b>Figura 26</b> - Cartazes do filme <i>O que é isso, Companheiro?</i> utilizado nos Estados Unidos. .	173

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Trabalhos dos atores e atrizes em cinema e televisão que interpretaram militantes no filme <i>O que é isso, companheiro?</i> (Bruno Barreto, 1997). .....	62
<b>Tabela 2</b> - Blocos filmicos de <i>O que é isso, Companheiro?</i> .....	212
<b>Tabela 3</b> - Sequências filmicas de <i>O que é isso, Companheiro?</i> .....	225

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO I – O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? FICÇÃO, NARRATIVA E MEMÓRIA .....</b>	<b>23</b>
1.1 FICÇÃO E AS IMAGENS DE ARQUIVO .....	33
1.2 TEORIA DA FERRADURA, INFANTILIZAÇÃO DOS GUERRILHEIROS E A MEMÓRIA HEGEMÔNICA LIBERAL .....	38
1.2.1 UMA PITADA DE “TEORIA DA FERRADURA”.....	40
1.2.2 Infantilização dos Guerrilheiros na Ficção Cinematográfica .....	45
1.2.3 Apontamentos Sobre a Memória Hegemônica Liberal .....	49
1.3 FENANDO DO LIVRO E FERNANDO DO FILME .....	53
1.4 ATORES GLOBAIS, O EMBAIXADOR E A SUAVIZAÇÃO DA LUTA ARMADA EM <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> .....	60
1.4.1 Um Elenco Experiente em Comédia .....	61
1.4.2 A Representação do Embaixador e a Suavização da Luta Armada.....	73
<b>CAPÍTULO II – TEXTOS CONTEMPORÂNEOS AO FILME .....</b>	<b>79</b>
2.1 VERSÕES E FICÇÕES: O SEQUESTRO DA HISTÓRIA .....	79
2.1.1 Editora Fundação Perseu Abramo e a Construção Da Obra.....	80
2.2 TEXTOS PRODUZIDOS PARA O LIVRO.....	83
2.2.1 Ridenti, Luta Armada e <i>O que é isso, Companheiro?</i> .....	84
2.2.2 Celso Horta e Seu Testemunho .....	86
2.2.3 Epílogo ou Prólogo? Reis e a Trajetória de <i>O que é isso, Companheiro?</i> .....	89
2.3 CONTEXTOS E MAIS CONTEXTOS .....	90
2.3.1 Daniel Aarão Reis Fº e a Construção da Memória de Esquerda dos Anos 1960 .....	91
2.3.2 Emir Sader, os Leões e os Caçadores .....	93
2.3.3 Muniz e Piveta Sobre Jonas.....	95
2.4 O QUE FOI AQUILO, COMPANHEIRO? .....	99
2.4.1 Helena Salem e as Entrevistas com os Guerrilheiros .....	99
2.4.2 Considerações Cinematográficas .....	105
2.4.3 Em Defesa da Memória do Companheiro Jonas .....	110
2.5 RELAÇÕES ENTRE O LIVRO DE GABEIRA E O FILME .....	114

2.5.1 O Lugar das Versões e das Ficções .....	115
2.6 UMA SEGUNDA EDIÇÃO? .....	117
2.6.1 Hamilton de Souza e a Entrevista com Cláudio Torres.....	118
2.6.2 Eugênio Bucci e o Contraponto.....	119
2.7 O OLHAR NEUTRO E AS CRÍTICAS DE ISMAIL XAVIER AO FILME <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> .....	123
2.8 FERNANDO GABEIRA, BRUNO BARRETO E AS ENTREVISTAS EM DEFESA DE <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> .....	127
2.9 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS DEBATES PÚBLICOS SOBRE A LUTA ARMADA EM 1997 .....	136
<b>CAPÍTULO III - <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> E OS TEXTOS HISTORIOGRÁFICOS (2004 – 2012) .....</b>	<b>138</b>
3.1 APONTAMENTOS SOBRE A DITADURA MILITAR E O BRASIL DOS ANOS 2000.....	138
3.2 CINEMA E DISPUTA PELA MEMÓRIA: ANÁLISE DA TESE DE MARCO ALEXANDRE DE AGUIAR.....	142
3.3 ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO: FERNANDO SELIPRANDY E A MEMÓRIA DA RESISTÊNCIA .....	158
3.4 A AÇÃO DE JOVENS NA LUTA ARMADA: INDIARA LIMA E A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR.....	169
3.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRODUÇÕES: UM POSSÍVEL FIO CONDUTOR? .....	177
<b>CAPÍTULO IV – O LUGAR DE <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> HOJE.....</b>	<b>181</b>
4.1 A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR PÓS-2013: O AVANÇO DA EXTREMADIREITA E OS DISCURSOS PRÓ-DITADURA.....	181
4.2 DO CONFRONTO À CELEBRAÇÃO: <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> EM RETROSPECTIVA NO CANAL BRASIL .....	185
4.3 DO PAPEL AO DIGITAL: A VOLTA DE <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> .....	188
4.4 O LUGAR DE <i>O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?</i> HOJE .....	193
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>196</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>199</b>

<b>OUTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS.....</b>	<b>202</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS .....</b>	<b>205</b>

## INTRODUÇÃO

Durante os anos de 1964 a 1985, o Brasil esteve submetido a uma ditadura militar. Setores da elite brasileira, juntamente com os militares, praticaram um golpe de Estado em 1964 com a justificativa de defender a sociedade de grupos de esquerda que supostamente iriam tomar o poder do Estado. Para garantir a seguridade da ditadura, foi montado um aparelho repressivo para perseguir opositores políticos, movimentos sociais e organizações de trabalhadores<sup>1</sup>. As organizações de esquerda foram colocadas na clandestinidade, reforçando cisões dentro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que já vinham acontecendo anteriormente ao golpe de 1964. Diversos grupos surgiram com distinções ideológicas e práticas dentro da esquerda brasileira. Exemplo disso, são as organizações armadas Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Ação Libertadora Nacional (ALN), Movimento Revolucionário de Oito de Outubro (MR-8) e Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares) (HUR, 2012).

Essas organizações entram no que a historiografia chama de Luta Armada. As atuações desses grupos ocorreram principalmente entre os anos de 1967 e 1972. As guerrilhas brasileiras eram em sua grande maioria urbanas e contavam com assaltos a bancos para financiamento de operações. Os atos mais conhecidos são os sequestros dos embaixadores estadunidense, alemão e suíço e do cônsul japonês com o objetivo de libertar presos políticos.

A memória sobre a luta armada no Brasil foi, e ainda é, disputada em diversos meios. A visão mais comum sobre a ditadura militar no Brasil é pautada pela memória hegemônica liberal da qual nos fala Marcos Napolitano (2020, p. 319):

Em resumo, a memória hegemônica sobre o regime, em que pese a incorporação de elementos importantes da cultura de esquerda, é fundamentalmente uma memória liberal, que tente a privilegiar a estabilidade institucional e criticar as opções radicais e extrainstitucionais. Essa memória liberal condenou o regime, mas relativizou o golpe. Condenou politicamente os militares de linha dura, mas absolveu os que fizeram transição negociada. Não por caso, na memória liberal, Geisel é quase um herói da democracia, enquanto Médici e Costa e Silva são vilões do autoritarismo, por ação ou omissão. Denunciou o radicalismo ativista da

---

<sup>1</sup> O historiador Marcos Napolitano (2020, p. 128), no capítulo “O martelo de matar moscas: os anos de chumbo”, de seu livro *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, aponta que “o regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância – censura – repressão”. Esse tripé, segundo o autor, estava fundamentado na Lei de Segurança Nacional, nas leis de censura, nos Atos Institucionais e na Constituição de 1967. A partir disso, todos passaram a ser considerados suspeitos até que se provasse o contrário. Napolitano afirma que os militares abandonaram conceitos tradicionais de guerra para combater um inimigo que, na prática, não existia. No entanto, seus métodos não foram abstratos.

guerrilha de esquerda, mas compreendeu o idealismo dos guerrilheiros. Condenou a censura e imortalizou a cultura e arte de esquerda dentro da lógica abstrata da “luta por liberdade”. E, mais do que tudo, e memória liberal autoabsolveu os próprios liberais que protagonizaram o libericídio de 1964 – na imprensa, nas associações de classe, nos partidos políticos –, culpando a incompetência de Goulart e a demagogia de esquerda pelo golpe.

Dentro dessa memória, a luta armada é criticada, mas compreendida como fruto do idealismo dos guerrilheiros. A memória hegemônica foi construída e disseminada por diversos meios desde seu marco legal, em 1979. Filmes abordaram esse passado, se apropriaram dele e geraram debates sobre a história recente do Brasil. Nesse contexto, esta dissertação tem como objeto central de estudo a trajetória da memória da resistência à ditadura militar brasileira, discutindo seu processo de construção social, revisão crítica historiográfica e reabilitação, tomando como estudo de caso os debates em torno do filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), dirigido por Bruno Barreto. A temática da resistência à ditadura, bem como a elaboração cinematográfica de suas memórias, é relevante no contexto brasileiro contemporâneo marcado pelo bolsonarismo. Por isso, pretendemos observar quais são as novas abordagens em torno daquele filme feito em 1997.

Com esse objetivo, foram selecionadas fontes de naturezas diversas. A primeira delas é o filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), um drama brasileiro dirigido por Bruno Barreto e roteirizado por Leopoldo Serran, que estreou nos cinemas comerciais em 1º de maio de 1997 (GRILLO, 1997). Inspirado no livro de memórias homônimo de Fernando Gabeira, publicado em 1979, o filme narra o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick pelos grupos armados Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e Ação Libertadora Nacional (ALN).

A produção do filme *O que é isso, Companheiro?* (1997) devem ser compreendidas à luz do contexto político, social e cinematográfico brasileiro da década de 1990. Esse período foi marcado por transformações significativas que influenciaram tanto o imaginário coletivo quanto a produção artística no país. Politicamente, o Brasil vivia os desdobramentos da redemocratização, com a consolidação de um sistema multipartidário que, embora representasse um avanço democrático, também revelou limitações. Como destaca Maria D’Alva Kinzo (2001), o sistema partidário brasileiro da época caracterizava-se por uma profunda fragmentação e pela dificuldade em construir identidades programáticas estáveis. Essa “difusão” comprometeu o vínculo entre eleitores e representantes, favorecendo discursos que se pretendiam neutros e distante de partidos políticos. Ao mesmo tempo, escândalos de corrupção, a crescente violência urbana e a constante violação de direitos sociais e civis

contribuíam para um clima de desconfiança generalizada e baixa autoestima nacional. Como observa Kinzo (2001, p. 9):

[...]montanhas de escândalos de corrupção tem recheado as páginas dos jornais; denúncias de violência e atentado aos direitos da cidadania têm sido noticiadas diariamente; erupções de protestos e mobilizações de diferentes naturezas têm ocorrido em vários pontos do país. Eventos como estes tornaram-se parte do dia-a-dia da vida democrática brasileira, que, a despeito desses problemas, obteve conquistas significativas.

Nesse cenário, o cinema brasileiro passou por uma inflexão decisiva. No início da década de 1990, durante o governo Fernando Collor<sup>2</sup>, o setor audiovisual enfrentou uma grave crise após o desmonte das principais instituições de fomento à produção cinematográfica. Por meio de decreto, o então presidente extinguiu a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a Fundação do Cinema Brasileiro e o Conselho Nacional de Cinema (Concine), o que resultou em uma drástica redução na produção de filmes no país (CAETANO, 2007).

Contudo, a partir de meados da década, inicia-se a *retomada do cinema brasileiro*<sup>3</sup>. Segundo Giovanni Ottone (2007), esse “renascimento” da produção nacional foi impulsionado por novos marcos legais, como a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93), que permitiu a captação de recursos via renúncia fiscal, além da reorganização das políticas culturais a partir do governo Itamar Franco<sup>4</sup> e, posteriormente, do governo Fernando Henrique Cardoso<sup>5</sup>. O resultado foi um lento, mas consistente crescimento na produção, distribuição e recepção de filmes brasileiros, com destaque para obras como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), *O que é isso, Companheiro?* (1997), *Central do Brasil* (1998) e *Cidade de Deus* (2002).

O período da retomada, no entanto, não representou apenas uma reestruturação institucional e financeira da indústria cinematográfica, mas também uma mudança nas formas de representação da sociedade brasileira. Como aponta Ismail Xavier (2000), muitos filmes da

---

<sup>2</sup> Fernando Collor de Mello foi presidente do Brasil entre 1990 e 1992. Seu governo ficou marcado por políticas de abertura econômica e pelo desmonte de estruturas estatais (SINGER, 2012).

<sup>3</sup> “O Cinema da Retomada refere-se ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 1990, condições essas viabilizadas por intermédio de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema” (MARSON, p. 9).

<sup>4</sup> Itamar Franco assumiu a presidência após a renúncia de Collor, governando de 1992 a 1994. Seu governo foi marcado pela transição política e pela criação do Plano Real, que estabilizou a economia brasileira (SINGER, 2012).

<sup>5</sup> Fernando Henrique Cardoso (FHC) foi presidente entre 1995 e 2002, após ser ministro da Fazenda no governo Itamar. Consolidou reformas de cunho neoliberal, com ênfase na estabilidade econômica, privatizações e no fortalecimento de marcos regulatórios (SCHWARCZ, STARLING, 2018).

década de 1990 articularam o que ele denomina “figuras do ressentimento”, manifestando as frustrações e impasses do processo de redemocratização. A memória da ditadura militar, nesse contexto, passou a ser revisitada sob diferentes perspectivas, ora idealizadas, ora críticas, gerando obras que dialogavam com a necessidade de reconfigurar o passado nacional. O caso de *O que é isso, Companheiro?* é exemplar: produzido num momento em que o cinema buscava novos públicos e legitimidade no mercado internacional, o filme dialoga com as disputas de memória sobre a luta armada e a repressão, ao mesmo tempo em que adota uma linguagem acessível, compatível com os anseios de uma indústria em reconstrução.

Segundo Arthur Autran (2009), a retomada implicou também a tentativa de reconquistar o público brasileiro, que havia se afastado das produções nacionais, seja por desinteresse, seja pelas dificuldades de acesso. O desafio era produzir filmes que dialogassem com as demandas de mercado sem abdicar de temáticas social e politicamente relevantes. Paulo Roberto Ferreira de Camargo (2012) observa que essa tensão entre *comprometimento crítico* e *adaptação mercadológica* foi uma das marcas centrais da retomada. Nesse sentido, o filme de Bruno Barreto ocupa um lugar estratégico: ao mesmo tempo em que reencena um episódio emblemático da resistência armada à ditadura, recorre a fórmulas do cinema de ação e do melodrama, buscando atingir uma audiência ampla e internacional, o que se confirmou com sua indicação ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1998.

Portanto, compreender *O que é isso, Companheiro?* requer situá-lo no contexto mais amplo da década de 1990, marcada por incertezas políticas, rearticulações no campo cultural e disputas em torno da memória da ditadura. A retomada do cinema brasileiro, permeada por ambivalências e tensões, constituiu um dos espaços privilegiados para a expressão dessas disputas, sendo o filme analisado nesta dissertação uma das obras centrais desse processo.

*O que é isso, Companheiro?* é um filme normalmente alocado no gênero de “filme histórico”, do subgênero ficção histórica, que corresponde a filmes que representam algum acontecimento histórico. Entretanto, o gênero “filme histórico” é nebuloso. Marcos Napolitano (2011, p. 67) faz uma lembrança ao historiador interessado no cinema:

Para o historiador voltado para o estudo do cinema, é sempre preciso lembrar que todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época, a época que o produziu. Todo filme é representação, não importa se documentário ou ficção. A partir dessa regra geral, surge uma problemática específica que é a definição de filme histórico.

Marcos Napolitano sugere uma extrapolação do gênero do “filme histórico” para além de filmes que representem acontecimentos históricos. Ainda em 1988<sup>6</sup>, Bernardet e Ramos (2013, n.p) já problematizavam desse gênero:

Comumente a expressão “filme histórico” é empregada com o sentido do “filme cuja temática volta-se para os fatos históricos consagrados nos manuais escolares”. Isto, entretanto, não significa que não possam existir outros filmes históricos. A hipótese que aqui desenvolveremos é a de que o filme *Terra em Transe* é histórico por que coaduna com a noção de “História Imediata” (Lacouture, *apud* BERNARDET e RAMOS, 2013, n.p.).

Partindo da noção de História Imediata de Jean Lacouture<sup>7</sup>, Bernardet e Ramos propõem olharmos para filmes e sua relação com o presente, como no caso do filme *Terra em Transe*<sup>8</sup> e a relação com a desconstrução do populismo, analisado pelos autores no capítulo quatro do livro *Cinema e História do Brasil*. Nesse sentido, podemos ir além e afirmar que o “filme histórico” não é somente aquele que se reporta a um passado, mas sim aquele que suscita debates dentro da relação cinema e história, como nos mostra Ferreira (2018, p. 61):

Entendemos, nesse sentido, o filme como temática histórica como aquele que estabelece interesse histórico, estimulando a discussão sobre o processo histórico a partir de questões suscitadas pela película ao espectador. Sua dimensão é, portanto, concernente à ideia de cinema-história e, assim compreendido, ultrapassa as fronteiras delimitadas pelo gênero.

Assim, filmes de variados gêneros, e não somente aqueles que se reportam a um acontecimento histórico no passado, podem ser fontes para uma pesquisa histórica, ampliando o debate e interpretando o cinema como uma “fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, como todas as implicações ideológicas e culturais que isso representa” (NAPOLITANO, 2011, p. 67).

---

<sup>6</sup> A data de 1988 não corresponde com a citação devido ao acesso somente da nova edição do livro *Cinema e História do Brasil*, de Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos.

<sup>7</sup> História imediata pode ser entendida como uma prática onde o objeto do historiador está em um passado imediato ou no próprio momento da escrita. Nas palavras de Jean Lacouture (1990, p. 216): “Observamos a saída que a imagem da “história imediata” tal como percebemos não pára de se mexer, recusando um verdadeiro enquadramento. Bem como uma acomodação satisfatória. Do jornalismo bem pouco rigoroso, praticado por homens imersos no acontecimento a ponto de serem, ao mesmo tempo, participantes e reflexos dele, à pesquisa propriamente histórica que tem por objeto um período bastante recente recorre a métodos da enquête-entrevista – por exemplo, de uma enquête do jornal “Le Monde” sobre a crise do Saara ocidental a uma história de Maio de 1968 por bom “contemporanista” da Universidade de Paris VII –, passa-se aquém e além de certa linha específica que seria a da história imediata, cujos componentes irredutíveis são, a um só tempo, proximidade temporal da redação da obra em relação ao tema tratado e proximidade material do autor em relação à crise estudada”.

<sup>8</sup> *Terra em Transe* é um filme com roteiro e direção de Glauber Rocha lançado em 1967.

Na relação entre História e Cinema, especialmente no que diz respeito aos filmes como fonte histórica, não seria proveitoso discutir ou traçar um histórico da utilização do cinema como fonte, tema já amplamente debatido em diversos trabalhos<sup>9</sup>.

Metodologicamente, para a análise do filme, utilizo as noções empregadas por Diana Rose no texto *Análise de imagens em movimento*. A autora faz um estudo sobre a representação da loucura em programas de televisão, mas propõe um recuo metodológico aplicável à análise de imagens em movimento em geral. Para Diana Rose (2008), pesquisadores que optam por transcrever uma imagem em movimento devem compreender que esse procedimento inevitavelmente acarreta uma perda de qualidade, já que imagens dificilmente podem ser traduzidas com precisão para a linguagem escrita. Rose (2008, p. 343–344) salienta que essa transformação é uma simplificação e envolve decisões conscientes por parte do pesquisador:

Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. E cada traslado implica em decisões e escolhas. Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado fora é tão importante quanto o que está presente. A escolha, dentro de um campo múltiplo, é especialmente importante quase se analisa um meio complexo onde a translação irá, normalmente, tomar a forma de simplificação.

Rose propõe, para esse tipo de trabalho, um quadro analítico que articula as dimensões verbais e visuais de uma sequência fílmica. Esse processo, embora muitas vezes não esteja presente nas versões finais dos textos acadêmicos, é fundamental para a sistematização da análise, pois permite ao pesquisador explicitar as relações entre linguagem cinematográfica, narrativa e construção de sentido. Trata-se de uma etapa metodológica que organiza o olhar crítico sobre o filme, tornando possível identificar elementos formais, simbólicos e discursivos que operam na constituição do conteúdo audiovisual.

Nesse sentido, Marcos Napolitano (2006) destaca que o audiovisual é um suporte que impõe desafios próprios à pesquisa histórica, por demandar abordagens específicas que considerem seus códigos e lógicas internas. Além disso, ao propor que o cinema seja entendido como uma forma de narrativa histórica possível, e não como documento neutro,

---

<sup>9</sup> Sobre essa temática, um texto amplamente conhecido entre estudantes e pesquisadores da relação entre Cinema e História é *História e Cinema: um debate metodológico*, da pesquisadora Mônica Kornis, publicado em 1992. Nele, a autora busca compreender como o cinema foi entendido em sua relação com a História, desde o trabalho do operador de câmera polonês Boleslas Matuszewski, integrante da equipe dos irmãos Lumière, até a repercussão dos estudos de Marc Ferro, na década de 1970, que elevaram o filme à condição de documento de interesse para os historiadores (KORNIS, 1992).

Napolitano reforça a ideia de que toda representação do passado carrega a marca de seu tempo e dos interesses que a atravessam.

Complementarmente, a leitura de Ismail Xavier (2022) sobre a gramática do cinema clássico contribui para compreender os recursos audiovisuais utilizados em *O que é isso, companheiro?*. O autor destaca que a decupagem clássica organiza o visível de modo a guiar o olhar do espectador por caminhos narrativos que parecem naturais, mas são fortemente construídos:

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (XAVIER, 2022, p. 32).

Dessa forma, a análise do filme considera não apenas os temas tratados, mas a maneira como são visualmente e narrativamente organizados e como essa organização contribui para determinadas interpretações sobre a luta armada, a ditadura militar e as memórias produzidas a partir desses eventos.

Diversas outras fontes compõem esta dissertação. Ainda no campo audiovisual, foi selecionada a entrevista concedida por Bruno Barreto e Lucy Barreto ao Canal Brasil. As demais fontes são escritas. O livro *Versões e ficções: o sequestro da história*, organizado pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho, reúne entrevistas, testemunhos, textos de jornais, revistas e periódicos acadêmicos, com o objetivo de confrontar a narrativa apresentada no filme de Barreto sob diferentes perspectivas. Foram selecionadas duas entrevistas de Bruno Barreto e uma de Fernando Gabeira, nas versões publicadas nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Também foi incluído um texto crítico de Ismail Xavier, publicado ainda em 1997. No campo acadêmico, foram analisadas três produções: duas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado, escritas entre 2004 e 2012. Por fim, foram utilizados textos críticos publicados em sites especializados em cinema. Dessa forma, a análise parte da especificidade de cada material, respeitando seus diferentes contextos, linguagens e objetivos.

O conceito mais importante para a análise das fontes é o de memória, que, a partir dele, é possível compreender o conflito entre o filme e o livro. Sobre a memória, no texto *A memória não é mais o que era*, o historiador francês Henry Rousso (2006, p. 94) compreende a memória como “a presença do passado”. Ou seja, o historiador considera a memória algo do presente e completa:

A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional. Portanto toda memória é, por definição, “coletiva”, como sugeriu Maurice Halbwachs. Seu atributo mais imediato é garantir a continuidade do tempo e permitir resistir à alteridade, ao “tempo que muda”, às rupturas que são o destino de toda vida humana; em suma, ela constitui – eis uma banalidade – um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros (ROUSSO, 2006, p. 94 – 95).

Rouso considera que a memória acarreta uma representação seletiva do passado. Portanto, ela não representa a todos, mas a um coletivo vinculado a um contexto familiar, social, nacional. Nesse sentido, a memória busca garantir e resistir ao tempo que muda, trazendo sua percepção de si e de outros indivíduos.

Nesse sentido, para alcançar o objetivo de analisar a trajetória da memória da resistência à ditadura militar brasileira, discutindo seu processo de construção social, revisão crítica historiográfica e reabilitação, e tomando como estudo de caso a recepção do filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), dirigido por Bruno Barreto, esta dissertação foi organizada em quatro capítulos. Cada capítulo foi estruturado de modo a abordar diferentes dimensões do tema.

O primeiro capítulo está dividido em cinco subcapítulos, que se organizam em torno de algumas sequências escolhidas para conduzir as questões norteadoras da pesquisa. O primeiro tópico aborda a relação entre ficção e as imagens de arquivos presentes no filme, tomando como referência principal o estudo de Fernando Seliprandy sobre o filme e considerando os depoimentos de Fernando Gabeira e de Bruno Barreto, datados de 1997, que foram concedidos ao jornalista Luiz Carvesan. O segundo subcapítulo versa sobre as possíveis relações entre a teoria da ferradura, a infantilização dos militantes e a memória hegemônica liberal da ditadura militar. O terceiro aborda comparações entre o livro de Fernando Gabeira e o filme a partir do personagem principal na trama, entendendo-os como diferentes produtos, e originários de diferentes momentos históricos (1979 e 1997). O quarto subcapítulo busca compreender o papel que atores reconhecidos por trabalhos de comédia na *Rede Globo* de televisão desempenham na compreensão e narrativa do filme a partir do texto de Syd Field (2001). O quinto subcapítulo busca identificar a função de Charles Burke Elbrick no filme, analisando a sua relação com o público internacional.

O segundo capítulo da dissertação abordará os textos publicados no período próximo ao lançamento do filme, em 1997. Ou seja, alguns materiais já citados em capítulos anteriores passam a ser tratados aqui como fontes. Serão analisados os textos da coletânea *Versões e*

*ficções: o sequestro da história*, organizada pelo historiador Daniel Aarão Reis, bem como o artigo *Olhar “neutro” e a banalização*, de Ismail Xavier, publicado na coletânea *Praga: estudos marxistas*. Também serão examinadas entrevistas concedidas por Fernando Gabeira, *Gabeira critica polêmica exagerada sobre filme* e *O que é isso, companheiro: Gabeira não se vê em personagem do filme*, ambas ao jornalista Luiz Carlos Carvasan, além de entrevistas com Bruno Barreto: *Para Barreto, filme não é para torturados*, também concedida a Carvasan, e *Para Barreto, ‘é pecado vencer no Brasil’*, publicada por Lúcia Nagib. e Bruno Barreto para a *Folha de S. Paulo*.

O terceiro capítulo dedica-se à análise das dissertações de mestrado e teses de doutorado que utilizam o filme *O que é isso, Companheiro?* (1997) como objeto de pesquisa no começo do século XXI, num outro cenário político (após a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo federal). Para isso, foram selecionados trabalhos de História produzidos entre os anos de 2004 e 2012. O objetivo é identificar o fio condutor entre a tese de doutorado em História de Marco Alexandre de Aguiar, intitulada *A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso, companheiro?*, defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2008; a dissertação de mestrado em História Social de Fernando Seliprandy, intitulada *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, Companheiro? e Hércules 56*, defendida em 2012 na Universidade de São Paulo (USP); e a dissertação de mestrado profissional em História, Política e Bens Culturais de Indiara da Silva Lima, intitulada *A construção de uma memória do regime militar: uma análise do filme “O que é isso Companheiro?”*, defendida em 2012 no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas.

O quarto capítulo analisa o lugar ocupado pelo filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, no debate público contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira. A partir do contexto político e cultural pós-2013, marcado pelo avanço de discursos revisionistas e pela ascensão da extrema-direita, investigo como o filme tem sido retomado, reinterpretado e ressignificado nas disputas de memória atuais. A análise considera tanto produções midiáticas recentes quanto entrevistas com os realizadores, refletindo sobre o papel do cinema na reconfiguração do passado em tempos de crise democrática. Para isso, foram selecionadas a entrevista de Lucy Barreto e Bruno Barreto ao Canal Brasil, em 2022, e críticas publicadas em sites especializados em cinema, como: *O que é isso, Companheiro?: a ditadura militar na estrutura do cinema de ação*, de Pâmela Eurídice (2022); *O que é isso, Companheiro?*, de Ari Cabral (2023); *‘O que é isso, Companheiro?’ é um CLÁSSICO que*

não pode ser esquecido, de Pedro Sobreiro (2025); além do texto Ainda estou aqui: um filme que nos mantém firmes e esperançosos, de Carlos Zacarias (2024).

## CAPÍTULO I – O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? FICÇÃO, NARRATIVA E MEMÓRIA

*O que é isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) é um filme de ficção histórica<sup>10</sup> que representa o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, ocorrido em 1969. Em 1994, Bruno Barreto elaborou um primeiro roteiro baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, mas o considerou insuficiente. Assim, convidou Leopoldo Serran, com quem já havia colaborado nos filmes *Gabriela, Cravo e Canela* (1984) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976). Serran foi responsável por incorporar uma nova concepção do passado e adicionar novos significados, principalmente ligados à dramatização dos conflitos internos entre os militantes, contribuindo para a construção da linguagem e dos signos do filme (NORONHA, 2013). Em entrevista ao jornalista Beto Rodrigues, após a indicação ao Oscar, Bruno Barreto afirmou que o livro de Gabeira carecia de uma estrutura dramática. Somente o roteiro elaborado por Serran conseguiu transformar os personagens de uma “reflexão intelectual” em uma narrativa cinematográfica (RODRIGUES, 1998).

Quanto ao livro de Fernando Gabeira, publicado em 1979 e utilizado como referência para o filme de Bruno Barreto, ele é dividido em 16 partes e apresenta uma reflexão mais ampla do que a oferecida pelo filme. Nele, Gabeira aborda sua trajetória como jornalista no *Panfleto e Jornal do Brasil*, sua participação em movimentos políticos, o sequestro do embaixador, a tortura e o exílio. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa que, ao contrário do filme, não segue uma linha cronológica rígida, frequentemente misturando reflexões de diferentes períodos. O filme está ancorado, principalmente, nas últimas partes do livro, em que Gabeira relata o sequestro e suas relações com outros companheiros.

Lançado ao grande público em 1º de maio de 1997, *O Que é Isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) contou com um investimento de R\$ 4,5 milhões (GRILLO, 1997). Esse alto investimento possibilitou a contratação de um elenco renomado, conhecido por seus trabalhos na emissora de televisão Rede Globo, como será explorado no segundo capítulo.

---

<sup>10</sup> A separação entre filme histórico e filme de ficção é problemática. Todo filme é, ao mesmo tempo, histórico e ficcional: histórico por sua construção em uma sociedade historicamente situada, e ficcional, pois mesmo “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Napolitano (2011, p. 65) esclarece o papel do filme histórico como representação: “O cinema de ficção tem sido uma das principais linguagens artísticas de representação do passado. Através dos chamados ‘filmes históricos’, episódios e personagens reais da história são encenados em roteiros ficcionais, muitas vezes verossímeis ao pretender a reconstituição mais fiel possível do passado. Partimos da premissa de que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre uma representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção.

Para interpretar o embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick, foi contratado o ator Alan Arkin<sup>11</sup>, consagrado por suas atuações na indústria cinematográfica norte-americana. O estrelado longa-metragem foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1998.

Interrompendo as imagens de um Rio de Janeiro idílico, jovens gritam "Abaixo a ditadura!". Assim se inicia *O Que é Isso, Companheiro?*. Nessas primeiras cenas, conhecemos César, interpretado por Selton Mello, Fernando, interpretado por Pedro Cardoso e inspirado em Fernando Gabeira, e Arthur, interpretado por Eduardo Moscovis, jovens de esquerda insatisfeitos com a situação política do Brasil. Logo no começo do filme, os três se reúnem no apartamento de Fernando e discutem o rumo que irão tomar para lutar contra a ditadura. Fernando e César optam pela luta armada. Porém, Arthur não concorda com a decisão.

Fernando e César, fingindo não se conhecerem, ingressam no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Lá, encontram outros jovens em processo de recrutamento: Renée (Cláudia Abreu) e Júlio (Caio Junqueira). O recrutamento é comandado por Marcão (Luiz Fernando Guimarães) e Maria (Fernanda Torres). Como parte do processo, Fernando e César são rebatizados de Paulo e Oswaldo, respectivamente.

Além de Fernando, o personagem principal, é possível traçar alguns paralelos e identificar as pessoas reais que inspiraram os personagens. A economista Vera Silvia Magalhães, que fez o levantamento da rotina do embaixador e, na ida para a Argélia, estava em uma cadeira de rodas, inspirou as personagens Renée e Maria. Marcão foi inspirado em Franklin Martins, que liderou, em um primeiro momento, o MR-8. Já Júlio e Oswaldo não aparentam ter uma ligação direta com outros membros do grupo.

Os jovens passam por um processo de treinamento com armas para realizar a primeira ação do grupo: a expropriação de um banco. No entanto, a operação não ocorre como planejado. Oswaldo é baleado na perna e capturado pela polícia. Posteriormente, ele é torturado por Henrique (Marco Ricca) e Brandão (Maurício Gonçalves).

Com o dinheiro proveniente da expropriação do banco, Fernando propõe o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick (interpretado por Alan Arkin). Para isso, Renée obtém informações ao seduzir o chefe de segurança da residência do embaixador no Rio de Janeiro. Devido à inexperiência dos jovens, Jonas (interpretado por Matheus Nachtergaele) e Toledo (interpretado por Nelson Dantas), ambos membros da Aliança

---

<sup>11</sup> Alan Arkin já havia construído uma grande carreira nos Estados Unidos. Foi indicado ao *Grammy* de melhor ator anos antes da gravação de *O que é isso, Companheiro?* no filme *Escape from Sobibor* (Jack Gold, 1987).

Libertadora Nacional (ALN), são designados para liderar a operação. Jonas, extremamente rígido, assume o papel de antagonista de Fernando no grupo dos guerrilheiros.

O sequestro do embaixador ocorre como planejado. Para a libertação de Charles Burke Elbrick, é exigida a soltura de 15 presos políticos, incluindo Oswaldo. Durante o período em que o embaixador permanece em cativeiro, Henrique e Brandão descobrem a localização da casa onde ele está detido. Paralelamente, a convivência entre Jonas e Fernando se deteriora cada vez mais.

O governo brasileiro decide atender à exigência dos guerrilheiros, libertando os 15 presos políticos em troca do embaixador. Para sua soltura, os guerrilheiros escolhem liberar Elbrick no meio da saída de um clássico entre Flamengo e Vasco, no estádio do Maracanã. Em seguida, os membros do grupo começam a ser capturados e torturados. O filme termina com os guerrilheiros sendo exilados na Argélia, em troca da libertação do embaixador alemão.

Em relação ao livro homônimo de Fernando Gabeira, algumas partes são preservadas e outras adaptadas. Gabeira inicia o livro com uma reflexão sobre o período em que estava no Chile, durante o Golpe de Estado de 1973, momento em que decidiu escrever sobre os acontecimentos de sua vida a partir de 1968. Ele conceitua sua obra como a de um "homem correndo da polícia", já que vivia essa experiência no Chile (GABEIRA, 2016). Gabeira narra sua vida na década de 1960 e dedica grande parte do livro a reflexões sobre temas diversos que envolviam a luta armada e a realidade política dos partidos e organizações de esquerda durante a ditadura militar. O filme, no entanto, se ancora principalmente na Parte XV, onde Gabeira aborda o sequestro do embaixador. Ainda assim, Bruno Barreto e Leopoldo Serran selecionaram momentos anteriores do livro, reorganizando-os temporalmente para dar coesão à narrativa. Por exemplo, na Parte III do livro, Gabeira menciona que dividia um apartamento em Copacabana com um amigo ator. No filme, esse amigo é apresentado como Arthur, em um momento próximo ao sequestro do embaixador. Também é possível identificar paralelos entre os personagens do filme e os do livro. Gabeira cita nominalmente o embaixador Charles Burke Elbrick, Toledo e Jonas, cujos nomes foram mantidos na adaptação cinematográfica. Além disso, Vera, uma referência a Vera Silvia Magalhães, economista que participou da luta armada e desempenhou a função de levantamento de informações, também é retratada no filme.

Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para esse lado. Chegou a marcar um encontro com o chefe de segurança mas antes disso fez inúmeras perguntas. Ela dizia por exemplo: "Que lindo automóvel!".

Antônio respondia: "Lindo, mas há outros, muito mais bonitos ainda" (GABEIRA, 2016, p. 124).

Vera serve de inspiração para Clara, cujo nome de guerrilheira é Renée. No filme, Bruno Barreto mantém essa parte do livro, sugerindo que ela teve relações sexuais com o chefe de segurança. Em entrevista a Luiz Carlos Carvesan (1997c), o diretor justificou a inclusão do elemento sexual, afirmando que o fez por ser “dramaticamente mais forte”. Portanto, embora o filme se concentre principalmente na Parte XV, ele incorpora elementos de capítulos anteriores, ajustando-os temporalmente. Alguns nomes de militantes são mantidos, enquanto outros sofrem alterações.

Para a análise do documento filmico, escolhi a versão remasterizada pelo *Canal Brasil* disponível na plataforma *Globoplay*.<sup>12</sup> O filme foi dividido em 12 blocos e 52 sequências (anexo 1) para facilitar a análise. A escolha de separar o filme em blocos é inspirado metodologicamente no que faz Ismail Xavier (2019), no livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. As sequências partem do que aponta Rose (2008), e servem principalmente para situar o leitor no contexto e tempo em que está inserido o fragmento analisado.

A seguir, apresento uma breve descrição de cada bloco, antes da análise efetiva das sequências selecionadas.

#### Bloco I: **Prólogo.**

Ao som de Garota de Itapema, de Tom Jobim, imagens de arquivo da cidade do Rio de Janeiro são apresentadas ao espectador. Fotos que indicam um lugar feliz, demarcado textualmente como o início dos anos 1960, são interrompidas por palavras de ordem e um texto contextualizando o Golpe Civil-Militar de 1964 e o Ato Institucional n.º 5, em 1968<sup>13</sup>. Imagens de arquivo sem misturam com produções para o filme, e somos apresentados a Fernando, Cesar e Arthur, participando de manifestações. O primeiro bloco funciona como um prólogo, situando para o espectador onde a trama se desenrolará.

#### Bloco II: **Dualidade.**

Cesar, Arthur e Fernando assistem ao pouso do homem na Lua, reunidos em torno de uma televisão de tubo. Cesar ocupa o sofá, Arthur senta-se sobre a mesa de centro, Fernando ocupa em uma poltrona ao lado. A câmera os encara de frente, alternando o foco para cada um

<sup>12</sup> O que é isso, Companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda. Rio de Janeiro, 1997. Versão remasterizada pelo Canal Brasil. Duração: 111 minutos.

<sup>13</sup> O Ato Institucional n.º 5, conhecido como AI-5, foi decretado em 13 de dezembro de 1968 pelo governo ditatorial de Artur da Costa e Silva. Em suma, a partir do AI-5, a tortura e a censura foram intensificadas. Segundo Schwartz e Starling (2018, p. 455), “o AI-5 era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de vigência e seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância”.

à medida que falam, movendo-se na vertical e horizontal, mas sem alterar seu eixo. Cesar e Fernando criticam o ato de colocar uma bandeira dos Estados Unidos na lua, enquanto Arthur aponta ser uma conquista da humanidade. Os jovens comentam os feitos da União Soviética na corrida espacial. A decoração da casa de Fernando apresenta alguns elementos de esquerda da época: quadro do revolucionário Ernesto Che Guevara e um pôster do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964). Quando a televisão é focalizada, ocorre uma alternância entre os jovens e o embaixador, indicando que ambos assistem à mesma programação. Na embaixada, Charles Burke Elbrick, sua esposa e seus pares políticos assistem à mesma programação. Questionado por John (interpretado por Fisher Stevens, e inspirado em John Mowinckel, um agente da Agência Central de Inteligência (CIA) que atuou no Brasil com embaixadores)<sup>14</sup> sobre o pouso ser um ato político, o embaixador reafirma ser uma vitória da humanidade. Enquanto isso, numa cena alternada, Fernando e Cesar comentam com Arthur que entrarão para a luta armada. Arthur questiona os amigos sobre suas decisões e rechaça a ideia de entrar para a guerrilha. Agora na gafeira, o embaixador e sua esposa comemoram o feito dos Estados Unidos. Fernando e Arthur caminham pela rua e, devido à opção de Fernando, se despedem. O bloco, a partir de uma montagem paralela, apresenta uma dualidade entre os dois lados da trama: de um lado os jovens com uma orientação à esquerda e críticos a ditadura e aos Estados Unidos, mas com um discurso idealista sobre a União Soviética e de outro o embaixador, um homem político e muito bem orientado sobre questões de geopolítica.

### Bloco III: **Recrutamento.**

Fernando recebe Marcão em sua casa, que vende seus olhos e o leva para o local do recrutamento. Em um apartamento no Rio de Janeiro, Fernando encontra com outros recrutados e seu amigo Cesar. Marcão pergunta se alguém já se conhecia anteriormente, e todos negam. Os novos recrutados são rebatizados, Fernando recebe o nome de Paulo e César de Oswaldo e outros integrantes de Júlio e Renée. Com os membros de costas para a parede, Maria, a comandante do grupo, dá suas primeiras orientações e nota que Paulo estava olhando pelo reflexo do espelho. Um primeiro momento de tensão entre Maria e Paulo ocorre. Os jovens recebem um treinamento de tiro da praia. Paulo critica a comida feita por Maria. O bloco mostra a criação de afinidades entre os membros do MR-8, resultando na formação de um grupo que se distinguirá dos novos integrantes da ALN que ingressarão posteriormente.

---

<sup>14</sup> Sobre a trajetória e relatórios de John Mowinckel, que serviu de inspiração do personagem do filme, acesse: <https://www.estadao.com.br/brasil/bolsonaro-e-os-militares/a-historia-do-diplomata-americano-que-liga-hemingway-a-bolsonaro-e-biden-a-dilma/>

#### **Bloco IV: Expropriação ao Banco.**

Ao som de um solo de guitarra da música *House of the rising sun*, regravada pela banda *The Animals*, os cinco guerrilheiros fazem sua primeira ação. Enquanto os outros mantêm as pessoas de reféns e saqueiam o banco, Marcão faz um discurso dizendo que não se tratava de um assalto, mas de uma expropriação bancária para fins revolucionários do Movimento Revolucionário de 8 de Outubro. As pessoas que passavam pela rua reconhecem que se tratava de um assalto. Um policial atira na perna de Oswaldo, que acaba sendo capturado e levado para tortura pelos militares Henrique e Brandão. Paulo e Maria têm um novo confronto por Paulo conhecer o Oswaldo anteriormente. Oswaldo é torturado enquanto Henrique e Brandão, em uma sala escura, conversam sobre suas vidas particulares. Oswaldo entrega a localização do grupo. Paulo tem a ideia de sequestrar o embaixador dos Estados Unidos, pois “vitória sem torcida não é vitória”. Desdobramento do bloco anterior, a hesitação dos jovens em determinados momentos durante a primeira expropriação do grupo evidencia que ainda não estavam preparados para ações de maior envergadura. Esse episódio marca o ponto de virada para a chegada de militantes mais experientes, que assumirão a liderança do grupo.

#### **Bloco V: Levantamento de informações.**

No gabinete da embaixada, o embaixador Elbrick e John discutem um evento e a respectiva lista de convidados. A composição inicial da cena os apresenta próximos a uma mesa, com a bandeira dos Estados Unidos posicionada ao lado, um enquadramento que reforça a formalidade institucional do ambiente. À medida que a conversa adquire um tom mais intimista, ambos se deslocam para um sofá situado ao lado de um retrato de Richard Nixon, então presidente dos Estados Unidos. A composição visual desse segundo momento sugere uma transição do protocolo diplomático para um espaço de confidencialidade, em que as hierarquias são momentaneamente suavizadas, embora continuem marcadas pela presença simbólica do poder presidencial. Renée, no portão da embaixada, se apresenta como Maria das Dores, vinda de Minas Gerais para uma vaga de emprego. Seduz o chefe de segurança (Milton Gonçalves) que a leva para tomar cerveja em um bar próximo. O homem a leva para sua casa para procurar o emprego no outro dia. Os dois voltam a tomar cerveja e dançar. No outro dia, Renée anda pelas ruas do Rio de Janeiro e para em um bar para fazer uma ligação para sua família. Seu pai atende e a ignora. Em um novo endereço, Toledo e Jonas, enviados pela ALN, chegam para liderar a ação. De táxi, desembarcam no local carregando malas e tocam a campainha da casa. O enquadramento aberto utilizado nesse momento enfatiza a exposição dos militantes em espaço público, sugerindo certo descuido ou vulnerabilidade,

uma vez que permanecem à vista, do lado de fora. A recepção por Paulo, que também se dá na área externa, prolonga essa sensação de risco. A câmera mantém certa distância, reforçando a tensão entre a clandestinidade exigida pela militância e a informalidade da recepção. A fala de Toledo “companheiro, vai nos convidar a entrar ou vamos ficar aqui parados, chamando a atenção da vizinhança?” introduz um tom irônico que evidencia a preocupação com a segurança, ao mesmo tempo em que denuncia a aparente despreocupação dos anfitriões. O diálogo, associado à linguagem visual, explicita o contraste entre a experiência dos recém-chegados e o amadorismo dos demais envolvidos na operação. Os dois são apresentados e Jonas toma o comando com palavras de ordem e ameaça de morte para quem “vacilar” ou discordar de suas ordens. Jonas decide que Paulo não participará da ação. Paulo fica irritado, pois a ideia foi dele. Jonas, em um quarto com Toledo, mostra desconfiança dos outros companheiros por serem jovens inexperientes. No quinto bloco, com a chegada dos membros da ALN cria-se, para além da relação antagonica entre os guerrilheiros e a ditadura, uma relação antagonica dentro do próprio grupo, entre Fernando e Jonas.

#### Bloco VI: **Quinta-Feira, 4 de setembro, 1969.**

Com o nascer do sol e o Cristo Redentor ao fundo, o letreiro informando o dia, “Quinta Feira, 4 de setembro, 1969”, e a rádio dando as notícias da Guerra do Vietnã e o clima para o dia, inicia-se o sequestro do embaixador. Charles Burke Elbrick levanta-se sozinho e coloca seu terno, enquanto os guerrilheiros o esperam do lado de fora. Dona Margarida (Fernanda Montenegro) nota uma movimentação suspeita na rua e liga para a polícia informando a placa do carro onde os guerrilheiros estavam. O policial (Lulu Santos) não encontra nada de errado. Renée ficou responsável por levantar o braço direito assim que a *limousine* do embaixador, um carro preto sem bandeiras, conforme ela conseguiu informações com o chefe da segurança, aparecesse na rua. Ela dá um alarme falso, confundindo com o carro do embaixador português. Devido a um problema com os trens, o segurança pessoal do embaixador não havia chegado. Elbrick vai assim mesmo. Renée dá um alarma para seus companheiros e a operação ocorre, o embaixador recebe uma coronhada e é sequestrado pelos guerrilheiros. Paulo nervoso e Toledo calmo esperam os companheiros chegarem na casa. No caminho, trocam os carros, deixam a carta na *limousine* do embaixador e chegam à casa. Os guerrilheiros assistem à leitura do manifesto na televisão. O militar da marinha Henrique e sua esposa Lilia também assistem à mesma programação. Henrique, ao terminar de assistir à notícia, arruma-se para sair e comenta com sua esposa que as férias terminaram. Lilia, desconfiada de traição, questiona o seu marido que conta que está torturando jovens para defender as pessoas da “escória perigosa”. Maria elogia a escrita do manifesto de autoria de

Paulo, que a beija, resolvendo todos os momentos de tensão entre os dois nos blocos anteriores. Paulo sai para comprar *pizzas* para o grupo e acaba encontrando Arthur, em frente ao Teatro Carlos Gomes, no ensaio geral da peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen. Arthur reconhece a escrita do manifesto de Fernando e aponta que os dois extremos, ditadura e guerrilha, se enquadram em uma ferradura, extremos, porém próximos. Fernando responde afirmando que os que pegaram em armas contra a ditadura serão lembrados, diferente de quem se escondeu em uma casa de bonecas, numa alusão ao teatro e à peça. No táxi, de volta para a casa, o taxista elogia a ação do grupo. Paulo age como se não se interessasse por política. Com um instrumental de fundo, o cotidiano dos guerrilheiros é mostrado, dando uma impressão de finalização de um dia de sucesso. O bloco mostra que a opinião pública não é homogênea sobre a luta armada. Enquanto Arthur critica o *modus operandi* de Fernando, o taxista elogia a ação do grupo.

#### Bloco VII: **Sexta-Feira, 5 de setembro, 1969.**

Em uma paisagem do nascer do sol em uma praia do Rio de Janeiro, novamente a trama é demarcada pelo letreiro demarcando “Sexta Feira, 5 de setembro, 1969”. Em um primeiro plano, o embaixador aparece de óculos escuros coberto de fita isolante nas lentes. Ao redor dele estão Jonas e Toledo. Maria entra na sala com Paulo, Jonas questiona o porquê de ele estar com ela, pois o interrogatório seria feito apenas pela direção da organização. Maria justifica que seu inglês é ruim. Jonas questiona Elbrick sobre quem são os homens da CIA no Brasil. Elbrick diz trabalhar no Departamento de Estado e não ter contato com a CIA. Jonas coloca a arma em sua cabeça e o ameaça de morte. Questionado, o embaixador, em sua opinião pessoal, os Estados Unidos não deveriam apoiar regimes que não foram democraticamente eleitos. Em uma mesa de jantar, os guerrilheiros reúnem-se e Paul coloca-se contra as ameaças feitas por Jonas ao embaixador, pois Elbrick não foi sequestrado para falar. Toledo concorda com Paulo e traz para a reunião os 15 nomes de guerrilheiros que serão libertos em troca do embaixador estadunidense. Paulo propõe o nome de Oswaldo. Jonas não concorda, Paulo reafirma o nome do Oswaldo e puxa uma votação para a adesão do nome de seu amigo. Júlio sai para comprar oito frangos assados para o grupo em uma padaria. O padeiro desconfia e denuncia para a polícia uma atividade suspeita por conta do número de frangos e da quantidade de dinheiro que Júlio carregava. Em inglês, Renée conversa com o embaixador sobre sua mulher e pede para escrever uma carta para acalmar os militares por conta das manchas de sangue no carro. Paulo deixa a carta e a lista dos 15 nomes a serem libertos em uma igreja e comunica por telefone a redação do *Jornal do Brasil*. Júlio e Jonas conversam sobre o voto em Oswaldo. Na trama, ele é o único que parece concordar com as

atitudes de Jonas. Júlio também pede para ser o escolhido para executar o embaixador caso os militares não aceitem a proposta, porém Jonas, em segredo, conta que já escolheu o Paulo. Em *voz over*, a carta é lida descrevendo cada um dos guerrilheiros, reforçando as características expostas durante o filme. Devido à denúncia, os militares tocam a campainha da casa. Paulo se assusta e coloca a arma na cabeça do embaixador, que acorda desorientado e pede para ir ao banheiro, onde chora. O sétimo bloco acentua as contradições dentro do grupo. Jonas é alçado a “vilão” dentro do grupo. Júlio é único que apoia as decisões de Jonas. A descrição dos jovens por parte do embaixador acentua que Júlio é um “fanático” e está cegado pela ideologia comunista, tanto que entrega para o embaixador um livro do líder revolucionário vietnamita Ho Chi Minh.

#### **Bloco VIII: Sábado, 6 de setembro, 1969.**

Novamente, a data aparece no filme com uma nova paisagem do Rio de Janeiro. Elvira Elbrick (Caroline Kava) recebe emocionada a carta de seu marido. Jonas e Toledo desconfiam de dois homens da telefônica em um poste. Brandão e Henrique ligam para casa. Os dois tocam à campainha a procura de Eduardo. Fernando atende e segue os dois. Fernando é designado por Jonas para matar o embaixador caso seja necessário. Maria e Fernando notam que Jonas trocou os turnos para que Fernando fosse o encarregado de executar o embaixador. Os dois se beijam e se deitam em uma cama no quarto da casa. Henrique diz a Brandão que não consegue dormir à noite por conta das coisas que pratica. Fernando fica junto ao embaixador, mas recebe a notícia de que o governo aceitou a troca, os guerrilheiros comemoram. A tensão entre Jonas e Fernando só aumenta durante o bloco. Volta a ser explorado, como foi no sexto bloco, a subjetividade do torturador Henrique.

#### **Bloco IX: Domingo, 7 de setembro, 1969.**

“Domingo, 7 de setembro, 1969” novamente demarcado por uma imagem do Rio de Janeiro. Interrompendo a programação normal, o jornal noticia pela televisão, através de uma fotomontagem, a chegada dos 15 presos políticos no México. Novamente, os guerrilheiros comemoram, Jonas e Paulo se cumprimentam firmemente, aparando arestas que surgiram durante a ação. A operação de libertar o embaixador se inicia. O grupo é seguido por militares, entretanto, aproveitando a saída da torcida ao final do clássico carioca de Flamengo e Vasco, o embaixador é solto no meio da multidão. Elbrick chega à embaixada e encontra Elvira e John. O nono bloco, último que mostra o grupo reunido, demarca o fim do antagonismo entre Jonas e Fernando.

#### **Bloco X: Um mês depois.**

Militares vão à casa onde Elbrick ficou e encontram, a partir de jornais recortados, possíveis locais onde os militantes estariam. Em *voz over*, Fernando caminha por uma rua de terra e encontra cartazes com seu rosto e de seus companheiros. Ignorando algumas regras do grupo, encontra Maria. Os dois estão em crise pelo resultado da operação, dando a atender que os objetivos para além da libertação de companheiros não foram atingidos. Henrique e Brandão chegam até a casa onde estavam Fernando e Maria. Fernando é atingido por um tiro nas costas enquanto tentava fugir e é capturado e torturado em um pau de arara. O bloco é encerrado por um grito de Fernando. Nesse bloco, o antagonista de Fernando volta a ser a ditadura militar, representada por Henrique e Brandão.

#### Bloco XI: **Epílogo.**

Oito meses depois, Maria, em *voz over*, de cadeira de rodas, encontra os outros militantes à espera do avião para a Argélia devido ao sequestro do embaixador alemão. Jonas e Toledo estão mortos, Maria reencontra Fernando, Renée, Marcão e Júlio. Os guerrilheiros são fotografados, de colorido passam a preto e branco e, com o passar dos segundos, a imagem fica embaçada, dando lugar a um texto sobre o rescaldo da ditadura e a primeira eleição livre pós-1964. No décimo primeiro bloco temos um fechamento com imagens que voltam a se confundir com fotos reais, assim como o primeiro bloco, misturando a ficção do filme com imagens de arquivo.

#### Bloco XII: **Créditos.**

Créditos ao som de *House of the rising sun*, da banda *The Animal*, trilha sonora do assalto ao banco.

Após esse resumo da narrativa fílmica, organizada em blocos, e para uma melhor exposição dos argumentos, o capítulo está dividido em três subcapítulos, que se organizam em torno de algumas sequências escolhidas para conduzir as questões discutidas. O primeiro aborda a relação entre ficção e as imagens de arquivos presentes no filme, tomando como referência principal o estudo de Fernando Seliprandy sobre o filme e considerando os depoimentos de Fernando Gabeira e de Bruno Barreto, datados de 1997, que foram concedidos ao jornalista Luiz Carvesan. O segundo subcapítulo versa sobre a relação entre a teoria da ferradura, a infantilização dos militantes e a memória hegemônica liberal da ditadura militar. O terceiro aborda as relações entre o livro de Fernando Gabeira e o filme a partir do personagem principal na trama.

## 1.1 FICÇÃO E AS IMAGENS DE ARQUIVO

**Figura 1** - Rio de Janeiro início dos anos 60.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:09.

Ao som de *Garota de Ipanema*, de Tom Jobim, fotos em preto e branco de um Rio de Janeiro em harmonia no início de 1960 são apresentadas. Em contraposição a esse momento de felicidade, em um fundo preto entra o seguinte texto: “Em 1964 o governo democrático brasileiro é deposto por um golpe de estado militar. Em dezembro de 1968, a junta militar que governa o Brasil decreta o Ato Institucional nº 5 pondo fim a liberdade de imprensa e todos os direitos do cidadão”. Após o texto, imagens de arquivo se confundem com produções feitas para o filme, imitando os aspectos visuais dessas fotografias históricas de movimentações nas ruas do Rio de Janeiro. Ainda em preto e branco, imagens de protestos populares contra a ditadura se misturam com a de Fernando, Cesar e Artur, que fecham o primeiro bloco ao som de gritos populares de “abaixo a ditadura, o povo unido jamais será vencido”.

**Figura 2** – Fenando, Cesar e Arthur na manifestação.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 01:18.

As imagens que se confundem com arquivo voltam a aparecer em mais momentos durante o filme. Vale observar que esse recurso, que marca os minutos iniciais do filme, reaparece no bloco 10, trecho do filme em que o embaixador sequestrado pelo grupo é liberto. Os guerrilheiros assistem na televisão a notícia de que os 15 presos políticos já estavam no México, conforme eles mesmos haviam solicitado em carta. Nesse momento, em uma colagem, aparece César/Oswaldo sobreposto.

**Figura 3** – Montagem de Cesar chegando no México.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 01:29:25.

O professor e historiador Fernando Seliprandy, no livro *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, oriundo de seu mestrado em História Social na Universidade de São Paulo (USP), faz um esforço de sistematização das instruções documentarizantes que o filme de Barreto carrega. Para Seliprandy (2015), a partir de Roger Odin<sup>15</sup>, os filmes buscam produzir o que ele chama de “efeito de reportagem” que gera uma ilusão de engajamento da câmera no real, criando um efeito de realidade. De acordo com Seliprandy (2015), as instruções têm três sentidos: estilísticos, intertextuais e temporais. No campo do estilístico, Seliprandy (2015, p. 37) ressalta:

Como já foi dito, nesses momentos ocorre a articulação entre intertítulos e imagens em preto e branco – sejam fixas ou em movimento, de arquivo ou encenadas. Tais elementos remetem diretamente a um conjunto de figuras estilísticas historicamente vinculadas às mais diversas tradições documentárias, induzindo o espectador à atribuições de um caráter documental às imagens assim compostas e agenciadas.

As tradições documentárias que Seliprandy refere-se são os momentos em que o filme se comporta como um documentário e, por tanto, traz para si um caráter documental. As imagens em preto e branco reforçam para o espectador um tom de veracidade para a história que será contada durante o filme.

Nas instruções intertextuais:

*As instruções documentarizantes intertextuais* seriam aquelas que remetem a discursos externos ao filme, nele referenciados de modo a certificar a realidade de seu próprio discurso. Alusão óbvia é ao testemunho de Fernando Gabeira, o que, seguindo as ideias de Beatriz Sarlo, tenderia a conferir à recepção do filme uma aura de autoridade similar àquela que cerca o relato em primeira pessoa das vítimas da violência de Estado (SELIPRANDY, 2015, p. 38).

Para Seliprandy, as instruções intertextuais estão, principalmente, ligadas ao relato de Fernando Gabeira, que confere à narrativa do filme uma “aura de autoridade” comum nos relatos de pessoas que passaram por episódios de violência de Estado. A relação entre o livro e o filme ultrapassa a inspiração e o título homônimo, pois o filme utiliza o livro como algo para ancorar-se na realidade.

Nas instruções temporais:

---

<sup>15</sup> Roger Odin é professor de Ciências da Comunicação na Universidade de Paris 3, na França. Produziu diversas pesquisas sobre comunicação, principalmente na área do cinema.

A terceira e última categoria é das *instruções documentarizantes temporais*. Entre estas, mais do que ocorrências estritamente imagéticas (o plano da chegada do homem à Lua, por exemplo), são os intertítulos e legendas que ganham destaque. Como ficou descrito, já nos primeiros segundos do filme, surge a inscrição: “Rio de Janeiro – início dos anos 60”. Ainda na sequência de abertura, sucedem-se os intertítulos que, justapostos referem-se ao golpe de 1964 e AI-5, 1968. O tempo da narrativa do filme desenvolve-se pontuado por letreiros que datam cada dia da ação (SELIPRANDY, 2015, p. 38-39).

Em diversos momentos durante o filme, somos instruídos sobre o tempo em que a narrativa está se desenrolando. Indicações como as legendas de contexto contidas no primeiro bloco do filme, a chegada do homem à lua, os letreiros que indicam os dias 4, 5, 6 e 7 de setembro de 1969 e, ao final, novamente letreiros sobre o fim da ditadura militar e as eleições livres no Brasil.

A partir da sistematização de Seliprandy, é possível notar que o filme busca orientar o seu espectador no espaço-tempo. O autor sugere que, a partir das imagens de arquivo e de imagens produzidas para o filme em preto e branco, cria-se um tom de autenticidade historiográfica. Nesse sentido, o lançamento do filme provocou o seguinte debate: *O que é isso, Companheiro?* é um filme histórico ou de ficção? Fernando Gabeira, em entrevista ao jornalista Luiz Carvesan, em 1997, foi questionado sobre diversos pontos do filme de Barreto e a relação com seu livro homônimo de 1979, que é autobiográfico. Gabeira afirma a possibilidade de ver o filme como “apenas um filme” e diz que o roteiro não pode ser confundido com o livro, pois ele (enquanto autor) não interferiu em nada. Perguntado sobre a identificação de personagem com pessoas reais, fala sobre a ficção:

Gabeira – Absolutamente. Nem dá para caracterizar que aquele personagem sou eu. Não sou eu! As pessoas que se sentem prejudicadas vão sofrer inutilmente, e as que se sentem beneficiadas vão se alegrar estupidamente. Você tem que se acostumar com essa relação com a ficção. Outros filmes virão sobre esse momento histórico. E os artistas vão se apropriar da maneira deles, queiram os personagens da história ou não (CARVESAN, 1997b).

Gabeira não se reconhece no personagem interpretado por Pedro Cardoso, ainda coloca os pontos criticados pelo público como uma falta de costume com a ficção. No caso da narrativa do filme, ainda na entrevista, coloca na conta da liberdade artística de Bruno Barreto e Leopoldo Serran. Entretanto, a partir das análises de Seliprandy, é possível afirmar que a

narrativa do filme tenta trazer para si um caráter de autenticidade. Sobre a relação entre os companheiros de sequestro representados no filme:

*Gabeira* – Na verdade, não foram retratados companheiros. O que ele procurou fazer foi uma síntese dos principais tipos que existiam na luta armada, não só daquela ação, mas de todas as ações. Não havia a mínima intenção de prejudicar pessoas reais. Ele tinha que trabalhar várias personagens. É um painel psicológico da luta armada através dos participantes da ação. Você é obrigado a condensar épocas e até a fazer com que no final as pessoas já tivessem uma visão crítica da luta armada, quando isso aconteceu muito mais tarde (CARVERSAN, 1997b).

Para *Gabeira*, os companheiros de sequestro não foram retratados, mas cada personagem representa um painel psicológico das pessoas presentes na luta armada. Entretanto, alguns companheiros que estiveram na ação, como é caso de Vera Silvia Magalhães, Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho, reconheceram pessoas reais no filme e comentaram sobre isso<sup>16</sup>.

Bruno Barreto, em entrevista para Luiz Carversan, na mesma semana de lançamento do filme, também afirma que se trata de ficção e o livro é somente um ponto de partida.

Barreto – Você faz a pesquisa e usa o que te interessa. Você manipula essa pesquisa e você a rearruma de acordo com o filme que você quer construir. Você está fazendo uma obra de ficção. A pesquisa é um ponto de partida. Como o livro é só um ponto de partida (CARVERSAN, 1997c).

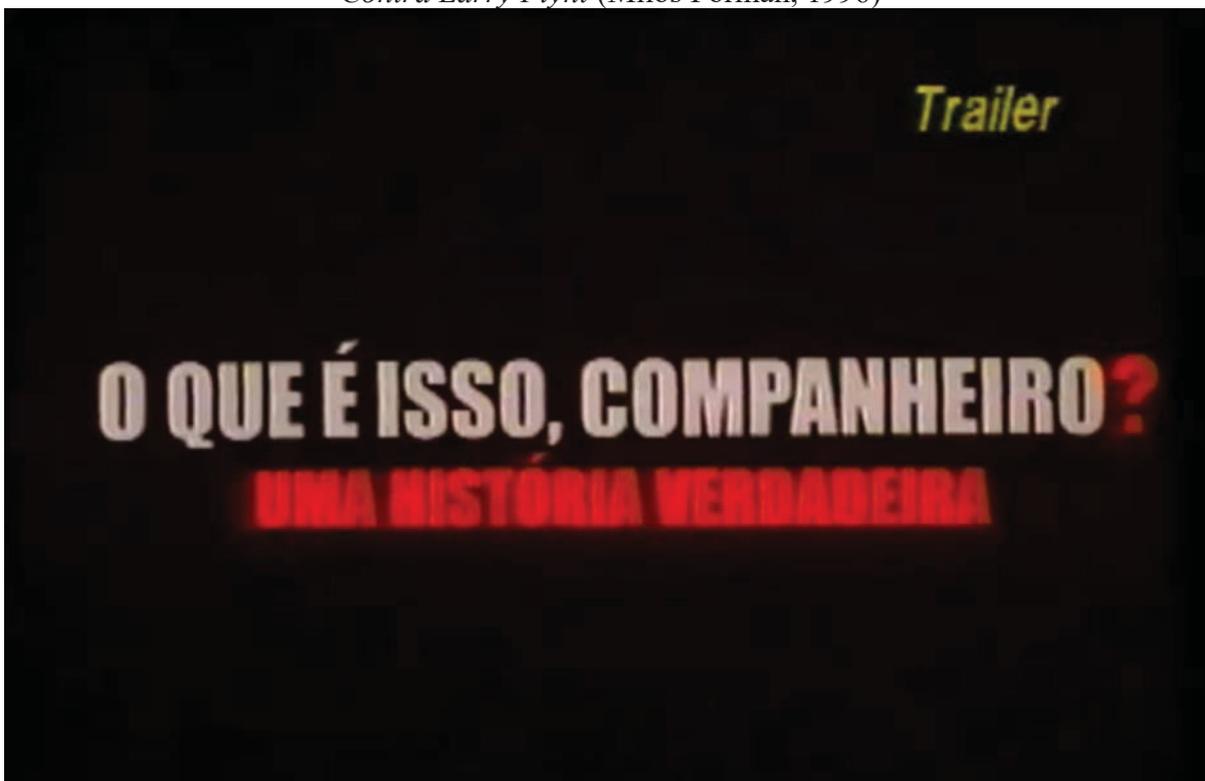
Barreto aponta que fez uma pesquisa para o filme e manipulou conforme seu interesse para a produção do filme. Entretanto, na fita em formato *Video Home System* (VHS)<sup>17</sup> do filme *O Povo Contra Larry Flynt* (Miloš Forman, 1996) veiculada pela *Columbia Tristar Television*<sup>18</sup>, há um trailer de *O que é isso, Companheiro?*. Ao final do trailer, junto ao letrero indicando o título do filme, vê-se, em vermelho, a frase: “uma história verdadeira”.

<sup>16</sup> As entrevistas de Vera Silvia Magalhães, Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho serão analisadas no terceiro capítulo da dissertação.

<sup>17</sup> A fita VHS é um formato de vídeo comum nas décadas de 1980 e 1990. O *Video Home System* foi lançado em 1976 e se tornou muito comum pela facilidade de gravar programas de Televisão em casa e pela comercialização de diversas marcas do mercado (ABREU, SILVA, 2012).

<sup>18</sup> Columbia Tristar Television é uma empresa americana de televisão, com estúdios de cinema. Faz parte da empresa *Sony Pictures*. É responsável por produzir e distribuir filmes. Foi responsável por distribuir *O que é isso, Companheiro?*, em sua versão em inglês com título de *Four Days in September*, nos Estados Unidos.

**Figura 4** - Frame do trailer de *O que é isso, Companheiro?* na fita VHS do filme *O Povo Contra Larry Flynt* (Miloš Forman, 1996)



Fonte: Trailer *O que é isso, Companheiro?*, 1997, 00:02:45.

É possível notar que Fernando Gabeira e Bruno Barreto utilizam a ideia de ficção para retirar responsabilidades do filme quanto à representação da ditadura e de seus companheiros. Entretanto, no trailer de anúncio e na narrativa, utilizam-se de documentos e técnicas filmicas para trazer para o filme um caráter de veracidade.

## **1.2 TEORIA DA FERRADURA, INFANTILIZAÇÃO DOS GUERRILHEIROS E A MEMÓRIA HEGEMÔNICA LIBERAL**

Durante o segundo bloco do filme, uma escolha chama a atenção: a construção dos personagens principais e o contexto da luta armada no Brasil, durante a ditadura militar. O bloco é composto por cinco sequências alternadas entre Fernando e o embaixador. Na primeira sequência do bloco, Cesar, Arthur e Fernando assistem ao pouso do homem na Lua, reunidos em torno de uma televisão de tubo. Como foi descrito antes, o personagem Cesar ocupa o sofá, Arthur senta-se sobre a mesa de centro, enquanto Fernando ocupa em uma poltrona ao lado. A câmera alterna o foco para cada um deles, de frente, à medida que falam.

Cesar e Fernando demonstram ceticismo em relação ao simbolismo da bandeira norte-americana fincada na Lua, enquanto Arthur interpreta o feito como um avanço coletivo da humanidade. Durante a conversa, os jovens também mencionam as realizações soviéticas na corrida espacial. Em tom irônico, Cesar comenta: “Um grande passo para a humanidade, a modéstia nunca foi o forte deles, né? Milico decorou direitinho o diálogo de Hollywood, ‘oh’ lá”. Arthur rebate prontamente: “Vamos parar com a inveja, o homem está pisando na lua, porra. Se fosse um camarada soviético, tava babando de prazer”. diálogo segue com Fernando e Cesar exaltando a atuação soviética, ao passo que Arthur adota uma postura crítica em relação a isso.

Na quarta sequência fílmica, segunda do segundo bloco, em um evento comemorativo na embaixada, Charles Burke Elbrick e aliados políticos assistem à mesma transmissão que Arthur, Fernando e Cesar. Em conversa, o embaixador estadunidense afirma que a chegada da lua não é uma conquista somente dos Estados Unidos, mas sim “uma vitória mundial”<sup>19</sup>.

Na sequência seguinte, Fernando e Cesar afirmam que vão entrar para a luta armada e questionam Arthur sobre qual rumo ele pretende tomar para combater a ditadura. Arthur rebate, dizendo que os amigos não têm preparo algum para isso. Chamam a atenção os enquadramentos durante a cena. O filme dá conta do passado de Fernando e de sua formação como militante a partir dos elementos do cenário que compõem seu apartamento.

**Figura 5** - Elementos de cultura jovem de esquerda na casa de Fernando.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:04:11, 00:04:55.

O apartamento de Fernando contém diversos símbolos representativos da esquerda brasileira da década de 1960, como pôsteres de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e de Che Guevara. Além disso, sua localização no Rio de Janeiro e a presença

<sup>19</sup> As falas são em inglês, e a tradução utilizada é a da legenda da versão do *Canal Brasil*.

de uma televisão sugerem que se trata de jovens de classe média, com acesso a bens de consumo. Conhecendo a biografia de Gabeira, sabemos que ele veio de uma família com recursos financeiros, o que lhe proporcionou acesso ao ensino secundário e superior, onde participou de movimentos estudantis. Podemos concluir, a partir dos objetos em seu apartamento, que Fernando é um jovem politizado da classe média carioca.

O filme segue em uma festa numa gafeira para comemorar o feito dos Estados Unidos. Embaixador e embaixatriz se divertem na festa. Fernando e Arthur caminham pelas ruas do Rio de Janeiro. Arthur questiona e tenta fazer o amigo repensar a luta armada, Fernando reafirma seu ponto dizendo: “Isso é um pensamento pequeno-burguês, a realidade está madura para a revolução”.

O segundo bloco apresenta, de forma alternada, dois núcleos que serão importantes para o filme: de um lado, os jovens militantes; de outro, o equilibrado embaixador. Aqui, há uma comparação feita entre os dois lados que nos levam para dois pontos importantes reiterados pela narrativa do filme: a infantilização dos militantes e a teoria da ferradura.

### **1.2.1 UMA PITADA DE “TEORIA DA FERRADURA”**

A Teoria da Ferradura, proposta por Jean-Pierre Faye em *O Século das Ideologias* (1996), oferece uma forma de interpretar semelhanças e diferenças políticas e ideológicas entre a extrema-esquerda e a extrema-direita. A teoria tem origem nos estudos sobre linguagem e poder desenvolvidos pelo autor na década de 1970, nos quais ele investigou a retórica soviética e nazista. Em vez de conceber o espectro político como uma linha reta, a teoria propõe o formato de uma ferradura, aproximando as posições radicais de esquerda e de direita nas extremidades da curva. Entretanto, a abordagem de Faye é criticada por suas generalizações, que podem resultar em comparações simplificadas entre ideologias e experiências políticas distintas.

Em um momento mais avançado da narrativa fílmica, após o sequestro do embaixador e a leitura do manifesto em rede nacional, Fernando reencontra Arthur, e essa teoria é mencionada por um dos personagens. Desde o segundo bloco, Arthur se mostra crítico às opiniões de Fernando e César. Na sequência 27, Fernando/Paulo caminha pela rua após o sequestro do embaixador com três caixas de pizza na mão. A câmera enquadra todo seu corpo caminhando pela rua com uma iluminação escura. Em frente ao teatro, encontra Arthur, caracterizado para atuação em uma peça teatral. Arthur está no ponto mais claro do plano. Os dois discutem sobre os caminhos que escolheram. A câmera foca no rosto de cada

um enquanto falam. O enquadramento final mostra o Teatro Municipal Carlos Gomes, em cartaz, a peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen, enquanto Fernando caminha com as caixas de pizza no lado direito da cena. No diálogo da sequência 27, ele faz referência à Teoria da Ferradura, afirmando: “Vocês (militantes que optaram pela oposição armada) e os militares são as duas pontas da ferradura; parecem distantes, mas estão bem próximos.” Fernando reage de forma veemente, buscando reafirmar o legado de coragem do grupo ao pegar em armas contra a ditadura.

Após Arthur, vestido para o ensaio geral da peça *Casa de Bonecas*, de Ibsen, dizer a Fernando: “Mais próximo da realidade que você. Ibsen tem mais estilo que esse seu teatro de horror” e o diálogo se encerrar, ocorre um corte para um plano mais amplo da cena. Nele, vemos Arthur — que afirma estar mais próximo da realidade — entrando no Theatro Carlos Gomes, enquanto Fernando sai com as pizzas para comemorar o sequestro do embaixador. O jogo de planos no filme nos leva a questionar quem, de fato, está mais próximo da realidade: os jovens da luta armada ou um jovem ator. A peça *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, foi encenada diversas vezes no Brasil, no entanto, os registros disponíveis não indicam que o Theatro Carlos Gomes tenha sido palco de alguma de suas montagens. Segundo a pesquisadora Jane Silva (2007), a peça, escrita em 1879, teve 14 encenações registradas no país a partir de 1899. As montagens mais próximas da data do sequestro do embaixador, ocorrido em 1969, ocorreram em 1964 — no Ginásio Olavo Cardoso, em Campos dos Goytacazes, no estado do Rio de Janeiro — e em 1971, quando estreou no Teatro Gláucio Gil, na cidade do Rio de Janeiro, circulando posteriormente por Brasília e pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul até 1973. A versão mais próxima temporalmente é uma adaptação para a televisão, produzida pela TV Bandeirantes em 1968 (SILVA, 2007).

**Figura 6** - Iluminação de Fernando e Arthur durante a sequência 27.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:50:14, 00:50:17.

Apesar da imprecisão histórica quanto ao local específico da peça representada no filme, a escolha de *Casa de Bonecas* insere-se em um contexto cultural plausível para o período. Mais importante, contudo, é o modo como o filme mobiliza a peça como elemento narrativo e reflexivo. A cena em que Arthur, caracterizado para o ensaio da peça, afirma estar mais próximo da realidade do que Fernando, militante político engajado numa ação armada, introduz uma inversão provocadora entre ficção e realidade. Ao mesmo tempo em que representa a hipocrisia social no palco, Arthur deslegitima o compromisso político de Fernando, chamando-o de parte de um "teatro de horror". A justaposição espacial entre os dois, Arthur entrando no teatro, Fernando saindo com pizzas para celebrar o sequestro, reforça a ambiguidade moral e política da cena.

Além disso, a iluminação da sequência reforça essa questão. Ao observarmos a cena, percebemos que Fernando parte de um local mais escuro, enquanto Arthur está iluminado, o que sugere uma maior clareza em sua visão de mundo e reforça sua cobrança por uma proximidade maior de Fernando com a realidade.

Podemos seguir por outra interpretação e considerar que a iluminação na cena simboliza diferentes formas de resistência à ditadura militar. Arthur, como artista exposto ao público, encontra nos holofotes uma maneira de enfrentar o regime, utilizando o teatro como ferramenta de crítica e conscientização. Já Fernando, situado em uma área mais escura da cena, representa uma abordagem clandestina, recorrendo à guerrilha e à ação invisível como formas de oposição ao governo militar. Esse contraste pode sugerir a dualidade das estratégias de luta e sugere que a resistência pode assumir diferentes caminhos, cada um com suas próprias implicações e consequências.

Entretanto, não há muito espaço para essa interpretação. Arthur, durante o filme, demonstra ser uma pessoa contrária à ditadura militar, mas pouco engajada. Sua figura funciona como um amigo de Fernando e César, tentando impedir que ambos se envolvam com movimentos radicais contra o regime. O teatro, durante os Anos de Chumbo, foi um espaço de resistência ao regime vigente. No entanto, não encontrei pesquisas que colocassem o *Teatro Carlos Gomes* como um local explícito de resistência. Em comparação, o *Teatro Opinião*, localizado em Copacabana, no Rio de Janeiro, era um espaço amplamente conhecido por suas apresentações artísticas engajadas. Talvez, se Arthur tivesse o papel de um ator mais engajado com a luta contra a ditadura, ele poderia ter sido representado vinculado a outros locais mais diretamente associados à resistência, mas não era esse o objetivo do filme.

A sequência apresenta a Teoria da Ferradura pela voz do personagem ator, refutada em seguida por Fernando, e essa resposta pode ser interpretada como um fechamento do

debate. No entanto, é possível pensar o filme com dois antagonistas. Jonas, interpretado por Matheus Nachtergaele, é um militante experiente da ALN e assume o papel de líder dos militantes do MR-8 na operação de sequestro do embaixador, ao lado de seu companheiro Toledo (Nelson Dantas). A todo momento, Jonas demonstra dúvidas sobre a capacidade dos militantes, lidera de forma ríspida e mantém tensões constantes com Fernando. Toledo, por outro lado, é um defensor das causas libertárias no Brasil e veterano da Guerra Civil Espanhola. Diferente de Jonas, ele é mais compreensivo e deposita confiança nos jovens militantes. Henrique, interpretado por Marco Ricca, é militar e torturador, encarregado de interpelar a operação do MR-8. Durante o filme, ele é retratado de maneira mais pessoal e sentimental, expressando que não gostaria de estar torturando “crianças inocentes e cheias de sonhos”.

Assim, Jonas é apresentado como antagonista no meio dos militantes e Henrique, um militar da marinha, como antagonista da trama geral, ainda que sem o perfil estereotipado de vilão.

Acontece que, quando se observa os pares opostos do antagonismo no interior da trama de *O que é isso, companheiro*, as nuances de Henrique contrastam fortemente com os excessos do personagem Jonas (Matheus Nachtergaele), o guerrilheiro de origem proletária que comanda a ação do sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick (Alan Arkin). Jonas é truculento, frio, impiedoso, traiçoeiro, avesso a vacilações, ou seja, o antípoda de Henrique. No microcosmo dos guerrilheiros confinados no cativeiro do embaixador, sua postura ríspida destoa da dos demais militantes, quase todos jovens “inocentes” oriundos do movimento estudantil. Ali dentro da casa-aparelho, Jonas é o antagonista inequívoco, incansável em armar intrigas contra o protagonista Fernando (Pedro Cardoso). No fundo, é Jonas o verdadeiro vilão arquetípico em *O que é isso, companheiro?*, a figura responsável pelos “excessos” daquele período em que o mundo estava de “cabeça para baixo” (SELIPRANDY, 2019, p. 686).

O filme, não só na sequência selecionada para o texto, mas em sua abordagem do período, faz uso da Teoria da Ferradura para equiparar e pensar os “excessos” cometidos pelos “extremos”. Portanto, o filme está em uma tendência de abordagem classificada, por Napolitano e Seliprandy, em *Leitura de Dois Demônios* que

aponta a existência de dois lados extremados de um conflito: a luta armada e violência repressiva. Inocente em meio ao fogo cruzado, a sociedade, segunda essa leitura, teria sido a grande vítima dos excessos cometidos pelos “dois demônios”. Nesse sentido, a guerrilha é representada como o polo oposto do terrorismo de Estado, em uma perspectiva de equivalência moral. Outras paridades acabam se forjando nessa abordagem; entre sequestro

político e tortura; entre violência política e violação de direitos humanos. A sociedade sai isenta de culpas pelo autoritarismo, como vítima passiva. A ditadura, resultado dos “excessos” de lado a lado, torna-se um mero hiato de anomalia histórica (NAPOLITANO; SELIPRANDY, 2018, p. 79).

Para o crítico e teórico de cinema Ismail Xavier, num texto publicado ainda em 1997 (que será discutido com maior profundidade no tópico 3.7 desta dissertação), essa forma dura de representar o personagem de Jonas tem a função de selar a simetria entre o torturador e o sequestrador:

Representado esta “corja”, Jonas, o que não tem história própria e vem para azedar o grupo com sua antipatia e mau-caráter, compondo o vilão: ameaça os companheiros de morte, manipula o mais jovem dos militantes e trapaceia para colocar Fernando na posição de executor do diplomata. Antagonista de Fernando, é também seu complemento e, de certo modo, sai verdade limite, porque o filme precisa construir esta dupla Fernando-Jonas para selar a simetria desejada entre sequestradores e torturadores (XAVIER, 1997, p. 148-149).

Ao equiparar os lados extremados de um conflito, o personagem Arthur faz o papel de salientar a opção por uma via constitucional, criticando e comparando a opção de Fernando aos atos dos militares – e a sua visão (de Arthur) pode ser entendida, hoje, como representativa de um tipo de posição usual nos anos 1990, de buscar isenção, de evitar “tomar partido”, de acreditar na possibilidade de uma posição “desideologizada”, sobre a qual falaremos nos próximos tópicos.

É importante ressaltar que essa foi uma opção narrativa específica do filme. No livro escrito por Gabeira, em nenhum momento é mencionada a teoria da ferradura. O diálogo entre Fernando e Artur não ocorre no livro, portanto, é uma escolha do roteirista e do diretor. Em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, publicada no dia 9 de maio de 1997, após a repercussão da estreia do filme em abril do mesmo ano, Gabeira é perguntado se o filme foi fiel ao livro e responde:

Eu acho o filme fiel ao livro e às minhas concepções sobre o que se passou, desde que você não entenda a palavra fidelidade como algo literal. Houve um acordo entre mim, o Leopoldo Serran (roteirista) e o Bruno (Barreto, diretor) que eles teriam liberdade, que eu não iria interferir. Então, quanto aos temas mais polêmicos, eles podem se apoiar no livro para justificá-los (CARVESAN, 1997b).

Interessante notar que diversos acontecimentos do filme são representados conforme descrito no livro, portanto, é possível fazer aproximações entre os personagens. Ainda em

entrevista à *Folha de S. Paulo*, Gabeira comenta que o filme não visou representar os militantes reais, mas que buscou criar uma síntese dos principais tipos que existiam nas ações da luta armada. Entretanto, os personagens levaram nomes de pessoas reais, como o próprio Fernando, Jonas e Toledo. Outros, como no caso de Renée e Maria, permitem traçar paralelos com pessoas reais. Trataremos disso mais adiante.<sup>20</sup>

### 1.2.2 INFANTILIZAÇÃO DOS GUERRILHEIROS NA FICÇÃO CINEMATOGRAFICA

Como foi dito antes, o segundo bloco do filme apresenta os três jovens: Fernando, Cesar e Arthur. No bloco seguinte, Fernando e Cesar entram para o Movimento Revolucionário de Oito de Outubro (MR-8) e lá encontram outros jovens, Renée (Cláudia Abreu), Júlio (Caio Junqueira), Marcão (Luiz Fernando Guimarães) e Maria (Fernanda Torres). Arthur é o contraponto entre eles, não entra para luta armada e, como vimos, reaparecerá mais adiante na cena em que verbaliza sua visão a partir de uma frase-síntese sobre a teoria da ferradura.

No filme *O que é isso, Companheiro?*, esses militantes são representados como jovens idealistas usados por uma “escoria perigosa”. Tal opinião aparece verbalizada pelo personagem Henrique, que no filme é o representante do aparato repressor, na 24ª sequência do filme, sexto bloco fílmico. Nessa sequência, Henrique (Marco Ricca) e sua esposa, Lilia (Alessandra Negrini), assistem pela televisão à notícia do sequestro do embaixador dos Estados Unidos e discutem sobre os atos de tortura cometidos pelo regime, bem como sobre a participação de Henrique nessas práticas. A câmera permanece fixa ao pé da cama, posicionada ao centro do quarto, movimentando-se horizontal e verticalmente para acompanhar os deslocamentos de Henrique. Durante os momentos de fala e de tensão, o uso do zoom acentua a sensação de aproximação, intensificando o impacto emocional da cena.

Henrique é um militar da Marinha, agente da ditadura e torturador. No filme, é representado como uma pessoa sensível, que tortura “por obrigação”. Após sua esposa Lilia, interpretada por Alessandra Negrini, desconfiar de traição, Henrique decide conversar e revelar detalhes do que estava fazendo. Ao justificar-se para Lilia, Henrique faz considerações interessantes sobre os militantes. O torturador, ao ver-se encurralado pela esposa, justifica

---

<sup>20</sup> A relação entre os personagens do filme, as pessoas reais e o livro de Gabeira é abordada no terceiro capítulo da dissertação.

seus atos ao referir-se a uma “escória perigosa”, na trama do filme, que usa “crianças inocentes e cheias de sonhos”.

A “escória perigosa”, a qual Henrique refere-se, é possivelmente relacionada à narrativa ao “perigo” do comunismo internacional no Brasil. Narrativa que ajudou a justificar o Golpe Civil-Militar em 1964 e a Ditadura Militar no Brasil<sup>21</sup>. Assim, os militantes brasileiros, para Henrique, eram jovens usados para defender uma agenda do comunismo internacional no Brasil.

Na dimensão visual, os enquadramentos em Henrique e Lilia mostram um casal apaixonado. Henrique, nos primeiros dois minutos, parece irritado. Posteriormente, respondendo às questões de Lilia, aparenta-se incomodado em estar escondendo um segredo de sua esposa e de estar torturando jovens, Henrique inclusive salienta: “Você pensa que eu faço isso por quê? Por que me dá prazer? Por que eu quero essa glória no meu currículo?”.

**Figura 7** – Sequência 24, sexto bloco fílmico, Henrique e Lilia discutem a relação. Lilia descobre que Henrique Trabalha torturando jovens.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:48:09.

<sup>21</sup> No livro *O golpe de 1964: momentos decisivos*, o historiador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Calos Fico, expõe pontos que mostram a importância da narrativa anticomunista desde os movimentos anteriores ao Golpe Militar de 1964: “O anticomunismo das Forças Armadas e outros setores da sociedade brasileira inseria-se no contexto da chamada “Guerra Fria”, mas vinha de muito antes, pelo menos desde 1935, em função da fracassada tentativa de tomada do poder que ficaria conhecida como “Intentona Comunista”. A revolta de 1935 foi um levante armado por meio do qual os comunistas tentaram derrubar o governo de Getúlio Vargas. Houve agitações militares em Natal, no Recife no Rio de Janeiro, mas o governo logo conseguiu debelar o movimento com bastante violência. O importante a destacar é que, a partir daí, houve grande repressão contra os comunistas e a “Intentona” tornou-se símbolo do anticomunismo. Em 1935, inaugurou-se no Brasil a prática da tortura contra inimigos políticos. Desde então, os militares usariam os episódios daquele ano para fazer propaganda anticomunista. Na verdade, as comemorações do Exército sobre a derrota dos levantes de 1935 mantiveram-se até o governo de Fernando Henrique Cardoso, assim como a celebração do golpe de 1964 só foi desautorizada recentemente, durante o governo de Dilma Rousseff” (FICO, 2014, p. 24).

Não apenas nas palavras de Henrique, mas na trama como um todo, os militantes que optaram pela luta armada contra a ditadura, são representados como infantis e juvenis. Maria (Fernanda Torres), Oswaldo (Selton Mello), Marcão (Luiz Fernando Guimarães), Renée (Claudia Abreu), Júlio (Caio Junqueira) e Fernando retratam cada um à sua maneira a inexperiência e a idealização nas operações contra a ditadura.

Uma personagem interessante para refletir sobre a inexperiência e os motivos para estar envolvida na luta armada é Renée. Durante a sequência 15, quinto bloco fílmico, após seduzir um funcionário da portaria, interpretado por Milton Gonçalves, para obter informações sobre o embaixador estadunidense, Renée vai a um bar e usa o telefone para ligar para seus pais. Ela está vestida com cores em tom pastel, o que simboliza uma jovem inocente, com a mesma vestimenta e o cabelo dividido e preso por dois amarradores que usou na sequência anterior.

**Figura 8** – Sequência 15, quinto bloco fílmico, Renée vai até uma padaria e liga para seus pais.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:25:10.

Ao som de uma música triste e com os olhos marejados, Renée é atendida pelo pai que pergunta: “Joana, o que houve, minha filha?”. Renée responde: “Não, pai, é a Clara”. O pai responde: “Clara? Filha, sabe que horas são? Isso é hora de ligar? Você acaba de me acordar e sua mãe também”. Nesse momento, descobrimos que o nome de Renée, na verdade, é Clara, e que, possivelmente, não tem uma boa relação com os pais como sua irmã Joana. Assim, a narrativa do filme sugere que a entrada de jovens para a luta armada pode ter a ver com a desesperança e problemas familiares particulares.

Algumas cenas ao longo do filme reforçam essa percepção. Na 16ª sequência, pertencente ao quinto bloco fílmico, Jonas e Toledo, após se apresentarem ao grupo de militantes e assumirem a liderança da ação, entram em um quarto e conversam sobre os jovens. Os planos alternam entre o rosto de Jonas, enquanto fala, e as reações de Toledo. Jonas afirma: “São muito crianças, pequeno-burgueses aventureiros, um bando de amadores, alguns deles claramente preparados para uma ação armada.” Durante a sequência 35, no sétimo bloco fílmico, Elbrick lê em voz over a carta que escreveu a Elvira, sua esposa, e novamente ressalta o caráter infantil dos militantes: “Um deles tem uma pele de nenê. Tenho certeza que é menor, uma criança num jogo perigoso. [...] Essas são as mãos da garota que me fez os curativos e lava minha camisa, coisa que me comoveu e pela qual serei eternamente grato. Que triste destino leva essa mão delicada a empunhar uma arma?” Embora esses fragmentos não constituam os pontos centrais das respectivas sequências, reforçam a ideia de que um grupo de jovens imaturos está à frente do sequestro de um embaixador.

Portanto, *O que é isso, Companheiro?* parece desqualificar a politização dos jovens e a opção pela luta armada, que aparece, no caso de Renée, com um tipo de escape. As falas de Henrique, um torturador “sentimental”, dão a entender que esses jovens estão sendo usados por um dos dois “demônios”. Assim, caracterizando os seus ideais e os seus atos como algo juvenil. O idealismo aparece também na forma em que os guerrilheiros se comportam, parece que a qualquer momento, com qualquer pergunta, farão um discurso com palavras de ordem.

Napolitano e Seliprandy (2018, p. 79, grifo deles) já identificaram esse traço do filme: “**A leitura da inocência juvenil:** Perspectiva que despolitiza o engajamento armado de toda uma geração, ao desqualificar a militância revolucionária como um roubo juvenil, próximo de uma inocência irresponsável. Exemplo: O que é isso, companheiro?”.

O único personagem no meio dos militantes que foge de uma lógica juvenil durante o filme é Fernando. Durante o cárcere do embaixador, o personagem que representa Gabeira é único que fala inglês e discute política internacional. Na narrativa, parece que somente Fernando e Elbrick são os que têm noção do que está acontecendo fora da casa em que estavam confinados, traço já evidenciado por comentaristas no livro homônimo de Fernando Gabeira. No livro, Gabeira não torna os outros companheiros de sequestro em personagens complexos. Foca a narrativa em si, traz alguns diálogos e ações, principalmente com Toledo, mas sempre como personagem principal. No prefácio da edição da Companhia das Letras, em 1996, Gabeira escreve um novo prefácio se desculpando por sua escolha:

Gostaria de ter dado uma visão mais clara do papel e do valor de cada um dos integrantes da luta armada. Meu livro não tinha, no entanto, esse objetivo. Se há cem maneiras de fazer uma só biografia, há, certamente, milhares de caminhos para contar a aventura coletiva da resistência à ditadura militar no Brasil (GABEIRA, 2009, p. 09).

Fernando Gabeira faz reflexões muito à frente das que se tinha durante o final dos anos 1960 no Brasil. Ele coloca sua consciência política do final dos anos 1970, após ter passado por exílios e outro Golpe de Estado no Chile, no Gabeira de 1969 (REIS, 1997c). Esse traço, com a falta de atenção a outros companheiros, dá a entender que Gabeira era superior aos outros militantes. Ainda, no mesmo prefácio, Gabeira reconhece a autoria de Franklin Martins do manifesto lido em rede nacional durante o sequestro do Embaixador, coisa que, segundo ele, não consignou em 1979 enquanto escrevia o livro.

### 1.2.3 APONTAMENTOS SOBRE A MEMÓRIA HEGEMÔNICA LIBERAL

A Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979, concedeu anistia àqueles que cometeram crimes políticos ou a eles relacionados entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, bem como aos que cometeram crimes eleitorais, tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores públicos da Administração Direta e Indireta, das fundações vinculadas ao poder público, aos servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos militares e aos dirigentes e representantes sindicais que foram punidos com base em Atos Institucionais e Complementares. Não por acaso, o livro de memórias de Fernando Gabeira foi publicado neste mesmo ano.

A Lei da Anistia estabeleceu uma reconciliação política no Brasil, no entanto, reforçou o silenciamento em relação à tortura, aos torturadores e ao apoio da sociedade à ditadura (REIS, 2006). De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2020), a anistia representou a legalização da construção de uma memória hegemônica liberal sobre a ditadura militar. O cinema teve seu papel no processo de hegemonização da memória liberal sobre a ditadura militar. Para Morettin, Napolitano e Seliprandy (2021, p. 2) “El cine brasileño fue uno de los vectores más importantes em la construcción de una memoria hegemónica sobre la dictadura militar en Brasil (1964-1985)”.

*O que é isso, Companheiro?* converge em alguns aspectos com a memória apresentada por Napolitano (2020). Alguns dos pontos analisados nos tópicos anteriores, como a menção à Teoria da Ferradura, presente no filme como crítica às opções radicais, pode sugerir uma equivalência moral que o filme tenta trazer para a Luta Armada e a Ditadura

Militar brasileira. Para Napolitano (2015, p. 34), essa abordagem foi importante para construir uma versão brasileira da *teoria dos dois demônios*:

Mas talvez uma das consequências ideológicas mais impactantes para o debate seja a construção de uma versão brasileira da “teoria dos dois demônios” que explicava a violência política a partir da radicalização dos atores em detrimento da estabilidade institucional e da negociação dos conflitos.

Outro ponto fundamental é que a memória hegemônica liberal “denunciou o radicalismo ativista da guerrilha de esquerda, mas compreendeu o idealismo dos guerrilheiros” (NAPOLITANO, 2020, p. 319). Durante a sequência 11, no quarto bloco fílmico, o grupo de guerrilheiros, ainda sem a liderança dos membros da ALN, Jonas e Toledo, praticam um assalto ao banco, do qual Marcão chama de “expropriação revolucionária”:

Marcão - Atenção, isso não é um assalto! Vocês estão assistindo a uma expropriação revolucionária. Estamos expropriando uma instituição bancária que é um dos suportes dessa ditadura cruel e sanguinária. Muitos dos nossos companheiros que lutam pela liberdade e pela democracia estão sendo brutalmente torturados nas prisões desse governo militar, e vocês não ficam sabendo de nada porque a imprensa está censurada. Contem para seus amigos o que está acontecendo! Nós somos o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, o MR-8! (*O que é isso, companheiro?*, 1997. Versão Canal Brasil).

Durante o assalto, a câmera realiza diferentes movimentos, posicionando o espectador em três perspectivas distintas. A primeira está localizada entre Renée e Marcão. Nesse enquadramento, vemos Marcão de baixo para cima, destacando sua postura imponente enquanto realiza o discurso, já que está em pé sobre a mesa. Na segunda posição, a câmera se coloca entre Renée, que aponta uma arma, e os reféns, alternando os planos entre ela e as pessoas que estão no banco, criando uma sensação de tensão e vulnerabilidade. A terceira perspectiva é estabelecida nas costas dos dois personagens, permitindo uma visão ampla de todos que estão na cena, reforçando o contexto do ambiente e a distribuição dos reféns. Ao final do assalto, a câmera retorna à segunda posição e se desloca fisicamente para trás dos personagens em fuga, acompanhando o movimento e intensificando a sensação de urgência.

**Figura 9** – Sequência 11, quarto bloco fílmico, Marcão discursa durante a expropriação bancária.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:14:27

A cena do assalto ao banco, caracterizada como uma "expropriação revolucionária" por Marcão, se insere no que Napolitano (2020) descreve como a memória hegemônica liberal: uma narrativa que denuncia o radicalismo da guerrilha, mas reconhece o idealismo dos militantes. O próprio discurso de Marcão evidencia essa construção, ao justificar o ato como uma resposta à "ditadura cruel e sanguinária" e denunciar a censura que impede a população de conhecer os abusos da ditadura. Nesse contexto, o movimento da câmera colabora para a construção simbólica dessa resistência idealista.

Na primeira perspectiva, localizada entre Renée e Marcão, o ângulo de baixo para cima sobre Marcão não apenas confere imponência ao personagem, mas também reforça seu papel de liderança e determinação. A câmera, ao assumir esse ponto de vista, convida o espectador a enxergar o guerrilheiro como alguém convicto de seus princípios, quase heroico em seu discurso de enfrentamento.

A segunda perspectiva, situada entre Renée e os reféns, cria uma alternância de planos que intensifica a tensão e a vulnerabilidade. Aqui, a montagem expõe o conflito entre o ideal revolucionário e o impacto direto sobre civis, permitindo ao espectador vivenciar o embate entre resistência e medo. Essa escolha técnica humaniza os reféns sem deslegitimar a ação dos guerrilheiros, alinhando-se à narrativa que Napolitano descreve: a guerrilha é criticada pelo radicalismo, mas seu idealismo não é completamente negado.

Finalmente, a terceira posição da câmera, localizada atrás dos guerrilheiros, amplia o campo de visão e apresenta o contexto geral do assalto, reforçando o caráter coletivo da ação e a organização do movimento. Ao final do assalto, a câmera se desloca para trás dos personagens em fuga, criando um sentido de urgência que é potencializado pela trilha sonora de *House of the Rising Sun*, regravada pela banda The Animals. O solo de guitarra, carregado de melancolia e rebeldia, contribui para a estetização da ação, entre o idealismo e radicalidade do ato.

O radicalismo e o idealismo se consomem ao final da sequência. Oswaldo — nome dado a César ao entrar no MR-8, amigo de Fernando — é o último a fugir durante a operação, que estava prestes a ser concluída sem contratemplos. No entanto, um policial surge na rua e o surpreende. César aponta sua arma, mas hesita em atirar, sendo baleado em seguida. Capturado, é submetido à tortura pela ditadura militar.

**Figura 10** - Sequência 11, quarto bloco filmico: César/Oswaldo aponta a arma para o policial, mas hesita em atirar.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:15:19.

Essa decisão de não atirar ressoa diretamente com a memória liberal, que, embora critique o radicalismo e a violência dos guerrilheiros, ainda pode compreender e até simpatizar com seu idealismo. A memória liberal frequentemente tende a ver os guerrilheiros como jovens idealistas que, por mais que errassem em seus métodos, estavam movidos por um desejo legítimo de mudança. Essa ação de não matar, uma escolha dos roteiristas, é uma

forma de preservar a pureza do movimento, uma tentativa de não desvirtuar a causa pela qual se estava lutando.

Considerando essas questões, na narrativa do filme, pode-se dizer que a infantilização dos jovens conversa diretamente com os pressupostos da memória hegemônica. A construção dos personagens militantes, Renée como uma jovem que entra para a guerrilha por possíveis problemas familiares, César ex-seminarista, que não tem coragem de atirar, influenciado por seu amigo Fernando, Júlio, Maria e Marcão inexperientes e sem passado, e as falas de Henrique deixam evidente a visão que se tem dos jovens que aderiram à luta armada. Eles são retratados não apenas como radicalizados pela repressão, mas como figuras quase ingênuas, imersas em um idealismo juvenil que muitas vezes beira a inexperiência. Essa perspectiva é compatível com a memória hegemônica, que tende a entender esses militantes como idealistas, mas despreparados para as consequências de suas ações.

A construção desses personagens dialoga com a memória hegemônica liberal ao apresentar o movimento guerrilheiro não como um grupo de indivíduos maquiavélicos, mas como jovens em busca de um futuro melhor, mas tragicamente perdidos nas escolhas extremas que fizeram. A transição negociada e a Lei da Anistia são apresentadas como marcos históricos que ajudam a suavizar essa visão radical, criando um espaço para o perdão e a reintegração daqueles que, apesar de suas ações extremas, estavam motivados por um desejo de mudança social. A memória hegemônica liberal, portanto, busca equilibrar a condenação dos métodos da guerrilha com a compreensão de seus motivos idealistas, refletindo uma tentativa de integrar essa juventude ao imaginário coletivo de uma sociedade pós-ditadura, onde se busca a reconciliação.

Os pressupostos da transição negociada, a Lei de Anistia e a memória hegemônica liberal são partes estruturantes do enredo do filme, pois não apenas marcam a forma como a história do Brasil foi contada, mas também como ela foi construída no campo das representações culturais. O filme, ao adotar essa narrativa, se insere nesse processo de reflexão sobre o passado recente e sobre a forma como as figuras da resistência são ressignificadas dentro de um contexto de reconciliação nacional.

### **1.3 FENANDO DO LIVRO E FERNANDO DO FILME**

A separação entre os “dois Fernandos”, o narrador autobiográfico do livro *O que é isso, companheiro?* e sua versão cinematográfica no filme de Bruno Barreto, ocorre aqui por questões metodológicas, para evidenciar como cada um deles evidencia formas distintas de

construção da memória e os compromissos específicos que cada uma assume com seu tempo. A memória de Fernando Gabeira se cristaliza em livro dez anos após o sequestro do embaixador Charles Elbrick, em 1979, no exato momento em que se formalizava a Lei da Anistia, contexto no qual os ex-militantes buscavam narrar e justificar suas ações diante de uma nova ordem política. Já a versão cinematográfica, produzida quase trinta anos depois do sequestro, em 1997, é atravessada por uma memória hegemônica de caráter liberal e conciliatório, que havia se consolidado como quase um “senso comum” no imaginário social brasileiro. Comparar essas duas formas de representação é, portanto, um modo de refletir sobre os mecanismos seletivos da memória, os interesses ideológicos que orientam sua formulação e como diferentes narrativas públicas disputam o passado à luz das demandas políticas de seus respectivos presentes.

A adaptação feita por Bruno Barreto representa diversos momentos do livro, mas o foco do filme se dá nos últimos capítulos do livro, onde Fernando Gabeira narra o sequestro do embaixador estadunidense. No livro, a narrativa de Gabeira é centrada em si. Durante o texto, das pessoas que estavam envolvidas no sequestro, só é citado o nome do embaixador, de Vera e dos membros da ALN, Jonas e Toledo, os guerrilheiros são tratados como “amigos” ou companheiros.

O sábado amanheceu muito bem. O governo tinha aceitado nossas exigências e conversávamos durante o café da manhã. Elbrick deveria escrever outro bilhete e eu sairia dentro em pouco. Falávamos animadamente sobre a história. Um dos *amigos* disse: "É possível que a gente entre na história com esta ação."

"É possível", respondia eu.

"Tomara que você não caia agora, nessas últimas saídas."

"Tomara", dizia eu. "Estou perturbado com essa ideia de passar à história e, além do mais, se cair creio que vocês aumentariam, automaticamente, a lista para dezesseis nomes." (GABEIRA, 2016, p. 141, grifo meu).

Os participantes da ação se dispersaram a partir da noite de domingo. Dois morreram: *Toledo*, sob torturas em São Paulo; *Jonas*, o comandante militar da ação, massacrado a pontapés pela equipe do capitão Albernaz, na Operação Bandeirantes. Alguns foram presos e liberados, depois de cumprirem a pena, outros foram liberados, por sequestro, e vivem em lugares diferentes, no exílio. Alguns fugiram, e finalmente, um de nós enlouqueceu e perambula pelas ruas de Paris, de barba e cabelo grande. Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história (GABEIRA, 2016, p. 152, grifo meu).

Essas reflexões de *Elbrick* eram sinceras. Não as fazia porque era prisioneiro. Ainda hoje em Washington, de barba e cabelo grande, ele desfruta seu gim-tônica no Clube dos Embaixadores e é capaz de confirmar os diálogos dos quais se recorda. Falei com um jornalista americano que

esteve com ele, preparando um livro sobre a vida de Dan Mitrione (GABEIRA, 2016, p. 141, grifo meu).

Para manter, talvez, um anonimato dos participantes do sequestro, Gabeira escolhe chamá-los de amigos durante a narrativa. Os companheiros Toledo (Joaquim Câmara Ferreira) e Jonas (Virgílio Gomes da Silva) da ALN são citados nominalmente. Ainda em 1979, data de publicação do livro, os participantes do sequestro já eram conhecidos pela população. Durante a Ditadura Militar, a guerrilha, devido ao texto *Manual do guerrilheiro urbano*, publicado em 1969 por Carlos Marighela, naquele momento líder da ALN, onde dizia “O sequestro é usado para trocar ou libertar camaradas revolucionários aprisionados, ou para forçar a suspensão da tortura nas cadeias de uma ditadura militar” (MARIGHELLA, 1969, folheto), os sequestros se tornaram *modus operandi*. Além de Charles Elbrick em 1969, foram sequestrados o Cônsul do Japão, Nabuo Okushi, e o embaixador alemão Ehrenfried von Holleben em 1970. Em 1971 o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, também foi alvo de sequestro (SILVA, 2020)<sup>22</sup>.

Gabeira reconstrói o próprio passado em seu livro testemunhal, elaborando para si esse passado, e tornando-o público:

Reconstruir o passado de um sujeito ou reconstituir o próprio passado, através de testemunhos de forte inflexão autobiográfica, implica que o sujeito que narra (porque narra) se aproxime de uma verdade que, até o próprio momento da narração, ele não conhecia totalmente ou só conhecia em fragmentos escamoteados. (SARLO, 2007, p. 56).

Porém, Gabeira de 1969 não é a mesma pessoa que publicou o livro em 1979. Em sua reconstrução do passado, coloca-se como se o Gabeira de 1979 estivesse presente no momento do sequestro do embaixador, com ideias amadurecidas e com um pensamento crítico maior que os outros companheiros. Esse traço é ainda mais ampliado na versão cinematográfica (LEITE, 1997).

No filme, Fernando Gabeira aparece como o principal personagem no sequestro do embaixador. O personagem interpretado por Pedro Cardoso é responsável pela ideia do sequestro, escreve o manifesto e parece ser superior intelectualmente em relação aos outros

---

<sup>22</sup> A pesquisadora Carla Luciana Silva ainda aponta em seu texto outros casos de sequestros com características distintas em 1970, dentre eles: sequestro do Voo 114 pela Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares); tentativa malsucedida do sequestro do cônsul estadunidense em Porto Alegre; sequestro da aeronave Caravelle da Cruzeiro do Sul; sequestro realizado no Uruguai pelo grupo Tupamaros contra o cônsul brasileiro, Aloysio Dias Gomide (SILVA, 2020).

companheiros. Durante a sequência 27 do filme, no sétimo bloco, os militantes reúnem-se em uma mesa de seis lugares para decidir quem deveria ser libertado em troca do embaixador. Sentados à mesa estão Fernando/Paulo, Jonas, Toledo, Renée e Maria, Júlio permanece em pé, no mesmo cômodo, limpando uma metralhadora, enquanto Marcão está de vigia com o embaixador. A câmera se movimenta fisicamente, em *travelling*, ao redor da mesa, criando uma sensação de imersão no espectador, que se sente participando do debate, especialmente quando o enquadramento ocupa o lugar vazio ao lado de Fernando e Maria. Em meio à discussão sobre quais companheiros deveriam ser libertados, Fernando rompe com a hierarquia da operação e entra em confronto com Jonas.

**Figura 11** - Fernando/Paulo discute com Jonas e o grupo a inserção do nome de Oswaldo para lista em troca do embaixador. Sequência 27.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 00:56:48.

Fernando não entende o porquê das atitudes de Jonas com o embaixador. Fernando inverte toda ordem que havia sido tratada quando a ALN ficou com o comando da ação. Toledo, o mais experiente do grupo, concorda com o Fernando e muda de assunto. Fernando novamente confronta Jonas e pede para incluir o nome de seu amigo Oswaldo na lista. Jonas discorda, mas Fernando apela para votos de seus companheiros e acaba por incluir Oswaldo na lista.

A sequência demonstra um tipo de superioridade atribuída a Fernando em relação aos outros companheiros. A partir da chegada dos dois membros da ALN, parece que Fernando assume a liderança entre os membros do MR-8 e expõe sua opinião, contrariando o acordo entre as organizações para a liderança da ALN na ação. O Fernando superior a seus companheiros continua em outros momentos do filme. Na parte final da sequência 33, durante o sétimo bloco filmico, Fernando e Elbrick discutem sobre política internacional após o embaixador descrever cada um dos guerrilheiros.

Júlio é o primeiro descrito pelo embaixador. Uma música toma conta enquanto o embaixador, sendo o único com um foco de luz durante quase toda a sequência, descreve o

militante que é o que mais o assusta. A câmera foca as mãos de Júlio, que segura um revólver ao mesmo tempo que entrega o livro *Diário de Prisão*, de Ho Chi Minh<sup>23</sup>, para o embaixador. Do ponto de vista do embaixador, Jonas é o que melhor combina com uma arma. Ainda, lembra que possivelmente foi ele que o ameaçou torturar. O guerrilheiro é tratado como um “subproduto da Guerra Fria. O rosto de Jonas não é mostrado. Somente vemos o embaixador olhando para ele, enquanto Jonas passa o dedo no gatilho do revólver.

Um acorde suave é tocado no violão substituindo a música de tensão por uma música mais amena, a iluminação do quarto onde o embaixador estava fica totalmente clara. Inicia-se a descrição da personagem Renée. O embaixador descreve a militante com carinho. Novamente a música de tensão retorna enquanto Toledo é descrito. O som vai diminuindo gradualmente até chegar no diálogo de Fernando com o embaixador. O personagem interpretado por Pedro Cardoso para o embaixador “é quem mais me desperta curiosidade. Prefere tapar meus olhos a usar capuz. Precisa do meu respeito e não quer que o veja como terrorista. É instruído, gosta de conversar, mas acredita em cada coisa”. O filme reforça, então, o aspecto de superioridade de Gabeira que já existia no livro, colocando-o como protagonista da ação e intelectualmente superior.

**Figura 12** – Sequência 33, sétimo bloco fílmico, Fernando e Elbrick conversam sobre política internacional.



Fonte: O que é isso, Companheiro?, 1997, 01:07:20.

<sup>23</sup> *Diário de Prisão* é um livro que reúne poemas do revolucionário vietnamita Ho Chi Minh (1890 – 1969), escritos enquanto estava em cárcere durante quatorze meses, na década de 1940, pelo Partido Nacionalista Chinês (CUNHA, 2021).

Na mesma sequência, o embaixador ainda ressalta pontos debatidos anteriormente. Na conversa com Fernando, sobre a Guerra do Vietnã, afirma: “Não. Na minha opinião, nunca deveríamos ter ido para lá e, agora que estamos lá, não sabemos como sair”. O embaixador demonstra ser um homem sensível e consciente dos erros que os Estados Unidos cometeram. No seu equilíbrio, acaba também infantilizando os jovens. Júlio é “uma criança num jogo perigoso”. Sobre Renée, se questiona sobre “que triste destino leva essa mão delicada a empunhar uma arma?”. Toledo e Jonas não são infantilizados por serem os militantes mais experientes, entretanto são tratados com o mesmo equilíbrio. Para o embaixador, Jonas é “um subproduto da Guerra Fria cuja determinação supera a ignorância”. Portanto, é algo secundário gerado pela Guerra Fria, podendo ser interpretado como uma vítima de um jogo político maior do que ele poderia compreender. Toledo, o “vampiro-chefe” que se esconde atrás da revolução, para o embaixador é possível compreendê-lo pelo mesmo prisma de sua profissão.

A autoria do manifesto lido em rede nacional depois do sequestro do embaixador é outro ponto debatido. No livro de Fernando Gabeira publicado em 1979, a autoria do manifesto não é mencionada durante o texto. Por deixar o ponto em aberto, no prefácio da edição de 1996 da Companhia das Letras, Gabeira pontua: “Registro também, pela primeira vez, a autoria do manifesto divulgado durante o sequestro do embaixador. O texto é de Franklin Martins, o que não consignei em fins de 1979 quando escrevi o livro” (GABEIRA, 2009, p. 09). Porém, no filme, Fernando é autor do manifesto. Durante o sexto bloco fílmico, na sequência 25, Maria vai até Fernando que está sentado em um sofá e fala: “Companheiro Paulo, olha, você não sabe atirar, você não sabe dirigir nem acatar ordem, mas você escreve muito bem. Foi lindo, fiquei com orgulho de você”. A escolha de Fernando ser representado como o autor retomou o debate sobre autoria que Gabeira já havia anotado no ano anterior. Em uma entrevista concedida a Folha de S. Paulo, em 09 de maio de 1997, Gabeira responde sobre o manifesto e o filme:

*Folha - Há momentos da sua história que você corrigiu, como a questão do manifesto, certo?*

*Gabeira - A questão do manifesto não está no livro. Não há referência no livro que eu era o autor dele. Absolutamente! (CAVESAN, 1997a).*

*Folha - O que você corrigiu no livro em relação ao Franklin Martins (participante do sequestro e autor do manifesto)?*

**Gabeira** - Eu não corriji, eu não tinha dito quem era o autor. No momento em que escrevi o livro não estava claro para a polícia que tinha sido ele. Por isso eu não mencionei a autoria. (CAVESAN, 1997a).

**Folha** - *E por que essa polêmica, em que você é acusado de ter assumido a autoria do manifesto?*

**Gabeira** - Existem pessoas que querem confundir o roteiro do filme com o livro. Que querem dar a impressão de que eu escrevi o roteiro para dar à minha biografia elementos que ela não tem. O que acho um absurdo. O Elio Gaspari escreveu isso com muita má fé na **Folha**. Eu não preciso retocar a minha biografia e acho que ele também não precisa retocar a dele dos tempos da ditadura. O que aconteceu é que os caras tiveram a liberdade de fazer o roteiro do filme e quando estavam fazendo o roteiro -o próprio Bruno confessou-, pensaram: "O Gabeira, ou esse personagem que corresponde à Gabeira, não tem qualidade nenhuma. Não sabe dirigir, não sabe atirar, então vamos botar alguma coisa nele, ele pelo menos sabe escrever". Possivelmente, 30 anos atrás, meus companheiros se perguntaram: "Pô, mas o que este cara está fazendo aqui?" (CAVESAN, 1997a)

Como se vê na citação, Gabeira defende-se dizendo que no livro ele não afirmara ser o autor do manifesto. E sobre o filme, coloca a responsabilidade no diretor e justifica dizendo que o personagem dele devia ter algum diferencial para o filme, ou seja, seria um mero recurso narrativo. Quanto ao texto de Elio Gaspari publicado na *Folha de S. Paulo*, ele será analisado no terceiro capítulo.

Portanto, Fernando do livro e Fernando do filme tem aproximações possíveis. No livro a narrativa é centrada em si, o que é esperado de uma autobiografia. Para o filme, o caráter superior de Gabeira é mantido e seus feitos são aumentados para que tenha um protagonismo maior na ação.

O filme *O que é isso, companheiro?* adota várias convenções dos gêneros policial e thriller político, como ritmo acelerado, suspense, tensão moral, dilemas pessoais e cenas de confronto hierárquico. Esse estilo exige a presença de um protagonista bem definido, com traços distintivos que o façam se destacar dos demais. O personagem Fernando cumpre essa função: é o “herói relutante”, culto, sensível, em conflito com a violência, e ao mesmo tempo engajado na ação. Trata-se de um artifício típico do gênero, que necessita de uma figura que organize simbolicamente a narrativa para o público.

O conflito com Jonas, o gesto de escrever o manifesto, o diálogo intelectual com o embaixador, tudo isso são recursos que constroem um personagem com função central e inteligível para a plateia, e que canaliza os dilemas morais da narrativa. Esses elementos não

são apenas escolhas biográficas ou ideológicas, mas, antes de tudo, recursos narrativos próprios do cinema comercial dramático com elementos de thriller político.

O personagem Fernando, ao romper com a hierarquia da ação e propor a inclusão de Oswaldo na lista de troca, assume o papel clássico do herói moral, que desafia ordens por empatia e idealismo. Essa escolha dramaturgica serve para gerar tensão narrativa e identificação emocional. Já no livro de 1979, por ser uma autobiografia publicada num contexto de ditadura militar, Gabeira adota um tom mais contido e ambíguo. Evita nomear os companheiros e se coloca na posição de testemunha, ainda que centralizada.

No filme de 1997, essa centralização se transforma em protagonismo, com funções simbólicas claras, em conformidade com o modelo do protagonista carismático dos filmes baseados em eventos reais. Quando o livro foi lançado, o Brasil vivia o processo de abertura política e ainda era necessário certo cuidado na representação dos militantes e da guerrilha. Já em 1997, a memória liberal hegemônica já havia se consolidado como senso comum. Ou seja, os traumas da ditadura estavam, em parte, absorvidos por um discurso de conciliação, moderação e pacificação nacional.

Nesse contexto, o filme se dirige a um público que, em sua maioria, já não via os guerrilheiros como heróis plenos nem como vilões absolutos, mas como figuras ambíguas. Assim, o personagem de Fernando precisa se destacar como figura conciliadora e crítica: inteligente, humano, questionador, um tipo de "homem liberal ideal", capaz de refletir sobre os excessos de ambos os lados. Isso faz com que o filme contribua para reforçar o mito da transição pacífica e da anistia como solução madura.

#### **1.4 ATORES GLOBAIS, O EMBAIXADOR E A SUA VIZAÇÃO DA LUTA ARMADA EM *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?***

Embora em teoria o Estado tenha a função de proteger os cidadãos, em contextos de ditadura essa função é frequentemente invertida, e o próprio aparato estatal se torna agente de violência. Nesse cenário, grupos sociais entenderam a luta armada como alternativa de resistência e busca por mudança. Compreender esse fenômeno se torna mais difícil em um período minimamente democrático, como foi o período de produção e lançamento do filme. Nesse sentido, pondera-se que as escolhas de atores da *Rede Globo* que já eram bem conhecidos pelos seus papéis na televisão, além de potencializar o apelo comercial do filme, possam ter contribuído para o efeito de suavização da temática da luta armada no filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997).

Nesta pesquisa, entende-se por “suavização” o processo de atenuação da gravidade histórica e política da luta armada por meio de escolhas estéticas e narrativas, como a seleção de um elenco de atores e atrizes já consagrados na televisão. Tal recurso contribui para tornar a temática mais palatável ao público em geral, para gerar uma sensação de “familiaridade” e funcionando também como estratégia comercial para atrair mais espectadores ao cinema.

Portanto, parte-se do pressuposto de que os trabalhos anteriores de atores e atrizes interferem na aceitação e percepção do público sobre os seus próximos trabalhos. Esse será o ponto de discussão nas próximas páginas, no que diz respeito ao elenco do filme de Bruno Barreto. Barreto é um cineasta brasileiro, dirigiu diversos filmes como *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), seu maior sucesso com 10 milhões de espectadores, e *Gabriela, cravo e canela* (1982). Em 1990, foi para os Estados Unidos onde produziu alguns filmes até voltar para o Brasil gravar *O que é isso, Companheiro?* (1997). Barreto é filho de Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto. Seu pai é um importante cineasta brasileiro com vasta produção desde 1962. Sua mãe é uma famosa produtora com uma grande produção de filmes e documentários. Os pais de Barreto possuem juntos a empresa *LC Barreto Produções Cinematográficas*, fundada em 1963 que, desde então, produziu mais 80 filmes (L.C Barreto, 2024).

#### 1.4.1 UM ELENCO EXPERIENTE EM COMÉDIA

Segundo o roteirista estadunidense Syd Field, existem duas categorias básicas da vida de um personagem: interior e exterior.

Primeiro, estabeleça o personagem principal. Depois separe os componentes da vida dele/ dela em duas categorias básicas: interior e exterior. A vida interior de seu personagem acontece a partir do nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que forma o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que revela o personagem. O filme é um meio visual. Você deve encontrar maneiras de revelar os conflitos do seu personagem visualmente. Você não poderá revelar o que não conhece. Daí a distinção entre conhecer o seu personagem e revelá-lo no papel (FIELD, 2001, p. 28).

Na construção dos personagens dos guerrilheiros em *O que é isso, companheiro?*, filme que, para Barreto, “não tem protagonista. É um filme de conjunto. A história é o protagonista” (CARVESAN, 1997a), a vida anterior dos guerrilheiros, exceto Fernando, não existe. Apenas temos alguma menção de passado no caso de René. Entendo que o preenchimento do passado ocorre a partir dos rostos conhecidos pelo público. No filme de

Barreto, os personagens que representam os guerrilheiros são, em sua grande maioria, atores já conhecidos do público televisivo e cinematográfico por papéis que desempenharam ao longo de suas carreiras na Rede Globo. São atores excelentes, estão entre os melhores do seu tempo, e a presença deste elenco televisivo faz parte do esforço para reconquistar o público para o cinema brasileiro naquele contexto da “retomada”, conforme mencionado na Introdução.

Abaixo, segue uma tabela que sintetiza o mapeamento que realizei sobre os principais trabalhos anteriores dos atores que formam o elenco de militantes no filme de Barreto.

**Tabela 1** - Trabalhos dos atores e atrizes em cinema e televisão que interpretaram militantes no filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997).

<b>Personagem</b>	<b>Atriz/Ator</b>	<b>Trabalhos anteriores</b>
Fernando/Paulo	Pedro Cardoso	Quarta Nobre (1983); Os bons tempos voltaram: vamos gozar outra vez (1984); Armação limitada (1985 e 1988); Tele Tema (1986); Geleia Geral (1986); Acre-doce (1986); As sete vampiras (1986); O Natal da Grande Família (1987); Wandergleyson Show (1987); TV Pirata (1988); O pagador de promessas (1988); Bebê a Bordo (1998); Controle remoto (1989 – 1990); A, E, I, O... Urca (1990); Veja Esta Canção (1990); Vamp (1991); Anos Rebeldes (1992); Moradores da Rua Humboldt (1992); Você decide (1992); Pátria Minha (1994); Confissões de adolescente (1994); Dente por dente (1994); A matadeira (1994); Felicidade É (1995); Comédia da vida privada (1995-1997); O que é isso, Companheiro? (1997).
Maria	Fernanda Torres	Aplauso (1979); Baila comigo (1981); Brilhante (1981); Concertos para juventude (1982); Inocência (1983); Parabéns pra você (1983); Vídeo Show (1983); Caso especial (1983); Eu prometo (1983); Amenic (1984); A Marvada Carne (1985); Madame Carto (1985); Sonho sem fim (1985); Selva de Pedra (1986); Eu sei que vou te amar (1986); Com licença, eu vou à luta (1986); A mulher do próximo (1988); Fogo e paixão (1988); Kuarup (1989); Beijo 2348/72 (1990); Guerra de um homem (1991); Capitalismo selvagem (1993); Terça Nobre (1994); Comédia da Vida Privada (1995-1997); O que é isso, Companheiro? (1997).
Renée	Claudia Abreu	Tele tema (1986); Hipertensão (1986); O outro (1987); Globo de ouro (1988); Fera radical (1988); Que rei sou eu? (1989); Barriga de aluguel (1990); Anos Rebeldes (1992); Caso Especial (1993); Pátria Minha (1994); A comédia da vida privada (1995); A vida como ela é (1996); Tieta do agreste (1996); O que é isso,

		Companheiro? (1997).
Marcão	Luiz Fernando Guimarães	O Ibraim do subúrbio (1976); Tudo bem (1978); Teu tua (1978); Os sete gatinhos (1980); Engraçadinha (1981); Rio Babilônia (1982); Bar Esperança (1982); Plunct, Plact, Zuum...2 (1984); Vereda Tropical (1984); De quina pra lua (1985); Armação limitada (1985); Areias escaldantes (1985); Brás Cubas (1985); O grande Mentecpto (1986); Cambalacho (1986); Wandergleyson Show (1987); Dedé Mamata (1988); Tv Pirata (1988-1990); Programa legal (1991); Decadência (1994); Brasil Legal (1995); A comédia da vida privada (1995-1997); O que é isso, Companheiro? (1997).
Oswaldo	Selton Mello	Dona Santa (1981); Braço de Ferro (1983); Corpo a Corpo (1984); Sinhá moça (1986); Grupo escolacho (1988); Uma escola atrapalhada (1990); Pedra Sobre pedra (1992); Você decide (1993); Olho no olho (1993); Tropicaliente (1994); Lamarca (1994); A próxima vítima (1995); A flora (1995); Razão para crer (1995); Comédia da vida privada (1996); O que é isso, Companheiro? (1997).
Toledo	Nelson Dantas	Matar ou correr (1954); O assalto ao trem pagador (1962); Pluft, o fantasmilha (1962); Capitu (1968); Azylo muito louco (1970); Minha doce namorada (1971); Lucia McCatney, uma garota de programa (1971); A casa assassinada (1971); O doce esporte do sexo (1971); Os inconfidentes (1972); O pica-pau amarelo (1973); Vai trabalhar vagabundo (1973); A estrela sobe (1974); As aventuras de um detetive português (1975); Escalada (1975); O casamento (1976); Dona Flor e seus dois maridos (1976); A noiva da cidade (1979); Cabaret mineiro (1980); Engraçadinha (1981); O amor é nosso (1981); O homem proibido (1982); Insônia (1982); O homem pau-brasil (1982); O Bar esperança (1983); O Bom burguês (1983); O meu destino é pecar (1984); O cavalinho azul (1984); Memórias de cárcere (1984); Blame It on Rio (1984); Chico Rei (1985); Noite (1985); Roque Santeiro (1985); Fulaninha (1986); Roda de Fogo (1986); Olho por Olho (1988); Tarcísio & Glória (1988); O salvador da pátria (1989); Minas-texas (1989); Barriga de Aluguel (1990); Meu marido (1991); a maldição do Sanpaku (1991); Você decide (1992); Tereza Batista (1992); As noivas de Copacabana (1992); Agosto (1993); Contos de verão (1993); Tropicaliente (1994); Lamarca (1994); O que é isso, Companheiro? (1997).
Jonas	Matheus Nachtergaele	A comédia da vida privada (1997); Anahy de las Misiones (1997); O que é isso, Companheiro? (1997).
Júlio	Caio Junqueira	Com licença, Eu vou a luta (1984); Tamanho família (1985-1986); Armação limitada (1986); Grupo escolacho (1988); Super Xuxa contra o Baixo astral (1988); Desejo (1990); Barriga de aluguel (1990); Você decide (1992);

		Confissões de adolescente (1994); A viagem (1994); Engraçadinha (1995); A vida como ela é (1996); Malhação (1997); For all – O trampolim da vitória (1997); O que é isso, Companheiro? (1997).
--	--	--

O levantamento de trabalhos dos atores e atrizes que representaram militantes nos mostra alguns pontos interessantes. Pedro Cardoso, nascido em 1962, no Rio de Janeiro, é um ator, roteirista e escritor. Iniciou os trabalhos na *Quarta Nobre* (1983), programa similar ao *Terça Nobre* que exibia programas de humor. Em 1984, fez parte do elenco do filme de comédia *Os bons tempos voltaram: vamos gozar outra vez* (Ivan Cardoso e John Herbert, 1984), interpretando o personagem Bilu. Seu primeiro destaque foi no ano de 1988, integrando o elenco e os roteiros da *TV Pirata*, programa de humor exibido terça-feira à noite durante os anos de 1988 a 1992.

**Figura 13** - Pedro Cardoso e Luiz Fernando Guimarães em uma edição do programa de televisão *TV Pirata*, em 1998.



Fonte: GUIMARÃES, 2024.

Em 1992, participou da série de televisão *Anos Rebeldes* (Dennis Carvalho, 1992), uma série sobre a ditadura militar que passava às 22:30, dividida em 20 episódios disponíveis

na *Globoplay*<sup>24</sup>. Pedro Cardoso interpretou Galeno, um personagem caricato que dava um tom cômico para a série de televisão.

Fernanda Torres, nascida em 1965, no Rio de Janeiro, é uma atriz, roteirista, apresentadora e escritora. Filha da conhecida atriz brasileira Fernanda Montenegro, ficou conhecida por trabalhar no programa *Video Show*<sup>25</sup>, em 1983, onde fez parte do elenco do programa e apresentou-o por um curto período.

**Figura 14** - Fernanda Torres apresentando um programa do *Video Show*, em 1983.



Fonte: (Reações de Fernanda Torres ao rever carreira no “Video Show” divertem a web, 2024).

Ainda, integrou o elenco do programa *Terça Nobre*, no ano de 1994. Fernanda Torres participou de diversos filmes, mas, até 1997, integrava elencos de novelas na *Rede Globo*.

Cláudia Abreu, nascida em 1970, no Rio de Janeiro, é uma atriz, roteirista e produtora. Iniciou seus trabalhos fazendo parte do elenco do programa de televisão *Tele Tema*<sup>26</sup>, em 1986. Em 1988, apresentou o programa *Globo de Ouro*, um programa que

<sup>24</sup> <https://globoplay.globo.com/anos-rebeldes/t/Kcjrkh5VfC/temporadas/1/>

<sup>25</sup> *Video Show* era um programa de televisão da *Rede Globo* exibido de 1983 a 2019. Durante os anos que esteve no ar, passou por diversas repaginações de formato. Desde programas informativos sobre aspectos relacionados às produções da própria *Globo* até programas de perguntas e respostas com atores e atrizes. A grande marca do programa era tratar de assuntos de produção das novelas e carreira de artistas de uma forma bem-humorada.

<sup>26</sup> *Tele Tema* foi uma série exibida nos anos de 1986, 1987 e 1980 na *Rede Globo*.

apresentava as 10 músicas mais tocadas do mês nas rádios. Além de diversos papéis em novelas, fez a série *Anos Rebeldes*, interpretando a personagem Heloisa.

**Figura 15** - Cláudia Abreu (Heloisa) e Pedro Cardoso (Galeno), em *Anos Rebeldes* (1992).



Fonte: *Anos Rebeldes* (1992), episódio 05, 00:33:32.

Luiz Fernando Guimarães, nascido em 1949, no Rio de Janeiro, é um ator e humorista. Iniciou sua carreira no filme de comédia *O Ibraim do subúrbio* (Astolfo Araújo, Cecil Thiré, 1976). Entre 1988 e 1990, integrou o elenco do programa *TV Pirata*, exibido terça-feira à noite. Era um programa de humor *nonsense*<sup>27</sup> que teve um grande sucesso para o público, sendo reprisado em 2001. Luiz Fernando Guimarães fez parte do elenco de diversos esquetes.

---

<sup>27</sup> Humor *nonsene* pode ser entendido como um tipo de humor que sem sentido, beirando o absurdo durante a trama. Um exemplo desse tipo de abordagem é a empregada pelo grupo *Monty Phytton* em suas produções.

**Figura 16** – Luiz Fernando Guimarães (Kadu Ladravaz) e Cláudia Raia (Danielle Granna) no esquete Roubo de Ouro, sátira ao programa Globo de Ouro, TV Pirata 1988,



Fonte: BAUDATV, 2024.

Selton Mello, nascido em 1972, em Minas Gerais, é ator, roteirista e produtor. Iniciou sua carreira em produções na TV Bandeirantes, de São Paulo, fazendo algumas séries e novelas. Estreou na *Rede Globo* na novela *Corpo a Corpo*, dirigida por Dennis Carvalho. Ainda, participou dos elencos dos filmes de comédia, *Grupo escolacho* (1988) e *Uma escola atrapalhada* (1990).

**Figura 17** - Selton Mello interpretando Renan, em *Grupo escolacho* (1988).



Fonte: DE PAULA; FALABELLA, 1988.

Caio Junqueira, nascido em 1975, no Rio de Janeiro, foi um ator de filmes, novelas e séries. Iniciou sua carreira interpretando Daniel, no filme *Com licença, eu vou à luta* (Lui Farias, 1984). Participou também do programa *Grupo escolacho* (1988) e do filme *Super Xuxa contra o Baixo astral* (Anna Penido, 1988). Ficou conhecido na *Rede Globo* pelo seu trabalho na terceira temporada da série *Malhação*, em 1997. Na série, interpretou o personagem Flávio. Um jovem fora dos padrões da academia, onde se passava originalmente a série *Malhação*.

**Figura 18** – Caio Junqueira interpreta Flávio na série de televisão *Malhação*, em 1997.



Fonte: (VIVA, 2024).

Nelson Dantas, nascido em 1927, no Rio de Janeiro, foi um ator brasileiro. No meio dos guerrilheiros, era o que mais colecionava atuações entre novelas, filmes e séries. No seu primeiro trabalho, em 1954, fez parte do elenco do filme de comédia *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954). Oito anos depois, participou do filme *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962). Trabalhou com Bruno Barreto e Leopoldo Serran no filme *Dona flor e seus dois maridos* (1976), interpretando Clodoaldo.

**Figura 19** – Com um terno branco e gravata vermelha, Clodoaldo interpretado por Nelson Dantas no filme *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976).



Fonte: (TELA NACIONAL, 2024).

Matheus Nachtergaele, nascido em 1968, em São Paulo, é um ator, autor e diretor. O início de sua carreira foi marcado pelo teatro. Trabalhou como figurante em alguns filmes e teve seu primeiro personagem no filme de drama *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997). No mesmo ano, integrou o elenco de *A comédia da Vida Privada*, na Rede Globo.

*Comédia da Vida Privada* foi uma série produzida pela Rede Globo que ia ao ar dentro da programação do *Terça Nobre*. Ao total, teve três temporadas durante os anos de 1995, 1996 e 1997. A série era baseada no livro *Comédia da vida privada*, de Luis Fernando Verissimo (DÁVILA, 1995). Em sua estrutura, eram episódios que não tinham relações com os outros e retratavam dramas comuns da classe média brasileira de forma bem-humorada.

Matheus Nachtergaele, Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Claudia Abreu, Selton Mello e Luiz Fernando Guimarães trabalharam no programa entre os anos de 1995 e 1997. Apenas Nelson Dantas e Caio Junqueira não fizeram parte do seriado que foi ao ar uma vez por mês na terça à noite na *Globo*.

**Figura 20** - Matheus Nachtergaele, Claudia Abreu, Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães, Fernanda Torres e Selton Mello em *A comédia da vida privada* (1995 – 1997).



Fonte: *A comédia da vida privada* (Miguel Arraes, 1995 – 1997).

No horário de terça à noite, conhecido por programas bem-humorados, os rostos dos jovens atores ficaram marcados na programação da *Rede Globo*. Posterior ao filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), Pedro Cardoso, com o seriado *A Grande Família* (2001 – 2014), Fernanda Torres e Luiz Fernando Guimarães na série *Os normais* (2001 – 2003), ficaram ainda mais marcados pelos seus personagens cômicos.

Consideramos que a escolha do elenco do filme analisado nesta dissertação não é aleatória. Os trabalhos anteriores de cada um desses autores (que representam os guerrilheiros) trazem uma carga semântica para a trama de *O que é isso, Companheiro?*, que também se modifica com o tempo. Por um lado, o filme de Barreto é feito para a indústria cinematográfica que quer tornar sua narrativa palatável e discutir a luta armada com um tom

suave, a partir de rostos familiares e uma linguagem adequada ao grande público. Pondera-se, então, que esse elenco conhecido pelo público através dos programas da Rede Globo e do cinema brasileiro recente contribui para a suavização da representação dos guerrilheiros e da violência revolucionária, ao trazer rostos e vozes com os quais o público já estava acostumado, principalmente por meio de papéis divertidos ou novelísticos. Por outro lado, a excelência na atuação desse elenco e a trajetória de sucesso anterior de cada um dos atores fortalece o filme. Apesar de ser um filme mais próximo do cinema de ação e do melodrama, vale lembrar a tradição cômica no audiovisual brasileiro e a potência política do humor, muitas vezes acionado para fazer críticas ácidas sobre as temáticas sociais e políticas. Essa tradição cultural está presente nos corpos e nos posicionamentos políticos dos próprios atores, que ainda hoje se declaram abertamente de esquerda.

Quanto a essa ambiguidade no gesto de selecionar um elenco de comédia, Ismail Xavier, ainda em 1997, aponta:

Nesta espécie de entronamento da eficácia, outra matriz do nosso tempo se faz presente no filme, desta vez alimentando a busca de uma certa estética. Nos mais variados cantos do planeta, o espírito hegemônico volta a ser o da imitação de fórmulas do sucesso já consagradas pelo cinema americano. Os manuais do “bom roteiro”, ao lado de um revigoramento do fetiche da técnica, vão se tornando verdadeira obsessão, tal como foram no início do século, consagrando a concepção de que o mundo do cinema, ao contrário do que já se pensou e praticou, é também uma via de mão único. *O que é isso, Companheiro?* faz convergir, neste sentido, muitas destas linhas de força da conjuntura atual, como produto que quer agradar ao leque mais amplo possível de espectadores. Embora tenha adotado os cuidados e o *don't take offense* de *Hollywood*, teve surpresa de um protesto inesperado. Por isto, seria, no entanto, um equívoco tomá-lo como um monólito de celebração perfeita do que nos incomoda. O filme, ao seguir o princípio da “visão balanceada”, nos moldes da mídia americana, traz uma mistura de eficácia e desajeito, sinais claros de uma dificuldade em compatibilizar as demandas a que procurou responder, a estratégia de mercado atropando a ideia do “bom roteiro (XAVIER, 1997, p. 145).

*Don't take offense*, em tradução livre, “não se ofenda”, de *Hollywood*, ao qual se refere Xavier, é a tentativa muito comum no cinema estadunidense de representar momentos históricos de uma maneira que não desagrade nenhum dos envolvidos. Entretanto, nessa suposta busca de “isenção”, o filme *O que é isso Companheiro?* desagradou muito a ala mais à esquerda do debate e alguns dos efetivos participantes do sequestro, que não se sentiram representados com eficácia. Mais do que uma busca de fidedignidade, o elenco escolhido para os militantes converge com o que Ismail Xavier nos diz sobre o leque mais amplo de

espectadores, assim funcionando como uma ferramenta de suavização da luta armada para o público.

#### 1.4.2 A REPRESENTAÇÃO DO EMBAIXADOR E A SUAUIZAÇÃO DA LUTA ARMADA

Nessa tentativa de alcançar um público maior, Bruno Barreto, em *O que é isso, Companheiro?*, buscou também espectadores internacionais para o filme. Barreto não escolheu um brasileiro para fazer o papel de Charles Burke Elbrick, mas sim Alan Arkin, um ator, músico e cineasta estadunidense, para interpretar o embaixador Elbrick. Para o papel de Elvira Elbrick, esposa do embaixador, Barreto escolheu a atriz estadunidense Carolina Kava. O outro personagem que fala inglês, John, teve o ator Fischer Stevens para o papel.

Na narrativa do filme, Elbrick é retratado como um homem centrado e equilibrado em seus ideais e posições políticas. No segundo bloco fílmico, durante a quarta sequência, John está sentado no braço do sofá, ao lado de figurantes que não são identificados. No sofá ao lado, encontram-se Elbrick e sua esposa, assistindo ao pouso do homem na Lua. Ao fundo, outros figurantes representam pessoas que comemoram junto ao embaixador o acontecimento histórico.

**Figura 21** – Sequência 4, segundo bloco, fílmico, Elbrick e John discutem sobre o significados do pouso do homem na Lua



Fonte: *O que é isso, Companheiro?*, 1997, 00:03:40.

John afirma: “O Sputnik já era. Foi o melhor programa que já vi na TV. Só que custou US\$ 180 milhões”. Elbrick retruca: “Você é a pessoa mais cínica!”. John volta a defender seu ponto: “Os EUA exibindo os músculos. É um ato político. Só isso”. O embaixador rebate dizendo que é uma vitória mundial: “Errado. É uma vitória mundial”. John é ácido e cita a guerra do Vietnã: “É uma cortina de fumaça para esconder nossa queda no Vietnã. A meu ver esse negócio de conquistar a lua é de mau gosto”. Charles Burke Elbrick mantém a serenidade e o discurso equilibrado durante todo filme, inclusive no seu interrogatório com os guerrilheiros.

Mesmo em momentos extremos, o embaixador continua com seu discurso equilibrado. De forma alguma defende regimes autoritários. Esse aspecto transforma o embaixador em um homem que, mesmo sendo do governo estadunidense que teve influência nas ditaduras na América Latina, é um homem que defende a democracia. Charles Burke Elbrick é um personagem que agrada aos olhos estrangeiros, pois traz para a figura internacional um caráter correto e aceitável pós-ditadura, de quem tem noção do que está acontecendo na realidade brasileira, mas defende a democracia.

Nesse equilíbrio e serenidade presentes na figura do Charles Burke Elbrick e no sentido de um “produto que quer agradar ao leque mais amplo possível de espectadores” (XAVIER, 1997, p. 145), é possível pensar no embaixador como narrador do filme *O que é isso, Companheiro?*. Bruno Barreto utilizou em três momentos do filme o artifício de *voz over*<sup>28</sup>, um deles, e o mais significativo, na voz de Elbrick<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Voz over* é um recurso cinematográfico muito comum em documentários. Segundo Chaves (2019, p. 85): “A expressão “voz over” nos leva a designar usualmente à voz um lugar que é ao mesmo tempo espacial e hierárquico. No que concerne ao espaço, está implícita a ideia de que a “voz over” se localiza num espaço desconhecido, que não é o das imagens, ou melhor, num não lugar filmico, livre de uma materialidade espacial, que a exime de uma possível circunstância de tomada sonora, como se a mediação maquínica do microfone entre o mundo e o espectador fosse suprimida. No tocante ao hierárquico, fica implícita a ideia de superioridade coerciva em relação aos outros elementos da articulação filmica, sejam eles sonoros ou visuais, estando metaforicamente acima – capaz de conferir e forjar qualquer informação, ao mesmo passo em que, impondo sentido e fluidez à narrativa, é capaz de convencer o espectador sem grandes enrosocos. E essa é uma das maneiras recorrentes de se pensar a voz do documentário clássico”.

<sup>29</sup> Na sequência 48, décimo primeiro bloco, Fernando, um mês depois do sequestro do embaixador, quebra as regras de segurança dos guerrilheiros para ver Maria. Fernando: “Maria, um mês sem te ver. Escondido, caçado, com a minha cabeça a prêmio. Que vida acabamos escolhendo, preciso te ver. Que se dane as regras de segurança, preciso te ver”. Os dois conversam na casa onde Maria estava escondida e são capturados. Na sequência 50, no mesmo bloco, Maria, de cadeira de rodas, é levada para avião de presos políticos rumo à Argélia, onde encontra todos os companheiros de sequestro, exceto Jonas e Toledo, que estão mortos. Maria: “Fernando, o sequestro do embaixador alemão me encheu de esperanças. Será que você também vai estar na lista dos prisioneiros libertados? Quem sabe te vejo no embarque para Argélia. Jonas e Toledo estão mortos, quanto a mim, não se assuste com o que vai ver”.

A sequência 35, durante o sétimo bloco filmico, revela algo muito importante para a narrativa do filme. Em voz *over* o embaixador lê a carta que escreveu para sua esposa, Elvira, enquanto há uma sequência de imagens dos guerrilheiros em vigília. Elbrick:

Cara Elvira, todos os dias vejo figuras que me lembram a KKK. Não vejo seus rostos, mas estão sempre segurando armas. Um deles tem uma pele de nenê. Tenho certeza que é menor, uma criança num jogo perigoso. Nunca ouvi a voz dele, mas esse menino fanático é quem mais me assusta. Suas mãos de fazendeiro combinam com a arma. Creio que pertençam à voz que ameaçou me torturar, cheio de ódio e ressentimento. Um subproduto da Guerra Fria cuja determinação supera a ignorância. Essas são as mãos da garota que me fez os curativos e lava minha camisa, coisa que me comoveu e pela qual serei eternamente grato. Que triste destino leva essa mão delicada a empunhar uma arma? Esse é o vampiro-chefe. Um velho em meio a um bando de garotos. A revolução é um bom lugar para se esconder de si mesmo. Mas pode-se dizer o mesmo do serviço diplomático. Esse é quem mais me desperta curiosidade. Prefere tapar meus olhos a usar capuz. Precisa do meu respeito e não quer que o veja como terrorista. É instruído, gosta de conversar, mas acredita em cada coisa.

Charles Elbrick escreve uma carta para sua esposa descrevendo Júlio, Jonas, Renée e Fernando/Paulo. O embaixador estadunidense desempenha, na narrativa do filme *O que é isso, Companheiro?*, a partir da utilização de voz *over*, a função de narrador. O embaixador não tem uma visão diferente do que é mostrado no filme. A fala dele ressalta inclusive os pontos levantados anteriormente nesse texto: inocência juvenil e teoria da ferradura. A visão equilibrada que tem o embaixador muito possivelmente não seria a de um oficial de Estado norte-americano, pois é sabido do apoio estadunidense no Golpe Civil-Militar de 1964, resultando posteriormente na Operação Condor, em 1975<sup>30</sup>.

Bruno Barreto também nos dá algumas pistas sobre suas escolhas no filme. Em entrevista para Lúcia Nagib, publicada em 21 de novembro de 1997 na *Folha de S. Paulo*, Barreto comenta que a crítica brasileira é pobre e não compreendeu seu filme. Nagib pergunta a Barreto sobre os comentários acerca do ponto de vista temático e estético do filme:

**Folha - Seu filme foi muito comentado do ponto de vista temático e quase nada do ponto de vista estético...**  
**Bruno Barreto** - Isso aconteceu só no Brasil, onde o debate estético está pobre há muito tempo. Existem cineastas ressentidos, que dizem que filmes como esse se fazem aos montes nos Estados Unidos. Já nos Estados Unidos,

---

<sup>30</sup> “O processo de constituição da Operação Condor contou com a assistência das principais agências norte-americanas de serviço secreto. CIA e FBI, através de auxílio financeiro e técnico, treinaram e assessoraram os militares em técnicas de combate aos grupos opositores, durante todo o período das ditaduras civil-militares consores” (BRAGA, 2014, p. 113).

os críticos dizem que o filme teve a inteligência de usar o gênero thriller e não ser usado por ele. Por exemplo, não usei um vilão, não coloquei música nas cenas de ação, o que quebra as regras estilísticas do thriller. Esses detalhes não foram notados pela imprensa brasileira. Mesmo agora, na indicação de "O que É isso, Companheiro?" para representar o Brasil no Oscar, a comissão de seleção se manifestou de uma maneira covarde, dizendo que tinha escolhido o filme porque a Miramax, uma distribuidora independente forte nos Estados Unidos, ia distribuí-lo. Não tiveram a coragem de dizer que era melhor que "A Ostra e o Vento" e "A Guerra de Canudos". O brasileiro sofre de otimismo patológico, celebração precoce e falta de auto-estima. Isso nos faz uma nação de perdedores, porque é pecado vencer no Brasil. (NAGIB, 1997).

Bruno Barreto trata com desdém a crítica brasileira e ressalta a estrangeira. Barreto estava nos Estados Unidos desde o final dos anos 1980, onde dirigiu *A show of Force* (1990), *The Heart of Justice* (1992) e *Carried Away* (1995). Voltou ao Brasil para dirigir *O que é isso, Companheiro?* que já estava nos seus planos desde no mínimo 1994, quando fez o primeiro roteiro. Sobre a indicação ao *Oscar*, diz que o brasileiro sofre de vitimismo patológico.

Barreto continua a criticar a esquerda brasileira em suas respostas:

**Folha - Um recurso polêmico que você usou foi enfatizar o drama de consciência de um policial torturador. Eis um tipo de abordagem típico do cinema americano...**

**Barreto** - Discordo de você. Este é um dos exemplos de inversão de uma regra do thriller. Se esse filme fosse produzido pela Paramount ou a Warner, teria sido dirigido pelo Oliver Stone ou o Costa Gavras. E certamente a ditadura teria sido retratada como os "bad guys", eles não teriam dado uma nuance existencial ao torturador. A esquerda brasileira teria gostado muito mais desse filme se ele tivesse sido feito por um estúdio americano. Era um ponto meu e de Leopoldo Serran, o co-roteirista, retratar esse torturador de maneira mais complexa, porque ele tinha coisas a dizer que a esquerda não gosta de ouvir. (NAGIB, 1997).

Perguntado sobre a abordagem que deu para o personagem de Henrique, Barreto diz que fez uma inversão de uma regra do *thriller*, e que se fosse algo feito por uma produtora estrangeira, seria mais bem aceito no Brasil. Ainda completa que sua maneira complexa de retratar o torturador trouxe coisas que a esquerda não gosta de ouvir.

Sobre a trilha sonora, Barreto revela um aspecto interessante:

**Folha - Aquelas paisagens do Rio entre as cenas lembram a canção de Gil que diz "o Rio de Janeiro continua lindo", enquanto as desgraças acontecem. Você não pensou em colocar música brasileira no filme?**

**Barreto** - Minha primeira opção foi um compositor brasileiro, alguém muito respeitado, cujo nome não vou citar. Mas ele ficou patrulhando o filme

ideologicamente. Isso me decepcionou. A cartilha ideológica limita as pessoas esteticamente. Repudio com toda veemência qualquer nível de engajamento político de artistas. Assim, o Stewart Copeland, um amigo meu, queria participar, e acho que acabei fazendo a melhor escolha. Porque eu queria uma visão de fora. Meu filme não é regional, mas completamente universal, olha o Brasil de fora para dentro. Só fui capaz de filmar o Rio daquela maneira porque não morava lá há oito anos. Para os estrangeiros, o Brasil sempre foi a terra da garota de Ipanema e do carnaval. Isso me deu a idéia de abrir o filme com "Garota de Ipanema", coisa inesperada num thriller político. Eu queria mostrar essa ironia: naquele lugar lindo, onde há uma estátua de Cristo com os braços abertos, aqueles absurdos estavam acontecendo (NAGIB, 1997).

Falando sobre suas escolhas, Bruno Barreto diz que seu “filme não é regional, mas completamente universal, olha o Brasil de fora para dentro”. O filme de Barreto realmente privilegia uma visão de fora para dentro. É possível dizer que a história é contada pelo embaixador e para os estadunidenses. Em outra entrevista, para Luiz Carvesan (1997b), Barreto diz que o filme não é para os torturados, pois a “plateia não é só de torturados”.

As análises realizadas ao longo deste capítulo revelam que *O que é isso, Companheiro?* adota estratégias narrativas e estéticas que visam ampliar seu alcance junto ao grande público, tanto nacional quanto internacional. Essa preocupação em tornar a história palatável e "universal" transparece especialmente na escolha do elenco e na construção das figuras centrais do enredo. Os guerrilheiros são interpretados por atores conhecidos do público brasileiro por seus papéis cômicos e de fácil identificação, sobretudo em produções da Rede Globo. Essa familiaridade visual e vocal pode ter contribuído para uma suavização da representação da luta armada, transformando personagens reais, cujas ações envolviam risco, violência e convicção política, em figuras mais afeitas à simpatia do espectador médio.

A escolha de Alan Arkin para o papel do embaixador Charles Burke Elbrick, e o recurso da *voz over* que o transforma em narrador, reforça ainda mais essa busca por um ponto de vista que concilie as contradições históricas dentro de uma moldura narrativa “equilibrada”, calcada no *don't take offense* típico das produções hollywoodianas. Nesse processo, os dilemas da ditadura militar brasileira e os conflitos da esquerda armada são mediados por um olhar estrangeiro, pacificador e aparentemente neutro, que despolitiza a narrativa sem, no entanto, apagar suas tensões.

A figura do embaixador emerge como o eixo da moralidade dentro da narrativa, oferecendo um olhar generoso e humanizado até mesmo sobre seus captivos. Essa representação colabora para construir um filme que busca agradar a espectadores de diferentes perfis ideológicos e culturais, diluindo embates históricos em prol de uma conciliação estética

e afetiva. Nesse sentido, a obra se aproxima de fórmulas narrativas típicas do cinema estadunidense, o que pode explicar seu destaque internacional e a indicação ao Oscar, ainda que tenha provocado críticas intensas dentro do Brasil – especialmente entre setores da esquerda e entre os próprios ex-militantes retratados.

Bruno Barreto, em suas entrevistas, deixa claro que essa abordagem não foi fruto do acaso. Ao rechaçar o “patrulhamento ideológico” e defender um olhar “universal” para a história brasileira, o diretor reafirma sua intenção de construir um filme que não seja exclusivamente nacional nem comprometido com o engajamento político. Essa opção estética e ideológica tem efeitos concretos sobre a recepção e os sentidos do filme: ao contar a história do sequestro do embaixador a partir de uma perspectiva conciliadora, próxima dos padrões narrativos globais, *O que é isso, Companheiro?* tensiona os limites entre memória, espetáculo e mercado.

## CAPÍTULO II – TEXTOS CONTEMPORÂNEOS AO FILME

Este capítulo da dissertação abordará os textos publicados no período próximo ao lançamento do filme, em 1997. Ou seja, alguns materiais já citados em capítulos anteriores passam a ser tratados aqui como fontes. Serão analisados os textos da coletânea *Versões e ficções: o sequestro da história*, organizada pelo historiador Daniel Aarão Reis, bem como o artigo *Olhar “neutro” e a banalização*, de Ismail Xavier, publicado na coletânea *Praga: estudos marxistas*. Também serão examinadas entrevistas concedidas por Fernando Gabeira, *Gabeira critica polêmica exagerada sobre filme* e *O que é isso, companheiro: Gabeira não se vê em personagem do filme*, ambas ao jornalista Luiz Carlos Carvasan, além de entrevistas com Bruno Barreto: *Para Barreto, filme não é para torturados*, também concedida a Carvasan, e *Para Barreto, ‘é pecado vencer no Brasil’*, publicada por Lúcia Nagib. e Bruno Barreto para a *Folha de S. Paulo*.

### 2.1 VERSÕES E FICÇÕES: O SEQUESTRO DA HISTÓRIA

Lançado em maio de 1997, o filme de ficção *O que é isso, Companheiro?* dirigido por Bruno Barreto e com roteiro de Leopoldo Serran, narra o sequestro do embaixador estadunidense no Brasil, baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira. Devido ao investimento e divulgação, o filme aguçou o debate público sobre a luta armada no Brasil durante a Ditadura Militar. Resultado disso, críticos de cinema, jornalistas, pesquisadores e pessoas que participaram da luta armada debateram intensivamente as escolhas feitas para o filme.

Naquele contexto, em julho do mesmo ano – ou seja, apenas dois meses após o lançamento do filme –, foi publicada pela Editora Fundação Perseu Abramo (FPA) a obra *Versões e ficções: o sequestro da História*, organizada pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho. Trata-se de uma coletânea de artigos de diversas naturezas que discutem o contexto político, histórico e social relacionado à memória da luta armada no Brasil. O conteúdo da obra são textos previamente publicados em revistas, jornais e periódicos científicos, que abordam a discussão em torno do filme de Bruno Barreto.

### 2.1.1 EDITORA FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO E A CONSTRUÇÃO DA OBRA

Dos diversos pontos interessantes sobre o livro, um que chama atenção é a rapidez da publicação da obra em relação ao lançamento do filme *O que é isso, Companheiro?*. O filme é lançado nas salas de cinema para o grande público em 01 de maio de 1997 (GRILLO, 1997). Menos de três meses depois, em julho, é publicado pela Editora Fundação Perseu Abramo o livro *Versões e ficções: o sequestro da História*. Nesse sentido, se faz necessário compreender quais são as intencionalidades da editora, bem como a construção e escolhas de textos para o livro.

A Editora Fundação Perseu Abramo havia sido fundada também em 1997, no mês de janeiro, ligada ao Partido dos Trabalhadores (PT). Seu marco de fundação é uma obra em homenagem a Perseu Abramo (1929-1996), sociólogo e militante do PT desde sua fundação (Publicações Perseu Abramo, 2024). O intelectual brasileiro Antônio Candido presidiu o seu conselho editorial desde a criação da Editora até o ano de 2002. Hoje, ela conta com um conselho editorial com especialistas de diversas áreas.

Durante o conselho editorial presidido por Antônio Candido, entre os anos de 1997 e 2002, 23 livros foram publicados pela *Perseu Abramo*. É possível notar temas correlatos. Acerca do socialismo, foram publicados os livros: *O Negro e o socialismo*, de autoria de Octavio Ianni, Benedita da Silva, Gevanilda Santos e Luiz Alberto Santos (2000); *Economia socialista*, de autoria de João Machado e Paul Singer (2000); *Instituições políticas no socialismo*, de autoria de José Dirceu, Tarso Genro e Edmilson Rodrigues (2001); *Poder local e socialismo*, de autoria de Celso Daniel, Marina Silva, Miguel Rosseto e Ladislau Dowbor (2002). Outros textos tratam de variados assuntos como feminismo, participação política e reflexões sobre o neoliberalismo no Brasil (no Apêndice B consta todas as publicações da Editora FPA durante o conselho editorial presidido por Antônio Candido). As publicações vão ao encontro do que se esperava do Partido dos Trabalhadores no final dos anos 1990 e início dos 2000<sup>31</sup>.

Em seu sítio eletrônico, a editora declara que suas “publicações contribuem para formar militantes com análises críticas da dura realidade do Brasil desde a escravidão ao capitalismo atual, debatendo alternativas socialistas, experiências petistas em governos, lutas sociais e organização das classes trabalhadoras” (Publicações Perseu Abramo, 2024).

---

<sup>31</sup> André Singer (2010) observa que, até 2002, o PT mantinha relativa unidade ideológica. A partir da campanha presidencial daquele ano, com a *Carta ao Povo Brasileiro*, ocorreu um movimento de abrandamento ideológico.

É nesse meio que se insere a obra que será analisada nesse texto. O livro é organizado por Daniel Aarão Reis Filho, professor titular de História Contemporânea na Universidade Federal Fluminense (UFF). Participou da luta armada no Brasil, atuando no sequestro do embaixador estadunidense em 1969. O livro conta com textos publicados anteriormente em outros meios de diversas naturezas, apenas três capítulos foram escritos especialmente para o livro. Em sua apresentação, assinada pelo organizador, são expressos os motivos da publicação da obra:

Talvez o que mais tenha motivado todos os que escreveram os textos aqui reunidos seja a esperança de que 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” (REIS, 1997d, p. 10).

O trecho mostra a intenção da obra em oferecer outra visão para os fatos que não seja produzida por caçadores. Os termos utilizados fazem alusão a outro capítulo do livro. Emir Sader, no seu capítulo anteriormente publicado no jornal *O Globo*, na data de 10/05/1997, utiliza um provérbio africano: “Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão glorificando os caçadores” (SADER, 1997, p. 107). Portanto, a apresentação nos dá a entender que o filme de Barreto privilegia a visão do “caçador”, ou seja, uma visão que, no mínimo, ameniza a Ditadura Militar no Brasil.

Salta aos olhos do leitor as palavras *isenta* e *desideologizada* entre aspas em um parágrafo da apresentação. A palavra *desideologizada* traz um debate sobre cinema e as patrulhas ideológicas durante a década de 1970. Margarida Adamatti, a partir de entrevista concedida à Folha de S. Paulo pelo cineasta Carlos Diegues, aponta que

Diegues definia a patrulha como uma “polícia ideológica” encarregada de vigiar a produção dos artistas e de submeter a arte aos imperativos políticos. Em pouco tempo, a terminologia foi incorporada pelo meio ambiente cultural da esquerda e os artistas passaram a declarar-se patrulhados tanto pela esquerda quanto pela direita (ADAMATTI, 2016).

O cineasta catarinense Sylvio Back também comentou sobre o tema. O diretor de *Lance Maior* (1968), *Guerra dos Pelados* (1970) e *Aleluia, Gretchen* (1976) publicou no

jornal curitibano *Correio de Notícias* um manifesto *Por um cinema desideologizado*<sup>32</sup>. No texto, Back defendeu um compromisso com o imaginário e que não o levasse a trair o cinema.

Os últimos anos, quando dúvidas levantam de roldão muitas “certezas” até então religiosamente cultuadas, incrementaram o desejo de reavaliar a História próxima a mim, partindo de um prisma onde o compromisso maior estivesse ao lado do imaginário, pois ele sempre está com mais sintonizado com a verdade. Busco com o meu cinema um permanente engajamento com a criação livre, com um rearranjo pessoal da realidade, dentro de uma estética experimental, ambiciosamente nova, subversiva, abusiva até em termos de mercado e de público. Enfim, que comprometimento algum, por mais forte e circunstancialmente importante, me leve a trair o cinema (BACK, 1986).

Rosane Kaminski (2016), ao analisar a proposta de um cinema desideologizado por parte de Sylvio Back, mostra que o cineasta

sentia-se liberto da obrigação com quaisquer “verdades” dadas a priori – como as certezas revolucionárias das quais partilhou nos anos 1960, quando participou da Ação Popular – e que agora assumia um compromisso exclusivo com o cinema. Se é que isso é possível, seria a partir desse despojamento ideológico – ou, ao menos, dessa tentativa de despojamento – que Back passaria a acalantar o seu discurso em defesa de um cinema “desideologizado” (KAMINSKI, 2016, p. 41).

A participação de Back na Ação Popular (AP)<sup>33</sup> durante os primeiros anos da ditadura e, posteriormente, a libertação das verdades dogmáticas com a publicação de um manifesto em prol de um cinema desideologizado em 1986, as patrulhas ideológicas descritas por Diegues, conversam, de algum modo, com o debate em torno do filme de Barreto e a produção do livro *Versões e ficções: o sequestro da História*. Bruno Barreto, nas entrevistas que concedeu falando sobre o filme, mostrou-se incomodado com a repercussão do filme, mas em nenhum momento entrou no debate de forma aprofundada sobre patrulhas ideológicas e cinema *desideologizado*<sup>34</sup>.

Ainda na apresentação do livro, defende-se a possibilidade de existirem inúmeras interpretações possíveis de um mesmo fato:

<sup>32</sup> BACK, Sylvio. Por um cinema desideologizado. *Correio de Notícias*, Curitiba, 11 julho 1986.

<sup>33</sup> A Ação Popular foi uma organização política fundada em 1962. Segundo Sales (2018), a organização, em suas origens ligadas à estrutura da Igreja Católica, mobilizou parte da juventude secundarista e universitária, setores da classe média e trabalhadores urbanos, mantendo interlocução com movimentos camponeses e lideranças religiosas, com perspectivas de uma revolução socialista.

<sup>34</sup> Barreto concedeu duas entrevistas para o jornal *Folha de S.Paulo* no ano de 1997 que serão analisadas no último subcapítulo. Na primeira, em 7 de maio, para o jornalista Luiz Carvesan, afirmou que o filme não era para os torturados (CARVESAN, 1997c). Na segunda, em 21 de novembro, para Lúcia Nagib, afirmou, após exibição do filme no Festival de Cinema de Londres, que sua obra deveria ter mais comentários do ponto de vista estético (NAGIB, 1997).

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 (REIS, 1997d, p. 09).

Entretanto, a reunião de textos para o livro não demonstrou essas inúmeras possibilidades, mas sim uma seleção de textos que convergem para a defesa de uma memória mais à esquerda sobre o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbirck e a luta armada no Brasil. Para problematizar essa situação, remeto ao historiador francês Henry Rousso (2006, p. 94) que faz os seguintes apontamentos sobre a memória:

A memória, para prolongar essa definição lapidar, é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social nacional. Portanto, toda a memória é, por definição, coletiva.

Rousso sintetiza o conceito de memória a partir de dois pontos importantes: a representação seletiva do passado e a memória coletiva. A apresentação do livro demonstra isso. A representação seletiva do passado no filme de Barreto não agradou aos outros envolvidos na luta armada e a memória coletiva defendida no livro é outra, por mais que a apresentação possua outra perspectiva:

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 (REIS, 1997d, p. 10).

## 2.2 TEXTOS PRODUZIDOS PARA O LIVRO

Nesse subcapítulo, abordarei os três textos escritos especialmente para o livro. Para uma melhor compreensão, optei por subdividi-los de acordo com seus autores. Iniciarei com *Que história é essa?*, de Marcelo Ridenti. Em seguida, analisarei *Jonas, um brasileiro: testemunho sobre seu assassinato na Oban*, de Celso Horta. Por fim, examinarei *A maneira de um balanço: epílogo ou prólogo?*, de Daniel Aarão Reis Fº.

### 2.2.1 RIDENTI, LUTA ARMADA E *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*

Marcelo Ridenti é um professor e pesquisador do Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Ridenti é conhecido pela sua ampla produção acadêmica sobre a ditadura militar no Brasil, especialmente a luta armada, que foi objeto de pesquisa em seu doutorado (1983 – 1989) na Universidade de São Paulo (USP).

Em 1997, data de publicação do livro, Ridenti ainda era um jovem intelectual em formação, um importante pesquisador, mas não com o mesmo reconhecimento que possui hoje. Já havia sido professor na Universidade Estadual de Londrina (UEL) durante seu doutorado, e em 1997 era professor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

Marcelo Ridenti abre o texto reforçando a “esperança de que estes que possam servir às pessoas que não viveram a época em que os fatos abordados ocorreram” (REIS, 1997d, p. 10) anteriormente citada na apresentação. Nas palavras de Ridenti (1997, p. 11):

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.

Marcelo Ridenti se propõe a fazer uma introdução sobre o tema. Para o pesquisador, é importante evidenciar o contexto histórico em que o Brasil e a geopolítica internacional estavam passando. Ridenti cita as vitórias da esquerda armada, como a Revolução Cubana (1959), independência da Argélia (1962) e a guerra do Vietnã, que ainda estava em curso. Em contrapartida, questionava-se o modelo de socialismo soviético e interpretavam a Revolução Cultural Chinesa como uma resposta ao burocratismo de inspiração soviético (RIDENTI, 1997).

Sobre o Brasil, Ridenti cita o processo de democratização política e social do início da década de 1960 que foi interrompido pelo golpe de 1964. O professor mostra que a falta de resistência ao golpe gerou surpresa e, a partir de 1965, por imposição da ditadura, passam a existir somente dois partidos reconhecidos institucionalmente: a Aliança Renovadora

Nacional (Arena) e a oposição moderada Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Fora do arcabouço constitucional, surgem diversos grupos que buscam combater a ditadura, dentre eles o Movimento Revolucionário de 8 de Outubro (MR-8). Entretanto, isso não se restringia somente a grupos armados. Cinema, teatro, música e literatura foram campos de diversas produções contra o governo vigente (RIDENTI, 1997).

Para formar uma guerrilha, diversos movimentos buscaram armamentos e dinheiro em operações urbanas, com assaltos a bancos e roubo de armas. Para Ridenti (1997, p. 19):

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 corpos.

Marcelo Ridenti intitula um de seus subcapítulos como *1969: o mergulho no pesadelo* pois

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” (RIDENTI, 1997, p. 21).

Como a operação de sequestrar o embaixador estadunidense e trocá-lo por presos políticos teve êxito, novos sequestros foram feitos e a tensão política foi intensificada. Para Ridenti (1997), o assassinato de Carlos Marighela, líder da ALN, foi o início do fim da esquerda armada no Brasil.

Com esse breve apanhado histórico, Marcelo Ridenti entra na discussão sobre o filme e sua relação com a história. O pesquisador classifica o filme como “uma ficção a partir de fatos reais [...] embora o *trailer* anuncie o filme como ‘uma história verdadeira’” (RIDENTI, 1997, p. 25 - 26). Ridenti aponta que é direito do diretor Bruno Barreto produzir um filme que trate da história recente do Brasil, entretanto o filme apresenta problemas.

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, traiçoeiro, 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 (RIDENTI, 1997, p. 28).

Marcelo Ridenti critica as escolhas narrativas e estilísticas que Barreto fez para o filme. Ainda, ressalta o incômodo com a representação da figura do torturador e de Jonas. Para Ridenti (1997, p. 28 - 29):

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.

A representação de Jonas, interpretado por Matheus Nachtergaele, que teve seu codinome original mantido no filme, gerou um grande incômodo no público, ponto comum nos textos dos autores presentes na coletânea, alguns dos quais que conviveram com o Jonas da vida real. Celso Horta também produz um texto para o livro. Diferente do Ridenti, Horta se propõe a fazer um testemunho.

### **2.2.2 CELSO HORTA E SEU TESTEMUNHO**

Celso Horta (1948 – 2023) foi um jornalista brasileiro que militou, ainda como estudante, na Ação Libertadora Nacional (ALN) como membro de um Grupo Tático Armado (GTA). Atuou na imprensa até o ano de 1991, depois trabalhou no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e envolveu-se na consolidação do Partido dos Trabalhadores (PT). A partir de 2012, se dedicou à pesquisa em relação à ditadura militar (Celso Antunes Horta, [s.d.]).

O texto de Celso Horta é sobre Virgílio Gomes da Silva, conhecido pelo codinome Jonas. Horta escreve sobre a morte de seu companheiro, pós-sequestro do embaixador. Jonas foi capturado pela Operação Bandeirantes (Oban)<sup>35</sup> e morto pelos torturadores ainda em 1969.

*Jonas, um brasileiro: testemunho sobre seu assassinato na Oban*, de Celso Horta, é um testemunho. No campo da teoria do testemunho, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2008) aponta a existência de duas formas pelas quais o testemunho se desenvolve: *testis* e *superstes*. *Testis* seria aquele que se coloca como terceiro em meio a um litígio. Por outro lado, *Superstes* seria aquele que vivenciou um evento e pode testemunhar sobre.

A separação entre esses dois tipos de testemunho é nebulosa. O caso de Celso Horta, por exemplo, que testemunha como um terceiro no litígio entre a repressão e Jonas, mas também, com seu companheiro, atravessou e vivenciou o evento, seria uma junção entre *testis* e *superstes*. Para Márcio Seligmann-Silva (2010, p. 04), devemos observar a “proximidade e contaminação semântica entre os dois sentidos latinos de *testis* (que significa tanto testemunho como testículo)”. Seligmann-Silva aponta que a divisão entre *testis* e *superstes* se dá pelo segundo ter a audição e não a visão em seu centro.

O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do positivismo, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a “cena do crime”) e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal) (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 05).

Sobre *superstes* “os valores são outros. Aqui, pressupõe-se uma incomensurabilidade entre as palavras e esta experiência da morte, um *topos* na bibliografia sobre o testemunho no século XX” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5). A crítica do paradigma visual, principalmente na psicologia forense, que coloca em dúvida a capacidade de percepção de uma cena, não se trata de trocar um modelo testemunhal por outro. Para Seligmann-Silva (2010, p. 05):

Entendo que os caminhos da memória e do esquecimento do mal sofrido passem também pela construção da história e pelos julgamentos propriamente jurídicos. O essencial, no entanto, é ter claro que não existe a possibilidade de se separar os dois sentidos de testemunho, assim como não se deveria separar de modo rígido historiografia da memória. Devemos aceitar o testemunho com o seu sentido profundamente aporético de

---

<sup>35</sup> Segundo Mariana Joffily (2013, p. 42), a Oban “consistia em “identificar”, localizar e capturar os elementos integrantes dos grupos subversivos..., com a finalidade de destruir ou pelo menos neutralizar as organizações a que pertenciam”.

exemplaridade possível e impossível, de singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete para “diante da lei”, “Vor dem Gesetz”, para lembrarmos Kafka, mas ao mesmo tempo exige e cobra esta mesma lei.

Seligmann-Silva aponta para as possibilidades e impossibilidades do testemunho. Em suma, o testemunho e a memória estão entrelaçados e o esforço de dar sentido ao mal sofrido é uma tarefa que carrega contradições. Nesse sentido que está colocado o texto de Celso Horta. *Jonas, um brasileiro: testemunho sobre seu assassinato na Oban* é testemunho que carrega todas as complexidades de um texto do gênero. Horta inicia seu texto com um pequeno prefácio:

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 (HORTA, 1997, p. 125).

Horta apresenta Jonas como um nordestino nascido no Rio Grande do Norte, faz paralelos sobre a figura dele e Virgulino, vulgo Lampião<sup>36</sup>, associando a figura dele à identidade brasileira, o homem do povo, tão valorizada nos discursos sobre identidade nacional. Para além dos nomes parecidos, Horta aponta que, assim como Virgulino, Virgílio teve sua imagem difamada pela globalização neoliberal. O relato inicia com Celso Horta já preso. O jornalista, estranha os movimentos e, pela porta que estava aberta, vê Jonas.

Celso Horta descreve Jonas como um mártir político, mesmo sendo torturado, os atos de Jonas eram heroicos:

“Filhos da puta! Vocês estão matando um patriota”, você urrou mais uma vez, ignorando minha presença. Era como se você estivesse propondo uma senha de fidelidade absoluta, um pacto de vida e de morte contra o

---

<sup>36</sup> “O cangaço foi um fenômeno de banditismo vivenciado na zona rural do Nordeste brasileiro entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Lampião, considerado o “Rei do Cangaço”, nasceu no município de Vila Bela, atual Serra Talhada, no estado de Pernambuco, em data duvidosa, já que uns acreditam que foi em 07 de julho de 1897 e outros apostam em 04 de junho de 1898. A data de morte não tem tanta indistinção, pois o cangaceiro morreu na Grota de Angico, município de Poço Redondo, no estado de Sergipe, em 28 de julho de 1938. O fenômeno acabou há décadas, mas a sua memória sobreviveu em diferentes meios culturais, tais como oralidades, locais, folhetos de cordel, artesanato, periódicos, fotografias, livros, filmes, músicas, souvenirs, etc. que, por sua vez, continuaram propiciando outros tipos de conservação, transmissão e ressignificação. A sua presença pode ser notada em vários cenários do país, mas é constatada, em especial, na região nordestina. Apesar de poder ser noticiada com o qualificativo nacional, ela é apresentada geralmente como elemento de identificação regional, parecendo atingir esse patamar primeiro, às vezes, por ser a parte que compõe o todo e não a parte que representa o todo, embora existam reivindicações para que seja tomada de forma ampliada” (RAMOS FILHO, 2016, p. 15)

imperialismo norte-americano, herdeiro da hedionda tortura nazista. Talvez aquelas palavras fossem só para mim (HORTA, 1997, p. 27).

Ao final do texto, Horta compara Jonas com outros símbolos de esquerda:

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 (HORTA, 1997, p. 129 – 130).

Celso Horta não entra no debate sobre quem foi Jonas no sequestro do embaixador estadunidense e sua representação no filme *O que é isso, Companheiro?*. Por outro lado, tenta, no momento de sua morte na Oban, restaurar a figura de Jonas. Horta busca em outros sujeitos históricos com boa reputação nos âmbitos de esquerda em 1997, como Marighella, Lampião, Maria Bonita, Vicentinho e Lula, no seu texto.

### **2.2.3 EPÍLOGO OU PRÓLOGO? REIS E A TRAJETÓRIA DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?***

Daniel Aarão Reis F<sup>o</sup> fecha o livro com o último capítulo, intitulado *À maneira de um balanço: epílogo ou prólogo?*, no qual tenta fazer um balanço da trajetória do filme ainda em 1997. Reis começa escrevendo sobre o lançamento do filme e salienta que, com “alguma arrogância”, os produtores chegaram a prever um grande sucesso de bilheteria, com mais de 1 milhão de espectadores. Entretanto, até junho de 1977, o filme levou um pouco mais de 200 mil pessoas para o cinema. Para Reis (1997a, p. 183) o insucesso dos números se dá pela “questão da dosagem. De tempo e de ingredientes. O bolo deste filme parece ter solado. O pessoal caprichou demais. Querendo seduzir, saturaram”.

Reis parte para discutir as razões e desejos que tinham os envolvidos na produção do filme, terreno que ele mesmo trata como “movediço”. Reis (1997a) afirma que o filme de ficção histórica que não conseguiu o equilíbrio entre história e ficção e desabou como história.

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 (REIS, 1997a, p. 183).

Reis aponta um ponto positivo: o filme fez a sociedade, principalmente a juventude, pensar sobre a ditadura e a esquerda rebelde nos anos 1960. Reis ainda mostra que com o passar do filme, o foco no Fernando/Paulo foi sendo apagado enquanto a figura de Jonas era iluminada.

A representação de Jonas aparece nesses três textos produzidos para o livro e segue sendo um ponto comum em outros textos. Reis fecha o seu capítulo dizendo que o filme deveria estar no prólogo, mas já está no epílogo:

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 (REIS, 1997a, p. 186).

*O que é isso, Companheiro?* gerou e gera diversos debates ainda hoje e se tornou um clássico na filmografia da ditadura militar brasileira. O filme, muito próximo de uma memória hegemônica liberal, continua sendo passado nas salas de aula de ensino básico no Brasil. A narrativa do filme é discutida em diversos ambientes, muito por conta das relações prolongadas entre a sociedade e a ditadura militar, como apontou Reis.

### 2.3 CONTEXTOS E MAIS CONTEXTOS

Nesse subcapítulo, abordarei os capítulos do livro cujo objetivo é trazer contextos políticos, ou outras abordagens sobre pessoas que, de alguma forma, estavam envolvidas no sequestro do embaixador sem que o objeto seja especificamente o filme *O que é isso, Companheiro?*. Para isso, dividi o subcapítulo a partir dos textos dos autores. Primeiramente, abordarei o texto *Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60*, de Daniel Arão Reis Fº. Em um segundo momento, analisarei o texto *Leões e Caçadores*, de Emir Sader. Em um último momento, abordarei o texto *Breve biografia de Virgílio Gomes da Silva*, de Dulce Muniz, e o texto *Sobre Jonas, o do filme, não o da baleia*, de Idibal Piveta.

### 2.3.1 DANIEL AARÃO REIS Fº E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DE ESQUERDA DOS ANOS 1960

Daniel Aarão Reis Fº seleciona um texto seu que havia sido publicado na revista *Teoria & Debate* em 1996, um ano antes do filme. O texto, com título de *Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60*, discute o contexto político da década de 1960, a memória e as produções de histórias sobre a esquerda brasileira.

Reis inicia o texto fazendo uma reflexão sobre a memória. Primeiramente, ele aponta para um tempo, não muito distante, em que homens sisudos e compenetrados compreendiam a história a partir de novas descobertas. Nessa interpretação de História, o passado estava parado e morto. Reis (1997b) contrapõe essa visão e nos mostra que a ideia de um passado morto, em que os historiadores procuram novas descobertas, não nos serve mais, pois o passado está em constante reconstrução.

Reis, a partir dessa reflexão, busca compreender algumas versões que ele caracteriza como “emblemáticas” sobre a esquerda dos anos 1960. Para o historiador, a primeira, e talvez mais conhecida representa

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 (REIS, 1997b, p. 34).

Para Reis, as obras que mais representam essa visão são os livros de Fernando Gabeira e de Zuenir Ventura. As obras *O que é isso, companheiro?* (1979) e *1968: O ano em que não terminou* (1989), dos autores citados, respectivamente, são “dois relatos cariocas, talvez expressão do último canto do 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” (REIS, 1997b, p. 35).

Reis classifica esses livros como uma forma de avivar a memória para conciliar — um programa político da Fundação Roberto Marinho e do jornal *O Globo*. Reis (1997b, p. 37) ainda faz uma previsão sobre os filmes, algo que acabou resultando neste livro: “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”.

Contrapondo-se à visão conciliatória, Reis recorre a textos de cunho acadêmico. Para Reis (1997b), o historiador Jacob Gorender<sup>37</sup> e o sociólogo Marcelo Ridenti oferecem outra perspectiva sobre a luta armada e os anos 1960 no Brasil. A inversão da lógica apresentada pelos jornalistas Gabeira e Ventura se dá, principalmente, pelo fato de a luta armada ter começado “sob pressão do Estado, que aperta o garrote, estreitando as margens de ação e de oposição políticas” (REIS, 1997b, p. 38).

Reis traz a diferença entre as memórias sobre a ditadura na natureza dos textos dos autores. Gorender e Ridenti, por serem pesquisadores e produzirem trabalhos acadêmicos, diferem-se dos jornalistas em um livro de memória:

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 (REIS, 1997b, p. 38).

Reis ainda aponta uma nova vertente, a sua. Ele se diferencia de Ridenti e Gorender, explicando:

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 trabalho, as organizações comunistas aparecem como uma contraelite, alternativa, que parte ao assalto do poder político (REIS, 1997b, 40).

Reis rechaça as tradições que ele próprio chama de “defensivista” e “frentista”, associadas aos velhos partidos comunistas latino-americanos. Para Reis (1997b), as três versões apresentadas não se equivalem, pois seria impossível incorporá-las em um único

---

<sup>37</sup> Jacob Gorender (1923-2013) participou ativamente dos principais debates e embates políticos que, desde a década de 1940, atravessaram a sociedade brasileira; foi atuante dirigente comunista, jornalista e autor de importantes livros que impactaram o debate intelectual, não obstante nunca estar vinculado aos quadros acadêmicos do país. Autor de extensa e variada obra, marcada pelo rigor teórico e pesquisa exaustiva, Gorender abordou temas de história e historiografia, problemáticas de natureza política, social, cultural e epistemológica (“Jacob Gorender”, 2023).

“caldeirão”. O historiador ainda destaca que a escolha de uma dessas versões implica uma escolha de passado e de presente, bem como uma opção de futuro.

Concordo com Reis que as memórias se diferenciam entre as versões. Uma das principais diferenças é por conta da natureza dos textos. Dificilmente haveria uma concordância entre textos testemunhais e acadêmicos. Escolher uma versão ou abordagem significa decidir não só uma visão de passado, mas um posicionamento no presente e uma defesa de um futuro.

### 2.3.2 EMIR SADER, OS LEÕES E OS CAÇADORES

O texto *Leões e Caçadores*, de Emir Sader, sociólogo e professor da Universidade de São Paulo (USP) filiado ao Partido dos Trabalhadores desde 1983, também faz parte do livro. Publicado anteriormente no jornal *O Globo*, no dia 10/05/1997, o texto traz reflexões sobre o livro de Fernando Gabeira.

Emir Sader inicia o texto com o provérbio africano já citado na apresentação do livro: “até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão glorificando o caçador” (SADER, 1997, p. 107). Sader dá a entender que enquanto os leões, caçados por seres humanos nas savanas do continente africano, não tiverem seus próprios historiadores, a história será contada pelos caçadores. Com o provérbio, Sader abre o texto evocando a relação entre a história dos vencedores e vencidos. A história dos vencedores consegue tornar o passado como verdadeiro através de argumentos políticos, tornando a história apenas em fatos. Sader entende que a história dos vencidos, no sentido benjaminiano<sup>38</sup>, só é possível quando os vencidos têm seus historiadores.

Um dos vencidos, Fernando Gabeira, estava lá para contar sua história. Emir Sader (1997), entretanto, rechaça as autobiografias, pois estas não podem substituir a história, já que

---

<sup>38</sup> O filósofo Walter Benjamin, em seu livro *Teses sobre o conceito de história*, faz uma crítica pertinente aos historiadores. Inspirado pelas concepções marxistas de luta de classe, o filósofo, em sua quarta tese, propõe que os historiadores escrevam uma história que valorize as lutas das classes historicamente colocadas em posição subalterna. Nas palavras de Benjamin (1996, p. 223-224): “A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história. O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas”.

são construídas a partir de um ego. Sader considera que o texto de Gabeira é apenas um relato de como ele viu e participou de um tempo passado (SADER, 1997, p. 107).

Para Sader, quando se volta ao passado, que ele chama “daqueles tempos”, referindo-se ao exílio e tortura durante a ditadura, é importante saber quem faz o relato e, principalmente, o lugar social de quem revê aquele passado.

Emir Sader diz que o livro *O que é isso, Companheiro?* fala muito mais sobre “quem o escreveu” do que sobre os acontecimentos em si. Caso o leitor queira algo factual e preciso, Sader recomenda a leitura do livro *O sequestro dia a dia*, de autoria de Alberto Berquó, publicado em 1997, “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” (SADER, 1997, p. 110).

O livro citado por Sader pretende-se a ser uma narrativa objetiva.

O Sequestro Dia a Dia é quase um diário de operações. Todo seu desenrolar: começo, meio e fim. Uma visão de dentro do evento, objetiva, tal qual as coisas aconteceram. Os pormenores e detalhes da operação estão neste livro econômico, essencial, desdramatizado até, mas nem por isso despido de tensão, emoção e interesse (BERQUÓ, 1997, orelha do livro).

Interessante notar que todos os cuidados que Emir Sader tem com o livro de Gabeira desaparecem quando fala do livro de Berquó. A história “objetiva, tal qual as coisas aconteceram” não é possível. Essa frase pressupõe uma neutralidade e, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 69):

não existe uma História neutra; nela a memória, enquanto uma categoria abertamente mais afetiva de relacionamento com o passado, intervém e determina em boa parte os seus caminhos. A memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 69).

Nas diferentes formas de enquadrar as memórias, o alinhamento político de Emir Sader com o livro *Sequestro dia a dia* o leva a interpretá-lo como um relato factual, ainda que critique esse tipo de abordagem em seu texto. Ao fazê-lo, Sader desconsidera quem produziu o relato e o lugar social ocupado pelo autor, aspectos que fundamentaram sua crítica ao livro de Gabeira.

### 2.3.3 MUNIZ E PIVETA SOBRE JONAS

Os outros dois textos que fazem parte desse subcapítulo, sem tomar o filme como fio condutor, buscam retomar a figura de Virgílio Gomes da Silva, Jonas, seu nome de guerra. No dia 21/05/1997, 20 dias após a estreia de *O que é isso, Companheiro?* nos cinemas, houve na Praça Roosevelt, no centro da cidade de São Paulo, um Ato Teatral “Em defesa do Companheiro Jonas”.

**Figura 22** - Ato teatral: "Em defesa do Companheiro Jonas".



Fonte: MUNIZ, (1997, p. 132).

Dulce Quirino de Carvalho, conhecida no meio artístico brasileiro como Dulce Muniz e, entre os companheiros de militância, pelos codinomes Natália ou Márcia, é uma artista brasileira com trajetória marcada pelo engajamento político. Atuou no Teatro de Arena, importante referência da esquerda cultural no Brasil, e filiou-se ao Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT). Em 1970, foi presa e torturada durante a operação Oban (“Dulce Quirino de Carvalho Muniz”, [s.d.]”).

Dulce Muniz constrói, em sua obra, uma biografia de Jonas que vai além da figura do militante político. Ao relatar o impacto da repressão sobre sua família, Muniz (1997, p. 132) destaca a ameaça de tortura imposta à esposa e aos filhos de Jonas: 'Sua mulher e seus pequenos filhos foram presos e ameaçados de tortura, inclusive Isabel, que era um bebê de 6 meses de idade'. A autora conclui esse trecho enfatizando o legado familiar deixado por Jonas: 'Virgílio deu frutos, e agora a Wladimir, Virgílio, Gregório e Isabel se juntam Gabriel, Ivani, Helena, Camila e Amanda, seus netos' (MUNIZ, 1997, p. 132).

Muniz apresenta uma leitura alternativa sobre Jonas, divergente daquela construída por Fernando Gabeira em sua obra autobiográfica e por Bruno Barreto na adaptação cinematográfica. Em lugar de enfatizar exclusivamente a atuação política, ela desloca o foco para a esfera íntima de Virgílio, buscando aproximar o leitor de sua experiência como pai, companheiro e sujeito atravessado pela violência do regime. Essa ênfase na dimensão pessoal se articula com a concepção de memória elaborada por Jacques Le Goff (2013, p. 387), segundo a qual “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. A evocação de Jonas sob esse viés revela não apenas uma tentativa de reconstrução, mas de reapropriação simbólica de sua figura, oferecendo uma interpretação distinta daquela consagrada no filme *O que é isso, Companheiro?*

A narrativa de Dulce Muniz, ao investir nos aspectos afetivos e cotidianos de Jonas, propõe uma reconstrução subjetiva e engajada de sua memória. Ainda que essa versão contraponha visões, como as de Gabeira e Barreto, ela também está atravessada por seleções e intencionalidades próprias. Trata-se de uma memória comprometida, afetivamente situada, que atua tanto no campo da homenagem quanto no da disputa de sentidos sobre o passado. Como destaca Le Goff (2013), lembrar é sempre reinterpretar, e não apenas repetir o vivido. Assim, a figura de Jonas construída por Muniz deve ser lida como parte de uma arena de narrativas em conflito, nas quais diferentes agentes — inseridos em posições sociais e ideológicas diversas — disputam o direito de representar o passado. Sua contribuição, portanto, é valiosa por desafiar discursos hegemônicos, mas não escapa da necessidade de uma leitura crítica, atenta aos limites e às motivações que moldam qualquer exercício de rememoração.

Cesar Vieira, nome artístico de Idibal Piveta, foi autor, diretor teatral e advogado formado em Direito. É um dos fundadores do grupo Teatro União e Olho Vivo (TUOV), marcado por seu engajamento político e popular. Atuou como defensor de presos políticos

durante a ditadura militar, o que lhe rendeu a própria prisão por subversão, em 1973 (“Idibal Matto Pivetta”, [s.d.]). No livro, não há informações sobre a publicação original de seu texto; no entanto, é possível perceber que ele não foi escrito originalmente para a coletânea.

Nesta dissertação, adotarei o nome artístico Cesar Vieira, conforme assinado por ele mesmo no título de seu ensaio: *Sobre Jonas, o do filme, não o da baleia*. A escolha do título alude de forma bem-humorada à personagem bíblica, mas não há qualquer relação direta entre os dois "Jonas". Assim como Dulce Muniz, Vieira propõe uma abordagem distinta da figura de Jonas, voltando-se à sua vivência pessoal e política.

O autor relembra dois momentos marcantes de sua trajetória que o aproximaram de Virgílio Gomes da Silva: o primeiro, quando esteve detido por 40 dias nas instalações do DOI-CODI, na rua Tutóia, em São Paulo, mesmo local onde Jonas foi assassinado; o segundo, em 1978, durante o Festival Mundial da Juventude, em Havana, onde conheceu Hilda, companheira de Jonas, e seus filhos ainda pequenos:

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 oportunidade de conhecer Hilda, sua mulher, e seus filhos, então crianças (PIVETA, 1997, p. 134–135).

A partir de seu convívio com presos políticos, muitos deles seus próprios clientes, Vieira elabora uma imagem de Jonas associada à firmeza e sensibilidade revolucionária, recorrendo à célebre frase de Che Guevara:

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’ (PIVETA, 1997, p. 135).

Além de prestar homenagem a Jonas, o autor não poupa críticas aos antigos militantes que, ao ocuparem cargos institucionais, teriam interesse em silenciar certos episódios de seu passado. Em tom irônico, alude a figuras como Fernando Gabeira, que naquele momento exercia seu primeiro mandato como deputado federal:

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... (PIVETA, 1997, p. 133–134).

Ao mencionar “os mantos dourados do poder”, Vieira sugere que parte daqueles que estiveram envolvidos na luta armada prefere não expor certas ações do passado, temendo impactos sobre suas trajetórias políticas atuais. Gabeira, ainda que não citado diretamente, parece ser um dos alvos implícitos dessa crítica. Sua atuação no sequestro do embaixador Charles Elbrick é colocada em xeque por uma memória concorrente, mais crítica e talvez ressentida com os caminhos trilhados por antigos companheiros de luta.

As narrativas elaboradas por Dulce Muniz e Cesar Piveta ilustram com nitidez a concepção de memória como construção social e subjetiva. Jacques Le Goff (2013) enfatiza que a memória não é a simples preservação do passado, mas um processo ativo de atualização, filtrado pelas necessidades do presente. Nesse mesmo horizonte, Maurice Halbwachs (2006)<sup>39</sup> já havia demonstrado que toda memória individual está ancorada em quadros sociais, ou seja, em grupos que orientam, selecionam e estruturam o que é lembrado e como é lembrado. Em outras palavras, a memória não é apenas pessoal ou espontânea: ela é moldada pelas instituições, pela cultura e pelas relações de poder.

Ao revisitarem a figura de Jonas a partir de suas próprias experiências e posições ideológicas, Muniz e Piveta oferecem versões alternativas às narrativas mais amplamente difundidas por Gabeira e Barreto. Suas memórias não apenas atualizam o passado, mas também o disputam. Como alerta Michael Pollak (1989)<sup>40</sup>, a memória social é também marcada por zonas de silenciamento, por lembranças que são estrategicamente reprimidas ou exaltadas, de acordo com os conflitos em jogo. A figura de Jonas, nesse sentido, torna-se um campo simbólico onde diferentes sujeitos projetam suas versões de verdade, suas lealdades e seus afetos.

Compreender essas disputas é fundamental para analisar as memórias da ditadura no Brasil. Longe de buscar uma imagem definitiva do passado, trata-se de reconhecer que ele continua sendo palco de negociações, tensões e reinterpretações constantes. O estudo dessas

---

<sup>39</sup> Maurice Halbwachs foi um sociólogo francês responsável por desenvolver o conceito de *memória coletiva*, entendida como a forma pela qual os grupos sociais moldam e sustentam as lembranças dos indivíduos. Para Halbwachs (2006), a memória individual está sempre situada em contextos coletivos que orientam o que e como se recorda.

<sup>40</sup> Michael Pollak foi um sociólogo francês que aprofundou os estudos sobre memória social ao destacar os mecanismos de silenciamento e as zonas de exclusão nas narrativas do passado. Em seus trabalhos, especialmente no contexto de regimes autoritários, Pollak (1989) discute como as lembranças são seletivamente mobilizadas ou esquecidas em função de disputas de poder e traumas sociais.

memórias concorrentes revela, assim, não apenas o que se lembra, mas também quem tem o poder de lembrar publicamente e com quais implicações políticas e simbólicas para o presente.

## **2.4 O QUE FOI AQUILO, COMPANHEIRO?**

Nesse subcapítulo, abordarei os textos do livro que focam na narrativa do filme. São diversos textos que abordam diferentes aspectos do filme de Bruno Barreto. Para uma melhor compreensão, optei por dividir os textos em blocos. Primeiramente, abordarei as entrevistas de Helena Salem com ex-guerrilheiros. Em um segundo momento, analisarei os textos que fazem considerações cinematográficas sobre o filme *O que é isso, Companheiro?*. No terceiro tópico, explorarei os textos que tem como objeto a representação de Jonas. E, por último, a relação entre o livro de Gabeira e o filme.

### **2.4.1 HELENA SALEM E AS ENTREVISTAS COM OS GUERRILHEIROS**

Helena Salem é uma jornalista brasileira que, em 1997, escrevia para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Dedicou-se a discutir a narrativa do filme *O que é isso, Companheiro?*, entrevistando pessoas que participaram do sequestro do embaixador e elaborando reflexões sobre o filme. Na coletânea *Versões e ficções: o sequestro da História*, Salem tem três textos selecionados: uma reflexão geral sobre o filme e duas entrevistas com guerrilheiros que estiveram presentes no sequestro do embaixador estadunidense, Daniel Aarão Reis Filho e Vera Sílvia Magalhães.

*O filme fica em débito com a verdade histórica* foi publicado em 18 de abril de 1997, duas semanas antes do lançamento para o grande público, no jornal *O Estado de S. Paulo*. Salem discute, brevemente, as escolhas do diretor, a relação entre ficção e verdade histórica e, novamente, cita o aspecto do filme servir ou não para pessoas que não viveram os anos de 1960, uma das motivações para a produção da coletânea.

Helena Salem abre o texto elogiando o roteiro, a produção e a fotografia do filme. Em seguida, apresenta uma explicação da obra voltada àqueles que não têm conhecimento prévio sobre o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick.

Salem observa que o personagem de Fernando Gabeira, interpretado por Pedro Cardoso, foi construído com características e ações que extrapolam aquelas presentes no livro. Na narrativa fílmica, Gabeira se sobressai intelectualmente em relação aos demais

companheiros. Além disso, Barreto e Serran atribuem a ele a autoria do manifesto, que, conforme aponta Salem, foi na verdade escrito por Franklin Martins.

A jornalista também destaca que o personagem Jonas é retratado com desdém. O que mais provoca incômodo entre os comentadores do filme é a forma como a relação entre Jonas e o torturador Henrique (Marco Ricca) é representada.

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 (SALEM, 1997c, p. 49).

Helena Salem propõe uma simetria entre Jonas e Henrique, ao destacá-los como figuras antagônicas na narrativa. No entanto, o filme explora de forma mais aprofundada as subjetividades do torturador, enquanto Jonas é retratado como um militante radical, disposto a matar os próprios companheiros. O principal ponto que Salem levanta, a partir desses exemplos, diz respeito à relação entre ficção e realidade no contexto da obra cinematográfica.

A jornalista questiona se um filme de ficção deve necessariamente ser fiel aos acontecimentos históricos. Para Salem (1997c), não há problema em se fazer uma interpretação ficcional da realidade; contudo, o que está em questão, segundo a autora, é que essa interpretação envolve pessoas reais, situadas em um tempo e espaço específicos. A narrativa do filme permite reconhecer, não apenas aqueles cujos nomes foram preservados, mas também as figuras reais que serviram de inspiração para os demais personagens.

Essa preocupação de Salem encontra eco nas discussões de Robert Rosenstone (2006)<sup>41</sup>, para quem o cinema pode ser considerado uma forma legítima de se narrar a história, ainda que com suas próprias convenções e linguagem estética. Para Rosenstone, a fidelidade factual não é o único critério de valor em obras cinematográficas históricas; o essencial é o modo como o filme produz sentido sobre o passado. No entanto, ele também alerta para os riscos éticos da ficcionalização de eventos traumáticos e de personagens históricos, especialmente quando a obra passa a influenciar diretamente a memória coletiva.

---

<sup>41</sup> Robert A. Rosenstone é historiador norte-americano e um dos principais nomes nos estudos sobre as relações entre história e cinema. Defende que obras audiovisuais podem constituir formas legítimas de narrar e pensar historicamente, ainda que com recursos ficcionais.

Essa relação entre narrativa e construção de sentido já havia sido explorada por Hayden White (1995)<sup>42</sup>, ao argumentar que toda escrita da história, inclusive a historiográfica, envolve operações de *emplotment*, ou seja, estruturas narrativas que moldam os acontecimentos em função de determinados sentidos. White dissolve a fronteira rígida entre história e ficção, mostrando que ambas compartilham estratégias discursivas.

De forma complementar, Paul Ricœur (2007) propõe que tanto a memória quanto a ficção são modos de representar o passado atravessados por intencionalidades e disputas. Assim, a imagem de Jonas construída pelo filme não é neutra, mas resultado de uma determinada posição ética e política. Nesse ponto, a crítica de Salem ganha profundidade: ao representar de forma negativa uma figura pública que sofreu violência de Estado, o filme contribui para moldar a memória coletiva a partir de recortes seletivos.

Desse modo, a crítica de Helena Salem ultrapassa uma simples comparação entre realidade e ficção: ela se insere num debate mais amplo sobre as implicações éticas, políticas e epistemológicas das representações audiovisuais da história.

Helena Salem, na data de lançamento do filme, 01/05 /1997, publica no jornal *O Estado de S. Paulo* o texto *Ex-militante inspira personagens femininas*, uma entrevista com Vera Sílvia Magalhães. Vera era da direção da Dissidência Comunista, que mais tarde se tornou o Movimento Revolucionário de 8 de Outubro (MR-8). Ela participou diretamente do sequestro do embaixador estadunidense, levantando pistas de seu paradeiro. Vera inspirou as personagens femininas do filme de Barreto, Renée interpretada por Claudia Abreu, e Maria, interpretada por Fernanda Torres. Para além da Vera guerrilheira, Salem (1997a, p. 62) ressalta:

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.

---

<sup>42</sup> Hayden White foi um historiador e teórico da historiografia norte-americano. Sua obra propôs uma leitura literária da escrita da história, destacando que os historiadores organizam os fatos em estruturas narrativas (*emplotments*) que moldam o sentido da narrativa histórica.

Primeiramente, Salem busca compreender como foi formada e como eram os jovens da Dissidência. Vera ressalta que o grupo era formado por 40 militantes e por volta de 30 simpatizantes. Pediram ajuda da ALN por não ter estrutura suficiente para o sequestro do embaixador. Vera e os companheiros esperavam que essa ação gerasse um “rebuliço social”.

Motivada pelo filme, Vera se contrapõe a visão de que os jovens militantes eram despreparados. Em seu relato, mostra que estudavam e tinham noção do que era a luta armada e como seus atos seriam entendidos pela população. Diferente do filme, onde a personagem Renéé lia revistas de fofocas, Vera diz que os jovens não eram “bobos”, estudavam teoria marxista. O pensamento dos jovens não se limitava somente à luta armada, mas também às questões de costumes e cultura, como salienta Vera. Portanto, ela questiona o traço de “infantilização” presente no filme e abordado no primeiro capítulo dessa dissertação (1.2.2 Infantilização dos guerrilheiros, páginas 38 – 41).

Helena Salem (1997a, p. 65) questiona Vera sobre Jonas: “No filme, o Jonas aparece como uma pessoa extremamente dura, disposta a matar qualquer companheiro que o desobedecesse. Era isso mesmo?”. Vera responde dizendo que Jonas era um comandante militar, “o Jonas sabia manter a ordem, a disciplina, coisas fundamentais para uma ação. Eu não ia conversar com ele sobre cinema, mas sobre revolução” (SALEM, 1997a, p. 65).

Vera, assim como nos outros textos já abordados do livro, tenta trazer para Jonas a ideia de herói. Fez o que tinha que ser feito e, quando foi preso, não abriu nada sobre as operações. Contrapõe a narrativa do filme em que Jonas iria matar alguém que desobedecesse, ou que Gabeira foi designado para matar o embaixador.

Salem (1997a, p. 66) questiona Vera Sílvia Magalhães sobre a personagem Renéé, interpretada por Cláudia Abreu, que teria sido inspirada em sua trajetória. A jornalista pergunta: “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?”. Em sua resposta, Vera afirma que a presença de uma mulher em tarefas de levantamento de informações oferecia maior discrição e eficácia. No entanto, sobre o envolvimento sexual com o chefe de segurança, esclarece: embora tenha utilizado a sedução como estratégia, não chegou a concretizar qualquer relação íntima, pois “conseguíamos tudo o que queríamos apenas com uma pequena aproximação”.

O ponto central da resposta de Vera é a defesa de uma ética das militantes mulheres, que, segundo ela, não se valiam de relações sexuais como recurso de infiltração: “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”. Sua crítica extrapola a

vivência pessoal e propõe uma defesa coletiva das mulheres da esquerda armada, sugerindo que a representação feminina no filme é marcada por estereótipos limitadores: “Eles tinham uma visão da mulher bastante limitada. Depois, quando marcavam o encontro, a gente não ia”.

Ainda que seja difícil generalizar a experiência de todas as mulheres militantes, a fala de Vera se configura como uma contestação direta à construção da personagem Renée. A representação da mulher no filme, segundo Vera, reduz sua agência política e instrumentaliza sua sexualidade, negando a complexidade das estratégias e escolhas feitas pelas militantes.

Helena Salem questiona Vera sobre a relação dela com a Maria, personagem de Fernanda Torres, visto que assim como Maria, Vera foi para o exílio de cadeira de rodas. Vera foi brutalmente torturada e, por conta disso, foi para o exílio de cadeira de rodas. Helena Salem aproveita o testemunho sobre tortura e questiona a existência de torturadores como Henrique, que, aparentemente, tinha angústias, como no filme.

Vera não encontrou torturadores como Henrique. Ela diz que torturadores também eram seres humanos, mas que assumiam uma função específica, de destruir os militantes. Brevemente, a ex-militante tenta compreender a mentalidade dos torturadores, mas logo se coloca no lado oposto dos militares na sociedade e não se interessa por classificá-los como psicopatas ou esquizofrênicos.

Helena Salem publica, no jornal *O Estado de S. Paulo*, na mesma data da entrevista anterior, uma conversa com o historiador Daniel Aarão Reis Filho, organizador da coletânea *Versões e ficções: o sequestro da História*. Para a análise presente, foram selecionados apenas os trechos da entrevista em que o filme *O que é isso, Companheiro?* constitui o foco das perguntas e respostas, uma vez que as reflexões de Reis sobre o contexto político já foram abordadas nos dois textos anteriores analisados.

No filme dirigido por Bruno Barreto, Fernando Gabeira é retratado como um intelectual entre jovens militantes, uma construção narrativa que também se encontra em seu livro de memórias. Gabeira é apresentado como o único capaz de se comunicar em inglês com o embaixador, assumindo o papel de interlocutor nos diálogos sobre política internacional dos Estados Unidos. Questionado sobre essa representação, Daniel Aarão Reis Filho afirma não duvidar da capacidade intelectual de Gabeira, mas aponta uma dissonância entre a narrativa apresentada no livro *O que é isso, Companheiro?* e os eventos da época. Segundo Reis (1997b), há na obra uma sobreposição entre o Gabeira da década de 1990 e aquele que participou da luta armada, resultando em uma construção anacrônica de sua imagem. Ele

ressalta que, à época da militância, Gabeira buscava distanciar-se do rótulo de intelectual, desejando afirmar-se como um revolucionário.

Se Gabeira não era o único militante a dominar a língua inglesa, a escolha de Bruno Barreto em representá-lo como o único interlocutor com o embaixador contribui para reforçar a imagem de um intelectual solitário entre jovens imaturos — uma representação que intensifica o contraste entre racionalidade e impulsividade no grupo. Esse enquadramento favorece a centralização da figura de Gabeira, destacando-o como alguém dotado de superioridade intelectual e política. Ainda na entrevista, Daniel Aarão Reis Filho é questionado sobre a personagem Renée e sua possível associação com Vera Sílvia Magalhães. Em resposta, afirma:

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 (SALEM, 1997b, p. 80).

Em continuação à entrevista, Reis afirma que essas discussões factuais são interessantes, mas o que realmente importa é qual memória o filme pretende construir sobre a luta armada, assim como as questões relacionadas à apropriação dessa memória.

No relato de Reis, a perspectiva conciliadora é mencionada e integra uma forma de compreender a Ditadura Militar no Brasil a partir de uma ótica liberal. Para o historiador, essa postura conciliatória está presente no enredo do filme, que busca justificar e equiparar os “extremos” da repressão militar aos “atos extremos” da luta armada. A grande questão levantada por Reis em relação ao filme diz respeito à apropriação da memória, perceptível, por exemplo, na representação do torturador como um homem dividido. Reis enfatiza que, ainda que se proponha como obra de ficção, o filme participa ativamente do debate político sobre o passado, exercendo influência no processo de construção da memória histórica. Nesse sentido, ele sugere que a visão conciliatória presente na obra de Bruno Barreto pode ser compreendida como reflexo da maneira pela qual alguns cineastas da família Barreto vivenciaram os anos 1970.

Helena Salem conseguiu, por meio de perguntas cuidadosamente formuladas, aprofundar e complementar alguns dos pontos apresentados em seu texto publicado duas

semanas antes. As respostas de Vera Sílvia Magalhães e Daniel Aarão Reis Filho reafirmaram os argumentos centrais da jornalista, elaborados ainda antes da estreia do filme nos cinemas comerciais.

#### 2.4.2 CONSIDERAÇÕES CINEMATROGRÁFICAS

O cientista político Cesar de Queirós Benjamin contribui com o texto *Cinema na era do marketing*, originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em 20 de maio de 1997. Benjamin foi membro da Dissidência da Guanabara e atuou nos movimentos estudantis. Foi preso em 1971, aos 17 anos, permanecendo encarcerado por cinco anos até ser exilado. Retornou ao Brasil após a promulgação da Lei da Anistia, filiando-se posteriormente ao Partido dos Trabalhadores (PT).

Cesar Benjamin, diferentemente de outros autores presentes na coletânea, não inicia seu texto com elogios ao roteiro ou à estrutura do filme para, em seguida, apresentar críticas pontuais. Benjamin (1997) abre sua análise afirmando que o episódio do sequestro do embaixador constitui um prato cheio para “profissionais do suspense”. O autor prossegue com um breve resumo dos acontecimentos retratados no filme e comenta:

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 encalço 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? (BENJAMIN, 1997, p. 95).

Cesar Benjamin já demonstra um descontentamento com o elenco de *O que é isso, Companheiro?*. Ao citar que o filme não é um roteiro de *Casseta & Planeta*, programa humorístico que ia ao ar às terças-feiras à noite, de 1992 a 2010<sup>43</sup>, o autor faz uma referência aos atores de comédia presentes no filme. Sua crítica aponta para o tom inadequado que, segundo ele, comprometeria a seriedade da narrativa histórica, sugerindo que a presença de

---

<sup>43</sup> Casseta & Planeta, Urgente! foi um programa humorístico exibido pela Rede Globo. Em formato de esquetes, fazia paródias da programação televisiva, da política e do futebol. O grupo era composto por Hélio de la Peña, Beto Silva, Cláudio Vianna, Cláudio Manoel, Hubert Aranha, Marcelo Madureira e Maria Paula (MEMÓRIA GLOBO, 2021).

humoristas no elenco contribui para uma representação caricata dos acontecimentos da luta armada e de seus protagonistas<sup>44</sup>.

A partir de sua crítica às escolhas de Bruno Barreto, Cesar Benjamin aponta que a principal evolução do cinema contemporâneo ocorreu no campo do marketing. Para Benjamin (1997, p. 95), essa mudança se reflete no filme *O que é isso, companheiro?*: “Profissionalismo, seriedade e talento, escassos na concepção do filme, transbordam na operação publicitária que o cerca”. Posteriormente, ele reitera:

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) (BENJAMIN, 1997, p. 97).

Para Cesar Benjamin, Bruno Barreto e Leopoldo Serran combatem o maniqueísmo apenas nos momentos que lhes são convenientes. Como exemplo, o autor cita os personagens Jonas e Paulo. Para Benjamin (1997), Paulo é retratado como sedutor, elegante, ousado, inteligente e maduro, enquanto 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” (BENJAMIN, 1997, p. 98).

Cesar Benjamin (1997, p. 99) fecha o texto palpitando sobre os rumos que *O que é isso, Companheiro?* tomaria:

*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

---

<sup>44</sup> O Capítulo II desta dissertação aborda a presença de atores de comédia no elenco do filme *O que é isso, Companheiro?*.

trabalhos à altura da empáfia que ostentam, dos *lobbies* que têm e do dinheiro que ganham. E, agora, do *marketing* que aprenderam a fazer.

A suposição de que o filme seria esquecido com o tempo revelou-se equivocada. *O que é isso, Companheiro?* permanece como uma obra lembrada até os dias atuais. A plataforma de streaming Mubi, por exemplo, utiliza o filme como destaque na divulgação de seu catálogo, inclusive em anúncios pagos veiculados em sites vinculados ao Google<sup>45</sup>.

Izaias do Vale Almada foi militante da Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP), tendo posteriormente aderido à Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), sendo preso duas vezes. Desde 1969, dedica-se à direção teatral e ao jornalismo (“Izaías do Vale Almada”, [s.d.]). Para o autor, a fusão entre ficção e realidade no início do filme constitui um recurso interessante, mas que acaba por decepcionar. Almada compreende que essa mescla, bem como as instruções documentarizantes, analisadas no primeiro capítulo a partir do texto de Seliprandy (2015), são redutoras e funcionam apenas como uma introdução destinada a situar temporalmente o enredo. O autor também discute a construção dos personagens. Para Almada (1997, p. 144), os personagens não possuem passado:

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.

Izaias Almada argumenta que Bruno Barreto fez um filme norte-americano, mas escolheu a história errada:

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,

---

<sup>45</sup> Recentemente, a plataforma de *streaming* inglesa Mubi colocou o filme *O que é isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) em uma ação de *marketing* direcionada ao Brasil via *Google Ads*, sítio eletrônico responsável por colocar propagandas em sites e aplicativos da empresa *Google*. <https://mubi.com/pt/br/films/four-days-in-september>.

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 ditadura 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 dramático 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 (ALMADA, 1997, p. 146 – 147)

Almada retoma um ponto que foi um dos motivadores para a organização da coletânea: a proposta de um filme voltado para aqueles que não vivenciaram os anos 1960. Segundo o autor, o espectador que buscou no cinema uma oportunidade de compreender melhor o período histórico retratado saiu da sessão sem alcançar esse conhecimento. Para Almada, o argumento de que se trata de uma adaptação livre não se sustenta, uma vez que o filme se apoia fortemente em elementos da realidade. Em sua análise, a defesa dessa justificativa revela-se como um posicionamento hipócrita, o que, segundo ele, constitui uma marca recorrente da política brasileira.

A professora, cineasta e pesquisadora Consuelo Lins também discute aspectos cinematográficos do filme. No texto *O que é isso, Companheiro?: a ficção resiste sem a história?*, publicado no jornal *Diário Catarinense* em 31 de maio de 1997, a autora argumenta que para que o filme se complete é necessária uma montagem mental realizada pelo espectador. Segundo Lins, a narrativa é finalizada a partir das imagens que cada indivíduo carrega em sua memória. Naquele contexto, a minissérie *Anos rebeldes* ainda permanecia viva no imaginário coletivo. Consuelo Lins (1997) ressalta que esse tipo de operação ocorre em qualquer obra cinematográfica. No entanto, quando se trata de filmes que abordam acontecimentos históricos o processo torna-se mais específico, uma vez que há referências comuns mais amplamente compartilhadas entre os espectadores.

Lins (1997) entende que colocar a ficção como uma defesa para escolhas narrativas e políticas, como a abordagem feita para o torturador interpretado por Marco Ricca, não se sustenta. Outros cineastas como Godard e, no caso brasileiro, Glauber Rocha, sempre articularam as dimensões estéticas e políticas de forma imbricada.

Outro cineasta que debate o texto é Renato Tapajós, no artigo *Qual a tua, Companheiro?*, publicado originalmente na *Revista Adusp*, em junho de 1997, traz pontos

interessantes sobre a intencionalidade do que ele chama de “distorções”. Tapajós, assim como outros autores do texto, militou contra a ditadura, sendo preso por participar da luta armada e posteriormente pelo romance que escreveu em cárcere.

Para Renato Tapajós, a narrativa do filme *O que é isso, Companheiro?* apresenta diversos problemas. O primeiro, e mais evidente, é a tentativa de condenar a tortura por meio da compreensão do torturador. Para Tapajós (1997, p. 172), essa é uma ideia absurda, pois

a 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.

Além disso, o autor afirma que a narrativa não aborda adequadamente os escalões mais altos das Forças Armadas, sugerindo que a tortura e a conduta dos militares foram decisões individuais de seus executores diretos. Para Tapajós (1997, p. 173), “essa é uma bela distorção, que absolve a ditadura ao condenar seus agentes menores”.

Para Renato Tapajós, a principal questão acerca do filme é: a quem servem essas distorções? Segundo o cineasta, a importância dessa pergunta está ancorada na afirmação de que a ficção não é inocente. A partir do momento em que a ficção se propõe a representar algo que se conhece da história, ela torna-se difusora de um ponto de vista ideológico. Nesse contexto, não é possível esconder-se atrás da alegação de que se trata apenas de uma obra ficcional. Para Tapajós (1997, p. 177), “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”.

Renato Tapajós finaliza o texto elencando quatro distorções e desinformações presentes na narrativa de *O que é isso, Companheiro?*. A primeira diz respeito à omissão do contexto político-cultural da época, o que induz à interpretação de que a opção dos jovens pela luta armada teria sido gratuita. A segunda aponta para a representação da repressão como uma ação conduzida exclusivamente por pequenos grupos militares determinados a conter uma suposta “baderna juvenil”. A terceira refere-se ao protagonismo dado ao torturador, enquanto Jonas é retratado como um bandido comum e o personagem Toledo carece de maior complexidade. Por fim, a quarta crítica se concentra na ausência, no filme, de qualquer

menção à articulação entre os torturadores e os demais setores da ditadura, o que, segundo Tapajós, banaliza e minimiza a operação de sequestro do embaixador Elbrick.

Tapajós (1997, p. 179) reconhece que Barreto “domina a narrativa clássica do cinema”, mas critica sua escolha por desdramatizar cinematograficamente as sequências mais tensas, o que resulta, segundo o autor, em um retrato distorcido daquilo que se propôs a representar. Para o cineasta, o filme que se apresenta como uma obra de ação acaba por se tornar burocrático, evidenciando, ainda, um perfil ideológico conservador e neoliberal.

### 2.4.3 EM DEFESA DA MEMÓRIA DO COMPANHEIRO JONAS

Nos textos produzidos para o livro e inclusive naqueles que abordam os contextos políticos, a representação de Jonas foi mencionada, ainda que de forma lateral. Alguns textos, no entanto, tomaram Jonas como objeto principal de análise. É o caso do jornalista Elio Gaspari, que publicou um artigo nos jornais *O Globo* e *Folha de S. Paulo* em 04 de maio de 1997, no qual debate a figura do personagem.

Com o título *O que é isso, Companheiro?: o operário se deu mal*, Gaspari já sinaliza a abordagem que seguirá em seu texto. Inicialmente, o jornalista discute aspectos factuais do filme. Para ele, “como se trata de um filme assumidamente 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” (GASPARI, 1997, p. 111–112).

Gaspari salienta três pontos em que o personagem de Fernando Gabeira, Fernando, interpretado por Pedro Cardoso, não corresponde à realidade. O primeiro refere-se à ideia do sequestro do embaixador. Para o jornalista, já era de conhecimento público havia pelo menos 17 anos que o idealizador do sequestro foi Franklin Martins, à época com o codinome de Waldyr. O segundo erro factual está relacionado à autoria do manifesto, atribuída no filme a Fernando, mas que, na realidade, também foi escrita por Franklin Martins. Por fim, não foi Gabeira quem manteve o embaixador sob a mira de uma arma

Para Gaspari (1997, p. 113), isso pode ser entendido a partir da construção do personagem Paulo:

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.

Afastando-se momentaneamente do debate estritamente factual sobre o filme, Elio Gaspari concentra-se na figura de Jonas. Diferente dos demais membros envolvidos no sequestro, Jonas era o único operário em meio a jovens militantes de classe média. A partir dessa condição, Gaspari rejeita a representação de Jonas como um “personagem primitivo do filme” e, em contrapartida, o enaltece como alguém que, além de militante, era um guerrilheiro completo. O jornalista encerra seu texto com uma reflexão sobre o papel do operário dentro da narrativa construída por um intelectual. Para Gaspari, o operário Virgílio Gomes da Silva, Jonas, foi um estorvo no livro de memórias de um intelectual. O jogo de palavras utilizado no encerramento é interessante, mas o jornalista comete um erro factual: a representação de Jonas não é problemática no livro de Gabeira, apenas no filme. No livro, Jonas é citado nominalmente apenas uma vez, como demonstrado no primeiro capítulo.

Franklin Martins também escreveu um texto sobre Jonas, intitulado *As duas mortes de Jonas*, publicado no jornal *O Globo*, em 10 de maio de 1997. Martins é jornalista e político, tendo atuado como ministro da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República durante o segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Foi militante do movimento estudantil e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), no qual participou do sequestro do embaixador dos Estados Unidos.

Para Franklin Martins, a primeira morte de Jonas foi sua morte física, na Operação Bandeirantes (OBAN):

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 sequestro, 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 resolveram destruí-lo. Mataram-no selvagememente, 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 (MARTINS, 1997, p. 118).

Martins reafirma a figura heroica de Jonas, que enfrentou a tortura e não cedeu. Já a segunda morte, para o autor, naquele momento, em 1997, estava acontecendo: sua execução moral.

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 (MARTINS, 1997, p. 118).

Para, de alguma forma, defender a memória de Jonas, Martins relata os momentos que viveu com o companheiro durante o sequestro do embaixador:

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 sequestro 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 (MARTINS, 1997, p. 119).

Martins afirma que Jonas se comportou como alguém que estava à frente da operação. Ainda ressalta que, embora não fosse um intelectual, em experiência e condição moral não devia nada a ninguém. O autor ainda acusa os criadores de Jonas no filme de preconceituosos e elitistas. Para Martins, Jonas possuía a qualidade de “firmeza ideológica”, algo que hoje ele chamaria de caráter. O texto se encerra com Martins afirmando que Jonas foi morto pela segunda vez, assim como na primeira, sem direito de defesa.

A representação de Jonas, tanto no filme *O Que é Isso, Companheiro?* quanto nas análises e narrativas sobre sua figura, revela uma complexa disputa pela memória histórica, onde diferentes versões do passado entram em confronto, e o que se coloca em questão é a construção do "verdadeiro" Jonas. No caso do filme de Bruno Barreto, o personagem de Jonas é retratado de forma negativa, sendo descrito como um "monstro", primitivo e desequilibrado, o que gerou uma reação crítica de militantes e de quem viveu o período. Para figuras como Franklin Martins, essa representação contradiz a memória que ele tem de Jonas, alguém que era firme ideologicamente, mas também resistente e moralmente íntegro.

Porém, assim como a versão cinematográfica pode ser vista como uma deturpação, as memórias compartilhadas por figuras como Martins também podem ser analisadas sob a ótica da ficção da memória. O filósofo francês Paul Ricoeur argumenta que a memória não é uma simples reprodução do passado, mas uma reconstrução dinâmica e subjetiva que se dá por meio de narrativas (RICOEUR, 2007). Nesse sentido, as memórias compartilhadas por Martins e outros ex-militantes podem ser vistas como ficções da memória, pois são

inevitavelmente moldadas por experiências individuais e coletivas que selecionam e reinterpretam o passado de acordo com uma perspectiva presente.

Essa imagem de Jonas construída nas memórias de figuras como Franklin Martins e outros companheiros se aproxima da figura de um mártir. Ao destacar sua firmeza ideológica, sua integridade moral e sua resistência física, Martins contribui para uma idealização que transcende o indivíduo e o transforma em símbolo. Nesse processo, Jonas deixa de ser apenas um militante entre outros e passa a representar valores coletivos, como coragem, lealdade e sacrifício. Assim, o Jonas de Martins é, simultaneamente, um sujeito histórico e uma figura mítica, cuja memória serve não apenas para recordar, mas também para afirmar identidades e disputas no presente. Essa idealização, como aponta Ricoeur, não está distante da forma como o cinema manipula e reconstrói a memória para criar uma narrativa coesa, mas também subjetiva.

Dessa forma, tanto o filme quanto os relatos de ex-militantes estão imersos em uma construção de memória que não pode ser vista como isenta de interesses ou influências externas. Ambos os lados contribuem para a elaboração de uma versão do passado, que, embora se baseie em acontecimentos reais, é sempre atravessada por processos de seleção e interpretação orientados por determinados objetivos. No caso dos companheiros, a memória tende a mitificar Jonas, aproximando-o da figura do mártir. Já o filme, ao enfatizar certos aspectos negativos, contribui para sua vilanização.

Esse processo de construção da memória é, em si, um campo de disputa ideológica, onde o passado é constantemente reeditado e reinterpretado, não apenas por cineastas ou jornalistas, mas por todos aqueles que buscam dar sentido aos eventos e às experiências que marcaram suas vidas e suas lutas. O filme *O Que é Isso, Companheiro?*, com sua visão de Jonas e a luta armada, é uma dessas reinterpretações, mas os relatos de ex-militantes também são, de certa forma, moldados pela necessidade de recuperar e preservar a memória de um período político conturbado.

Portanto, ao analisar a figura de Jonas e a memória sobre ele, é preciso reconhecer que, tanto no cinema quanto na memória pessoal dos envolvidos, estamos diante de versões que competem por uma legitimidade histórica. Não se trata de uma simples escolha entre o que é "verdadeiro" ou "falso", mas de uma complexa interação entre ficção e história, onde todas as narrativas, sejam elas cinematográficas ou pessoais, estão carregadas de subjetividade e contextos que não podem ser desconsiderados.

## 2.5 RELAÇÕES ENTRE O LIVRO DE GABEIRA E O FILME

Dois textos do livro buscam compreender a relação entre o livro *O que é isso, Companheiro?*, de 1979, e o filme de 1997. Para além do título homônimo, o ponto principal está na representação de Fernando Gabeira. O jornalista Paulo Moreira Leite escreve o texto *O que foi aquilo, Companheiro?*, publicado na revista *Veja*, em 30/04/1997, com o intuito de compreender o personagem de Fernando/Paulo, interpretado por Pedro Cardoso. Para além das críticas à narrativa, já repetidas por outros autores no livro, Leite compreende que a versão cinematográfica de *O que é isso, Companheiro?* radicalizou um traço importante do livro: a tendência de Gabeira de "vitaminar" seus feitos.

O filme possui um bom roteiro, de Leopoldo Serran, 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 (LEITE, 1997, p. 54 – 55).

Leite entende que Gabeira entrou e saiu do MR-8 como um militante de feitos rasos. Mas se sobressaiu a partir do momento em que foi o primeiro a fazer um balanço sobre a luta armada. O filme aumentou seus feitos, trazendo para Gabeira a idealização da ação e a autoria do manifesto, o que foi desmentido e colocado no âmbito da ficção.

Alípio Freire, jornalista e artista plástico que esteve preso durante a ditadura de 1969 a 1974, escreve o texto *Pela porta dos fundos*, no qual analisa o livro de Gabeira em relação ao filme. O primeiro ponto destacado por Freire é a confusão temporal na qual Gabeira está inserido. Freire argumenta que Gabeira se apropriou de uma consciência que, na realidade, foi elaborada coletivamente apenas anos depois. Assim, o autor coloca o caráter crítico de Gabeira de 1979 no contexto do final dos anos 1970, criando uma anacronia ao atribuir-lhe uma visão política que, de acordo com Freire, só viria a ser formada após experiências e reflexões coletivas, especialmente por parte dos quadros e organizações de esquerda.

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 câmera, 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 (FREIRE, p. 156 – 158).

Para Freire, *O que é isso, Companheiro?* se propõe a ser uma ficção, mas dispõe de mecanismos, mesmo que subliminares, para consagrar o filme enquanto depoimento verdadeiro na subjetividade de quem assiste. Mesmo efeito que Freire atribui ao livro, pois Gabeira, por estar presente no seqüestro, sua narrativa se transforma em um depoimento.

### 2.5.1 O LUGAR DAS VERSÕES E DAS FICÇÕES

*Versões e ficções: o seqüestro da história*, título da coletânea organizada por Daniel Aarão Reis Filho, chama atenção para o sentido empregado nas palavras “versões” e “ficções”. Complementado pelo subtítulo “o seqüestro da história”, as palavras estão sendo usadas em sentido depreciativo. O texto *O que foi aquilo, companheiro?*, publicado no jornal *O Tempo*, na data 11/05/1997, de autoria de Jorge Nahas, médico formado em Cuba e membro do Comando de Libertação Nacional (COLINA) e da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), nos dá pistas da interpretação do título do livro.

Jorge Nahas, inicialmente, faz um balanço quando haviam se passado 30 anos do seqüestro:

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 (NAHAS, 1997, p. 138).

Nahas aponta que nenhum artista conseguirá representar o que ele chama de “furacão” de sentimentos dos anos mais duros da ditadura. Ele completa, afirmando que não é possível exigir que um livro ou filme seja “verdadeiro”, pois a verdade de uma obra é única, pertencente apenas a ela. Sobre as versões da história, o médico afirma:

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 (NAHAS, 1997, p. 138-139).

O “sequestro” da história por versões e interpretações não retira completamente a dimensão referencial dos textos que compõem a coletânea, aspecto que se torna mais relevante na análise do filme. Não é possível dissociar o fato de que a organização da coletânea foi realizada por um historiador de formação, e que a apresentação do livro tem como objetivo servir ao público que não vivenciou o final dos anos 1960. A questão do lugar da ficção dentro da disciplina História não era nova em 1997, mas o debate em torno da obra evidencia justamente como diferentes versões disputam a memória da luta armada a partir de um horizonte comum de referência histórica, ainda que construído de modos distintos.

O historiador francês Michel de Certeau, em sua obra *A escrita da História* (1982), discute a separação entre história e ficção, um processo que remonta ao século XVIII, quando a divisão entre as letras e as ciências foi formalizada. Certeau, ao analisar as obras de Sigmund Freud, observa que este desenvolve uma análise histórica que vai além da simples explicação dos fatos, abrangendo os efeitos dos sistemas sociais que buscam compreender operações temporais, como produção e localização.

A ficção freudiana não se presta a esta distinção espacial da historiografia onde o sujeito do saber se dá um lugar, o 'presente', separado do lugar do seu objeto, definido como 'passado'. Aqui, passado e presente se movem no mesmo lugar, polivalente. E dos 'níveis' do texto, nenhum é o referente do outro (CERTEAU, 1982, p. 305).

Para Certeau, a obra de Freud traz um aspecto importante para o que ele chama de operação historiográfica: ao tentar definir o que pertence ao passado e o que pertence ao presente, aspectos do passado retornam de maneira sutil, influenciando o presente sem que percebamos imediatamente. Freud também, com sua técnica terapêutica, recupera a ficção como parte da historicidade. Isso implica no ofício do historiador, que não deve buscar “aquilo que realmente aconteceu” sob a ilusão de um realismo, mas sim os sentidos.

Na relação entre ficção e realidade, Certeau (2023, p. 46) afirma: "no plano tanto dos procedimentos de análise (exame e comparação dos documentos), quanto das interpretações (produtos da operação), o discurso técnico capaz de determinar os erros característicos da ficção autoriza-se, por isso mesmo, a falar em nome do real". Nesse sentido, textos da coletânea, embora se apresentem como versões, apontam erros no filme, tratando-o como ficção, mas, ao mesmo tempo, trazendo para si o caráter de "real". Deixando de lado o caráter ficcional de seus discursos, pois sabemos que "mesmo o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

O título do livro, com os textos da coletânea, pressupõe que a versão defendida pelos autores, simpatizantes da luta armada e pessoas que participaram, exceto Fernando Gabeira, está sendo atacada a partir de uma ficção. Ficção que, para eles, tem um sentido depreciativo em relação às suas versões.

## 2.6 UMA SEGUNDA EDIÇÃO?

Todas as publicações da Editora Fundação Perseu Abramo estão disponibilizadas gratuitamente em seu endereço eletrônico<sup>46</sup>. O livro *Versões e ficções: o sequestro da história* conta uma cópia diferente da impressa<sup>47</sup>. Se assim pode ser chamada, a segunda edição conta com dois novos textos. Separado na seção apêndice, o texto de Hamilton Octavio de Souza, publicado em junho na Revista *Adusp*, em junho de 1997, e em uma nova seção intitulada *Contraponto*, o texto de Eugenio Bucci.

Ainda assim, as duas versões, tanto a impressa quanto digital, contam com a mesma ficha catalográfica (anexo A e B). Não contém a data de adição dos novos textos, e a sua estrutura e paginação continuam iguais. Simplesmente foram adicionados os dois textos, entre

---

<sup>46</sup>Para acessar os livros da editora Fundação Perseu Abramo: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/>

<sup>47</sup>Para acessar a versão digital do livro *Versões e ficções: o sequestro da história*: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/versoes-e-ficcoes-o-sequestro-da-historia>

o texto de Daniel Aarão Reis Filho produzido para o livro, que fecha a primeira versão, e o anexo com o *Manifesto da ALN e MR-8*. Não existe algum texto ou nota explicativa para isso.

Quanto aos textos inseridos nessa versão digital, serão discutidos nos próximos subcapítulos.

### 2.6.1 HAMILTON DE SOUZA E A ENTREVISTA COM CLÁUDIO TORRES

Hamilton Octavio de Souza é jornalista e professor, publicou na revista *Adusp* uma entrevista com Cláudio Torres da Silva, um militante que participou do sequestro do embaixador e foi preso dois dias depois, passando sete anos na cadeia (SOUZA, 1997). Perguntado sobre o que achou do filme, Cláudio Torres considerou o filme um atraso em relação ao filme *Lamarca*<sup>48</sup>, de Sergio Rezende, e foi insuficiente quanto ao significado do sequestro e da ditadura:

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 (SOUZA, 1997, p. 188 – 189).

Hamilton Souza questiona Torres sobre a relação entre os elementos de ficção na montagem do filme e a retirada do caráter documental, assim como a obrigação de fidelidade aos fatos. Para Torres, Bruno Barreto confundiu intencionalmente a realidade vivida pelos personagens. A confusão que o filme fez, segundo Cláudio Torres, não pode ser vista como

---

<sup>48</sup> *Lamarca* (1994) é um filme brasileiro dirigido por Sergio Rezende e com roteiro de Alfredo Oroz. É baseado no livro homônimo de Emiliano José e Miranda Oldack sobre o capitão Carlos Lamarca (1937 – 1971), publicado em 1980.

ficção, pois os personagens não são criados, mas sim reproduções de má qualidade a partir de personagens reais. Para ele, isso configura um caráter documental, e os produtores poderiam ter optado por outra forma de caracterização.

Em um balanço final sobre o filme, Torres diz ter inicialmente sentido indignação pela deformação dos fatos, mas, pessoalmente, considera que foi um bom motivo para fazer uma “catarse dos fantasmas que ainda estavam guardados no sótão” (SOUZA, 1997, p. 207). Afirma que tem orgulho do seu passado, mas hoje procuraria respeitar os ritmos da sociedade.

A entrevista de Hamilton Souza com Cláudio Torres não traz algo além do que outros textos já apresentaram. Ela discute o factual e a visão do entrevistado sobre a narrativa de *O que é isso, Companheiro?*. A data de publicação na revista *Adusp* corresponde à mesma edição em que foram retirados os textos de Izaías Almada e Renato Tapajós, já presentes na edição impressa.

## 2.6.2 EUGÊNIO BUCCI E O CONTRAPONTO

Ainda na apresentação do livro, que se mantém a mesma nas duas edições, é defendido o ponto que a coletânea buscou ser o mais plural possível:

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 (REIS, 1997d, p. 10).

Entretanto, na versão impressa, encontramos uma unidade de pensamento e uma defesa de uma memória mais à esquerda, simpática à luta armada. As divergências surgem apenas no texto de contraponto presente na versão digital. Assinado por Eugênio Bucci, jornalista e, à época, diretor da revista *Superinteressante*, o texto *O deslocamento do narrador em O que é isso, Companheiro?*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 11/06/1997, discorre sobre algumas críticas feitas ao filme.

Eugênio Bucci (1997) inicia sua argumentação dizendo que o filme de Bruno Barreto ganhou mais notoriedade pelos ataques que recebeu do que pelas suas qualidades enquanto thriller político. Ele também afirma que o livro de Fernando Gabeira já havia sido criticado pelas patrulhas ideológicas, e o filme não escapou dessa mesma crítica.

Para Eugênio Bucci, os sentimentos provocados pelo filme nos críticos de esquerda não seriam resolvidos mesmo que os erros factuais fossem corrigidos. Para o jornalista, as

críticas surgem porque a narrativa ofende a memória que os ex-guerrilheiros têm daquele período. Bucci faz uma comparação entre a série de televisão *Anos Rebeldes* (Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra, 1992) e o filme *O que é isso, Companheiro?*. Ele defende que a memória dos guerrilheiros da luta armada é mais respeitada em *O que é isso, Companheiro?* do que em *Anos Rebeldes*, que foi recebida com aplausos. Para Bucci (1997, p. 211), a série de televisão

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 arroubo 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.

O jornalista afirma que a crítica reconhecia que *Anos Rebeldes* ao menos revisitava a luta armada e tirava os guerrilheiros do esquecimento. Já em *O que é isso, Companheiro?* a narrativa e as interpretações diferem:

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 (BUCCI, 1997, p. 212).

Ainda, afirma que a memória de esquerda sai mais respeitada no filme de Barreto:

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 crítica que já está no livro de Fernando Gabeira. Apenas vem de sinal trocado: no livro, a carece 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 carece 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 carece é um problema; no filme, uma solução, o que é muito pior. Daí a estreiteza aparecer na tela com o sinal trocado (BUCCI, 1997, p. 212 – 213).

Discordo da visão de Bucci. Não entendo que a memória seja mais ou menos respeitada nas diferentes produções. O filme de Barreto ser mais comentado do que a série ocorre pelo que se espera do cinema brasileiro em relação a uma produção da *Rede Globo*. Para Ismail Xavier (1997, p. 142):

A televisão brasileira e o cinema americano que nela circula têm nos dado exemplos de eficácia na formação de mitos sobre o passado recente, num processo que já irou rotina e raras vezes suscita o debate, como se fosse natural este quase monopólio de fala e memória. No entanto, o cinema brasileiro não é a Rede Globo, nem o filme de Bruno Barreto uma novela, e esta diferença pesou, sem dúvida, na composição da forte reação que o filme obteve, esta que o cineasta foi o primeiro a dizer que não merecia. Um dado curioso do devate decorre justamente daí: estamos acostumados, no cinema, a produtos simpáticos à esquerda em suas diferentes matizes.

O autor encara com naturalidade um filme político representar os personagens de forma panfletária. E, posteriormente, afirma que não devemos esperar uma abordagem idealista, pois as condições de produção e consumo do cinema nacional devem ser levadas em consideração. Para isso, o cinema precisa falar inglês:

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.) (BUCCI, 1997, p. 214).

Para o jornalista, o falar inglês do filme ocorre por conta do deslocamento do narrador:

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 (BUCCI, 1997, p. 217).

Eugênio Bucci defende as escolhas feitas para o filme, argumentando que o *thriller* não é tão brasileiro quanto os outros, pois na trama observamos a esquerda a partir dos olhos do embaixador e não o embaixador a partir dos olhos da esquerda. Bucci discorda da afirmação de Reis, em entrevista a Helena Salem, de que Barreto e Serran fizeram uma opção a favor da ditadura. Para o jornalista, a crítica não está totalmente errada, mas sim parcial, pois somente o centro político e os Estados Unidos saem sem manchas na narrativa de *O que é isso, Companheiro?*.

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 liberto, 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 (BUCCI, 1997, p. 220 – 221).

Eugenio Bucci faz um balanço final, esperando que ao menos o filme desperte discussões sobre o período. Considera que *O que é isso, Companheiro?* é melhor visto pelo ângulo de fora. Argumenta que é um filme que não precisa ser defendido, pois “ele faz sentido acompanhado dessa gritaria à esquerda que pipoca em torno dele” (BUCCI, 1997, p. 224). Para o jornalista, o filme pode arranhar aos olhos, mas é melhor que a “permanência da escuridão”.

O texto *O deslocamento do narrador em O que é isso, Companheiro?*, de Eugênio Bucci, destoa dos demais textos do livro. Em contraste com a entrevista de Daniel Aarão Reis,

concedida a Helena Salem, Bucci apresenta as discordâncias previstas na introdução, pois apenas com seu texto houve um contraponto às ideias expostas ao longo da coletânea. Os conflitos entre os textos ocorreram devido à proximidade das datas de publicação, em jornais e revistas, ainda em 1997. Bucci defende, ponto a ponto, as críticas que o filme recebeu do público brasileiro, indo além de Bruno Barreto e Fernando Gabeira, como se o filme fosse imune a críticas.

## **2.7 O OLHAR NEUTRO E AS CRÍTICAS DE ISMAIL XAVIER AO FILME *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?***

Ismail Xavier é professor, pesquisador e teórico dos estudos sobre cinema. Graduou-se em Comunicação Social pela Universidade de São Paulo (USP), onde também concluiu o mestrado e o doutorado em Letras. Posteriormente, obteve um segundo doutorado em Cinema pela Universidade de Nova Iorque. É uma das principais referências nos estudos sobre cinema no Brasil, exercendo ampla influência na área.

Em setembro de 1997, publicou o texto *A ilusão do olhar neutro e a banalização*, no *Praga: Estudos Marxistas*, volume 3, pela Editora Hucitec. Fundada em 1971, a editora demonstra um compromisso com textos que discutem criticamente a realidade brasileira (HUCITEC, 2025).

A coleção *Praga: Estudos Marxistas*, publicada pela Editora Hucitec, reúne textos acadêmicos e ensaios voltados à reflexão crítica a partir da tradição marxista. Embora informações detalhadas sobre a origem da coleção não estejam amplamente disponíveis, ela parece ter sido concebida como um espaço de debate plural sobre temas políticos, econômicos e culturais, com ênfase na análise da realidade brasileira e internacional sob a ótica marxista. A coleção conta com pelo menos nove volumes publicados entre 1997 e 2000. Cada volume apresenta uma variedade de textos de autores diversos, abordando temas como economia, política, cultura e teoria marxista<sup>49</sup>.

Ismail Xavier inicia seu texto buscando compreender as razões que levaram à polêmica em torno do filme *O que é isso, Companheiro?*. Segundo o autor, o cerne da controvérsia residia na representação dos envolvidos na luta armada, uma vez que os

---

<sup>49</sup> O levantamento dos textos e edições da coleção só pôde ser realizado a partir da consulta a exemplares disponíveis em sebos, uma vez que o site da Editora Hucitec não apresenta referências à coleção. Além disso, as edições não trazem prefácios, apresentações ou introduções que contextualizem a obra ou a própria coleção, dificultando a reconstrução de sua trajetória editorial

personagens ficcionais permitiam a identificação de figuras reais (XAVIER, 1997). No entanto, Xavier propõe deslocar o foco da análise: em vez de discutir a fidelidade histórica ou a identificação dos personagens, seu objetivo é examinar a construção dramática do filme.

Xavier afirma que *O que é isso, Companheiro?* se diferencia de *Anos Rebeldes* por dois motivos. O primeiro refere-se ao fato de que a série televisiva não buscou retratar nenhuma pessoa em particular, nem tinha o objetivo de representar algum episódio específico da história brasileira. O segundo motivo diz respeito ao lugar onde as obras foram produzidas:

No entanto, o cinema brasileiro não é a Rede Globo nem o filme de Bruno Barreto uma novela, e esta diferença pesou sem dúvida, na composição da forte reação que o filme obteve, esta que o cineasta foi primeiro a dizer que não merecia. Um dado curioso de debate decorre justamente daí: estamos acostumados no cinema, a produtos simpáticos à esquerda em suas diferentes matizes (XAVIER, 1997, p. 142).

Ismail Xavier argumenta que os problemas apontados pelos críticos do filme são, na verdade, escolhas da própria produção, uma vez que as referências factuais recebem vantagens mercadológicas e o gênero considerado “histórico” é, na verdade, um gênero da indústria cinematográfica.

Além disso, o autor aponta que o filme enfatiza traços de idealismo e uma disposição romântica por parte dos jovens militantes, construindo a impressão de que havia pouca elaboração crítica entre eles. Segundo Xavier, essa representação se manifesta por meio do que ele denomina “psicologia dos atos falhos”, em contraste com uma repressão apresentada como inteligente e estrategicamente articulada.

Ismail Xavier, ao analisar *O que é isso, Companheiro?*, identifica no filme uma tentativa de conciliação entre exigências mercadológicas e narrativas historicamente sensíveis. Para o autor, a obra busca atender aos padrões de sucesso consagrados pelo cinema hegemônico, especialmente o norte-americano, o que compromete sua complexidade política e histórica. Nesse contexto, Xavier aponta como o filme se insere em uma lógica industrial que valoriza a eficácia narrativa em detrimento de uma representação mais crítica e densa da história recente brasileira. Conforme ele observa:

Os manuais do “bom roteiro”, ao lado de um revigoramento do fetiche da técnica, vão se tornando verdadeira obsessão, tal como foram no início do século, consagrando a concepção de que o mundo do cinema, ao contrário do que já se pensou e praticou, é também uma via de mão único. O que é isso, *Companheiro?* faz convergir, neste sentido, muitas destas linhas de força da conjuntura atual, como produto que quer agradar ao leque mais amplo

possível de espectadores. Embora tenha adotado os cuidados e o *don't take offense* de Hollywood, teve surpresa de um protesto inesperado. Por isto, seria, no entanto, um equívoco tomá-lo como um monólito de celebração perfeita do que nos incomoda. O filme, ao seguir o princípio da “visão balanceada”, nos moldes da mídia americana, traz uma mistura de eficácia e desajeito, sinais claros de uma dificuldade em compatibilizar as demandas a que procurou responder, a estratégia de mercado atropando a ideia do “bom roteiro”.

Para Ismail Xavier, o filme foi construído com a intenção de não ofender nenhum dos lados envolvidos. No entanto, essa tentativa resultou em uma obra que não conseguiu dar conta de todas as demandas e expectativas que buscou contemplar. Xavier aponta que o filme tem um ritmo acelerado e coloca apenas Fernando como único interlocutor à altura do sequestrado. E deveria ser então Fernando a figura que concentra as ações ao mesmo tempo que vive conflitos internos entre a política e a pessoa que releva ser:

Para a construção do drama, era preciso que fosse ele o autor da ideia, do texto e do tiro, case este viesse. São atos que o colocam em primeiro plano na composição do conflito que interessa ao filme destacar: o alimentado pela contradição ou, pelo menos, a não-identidade entre o papel no jogo político e a pessoa (XAVIER, 1997, p. 147).

Essa mesma lógica é observada na construção da figura do embaixador. A partir da análise da narrativa, Xavier identifica diferentes núcleos dentro do filme. A personagem Maria compõe o núcleo romanesco, sendo acionada quando Fernando transita do papel político para o pessoal. Já Renée representa a figura carente, estabelecendo com o embaixador uma relação simbólica de pai e filha. Segundo o autor, sua presença contribui para acentuar o contraste com o personagem Jonas, tornando-o ainda mais manipulador e mal-intencionado.

O personagem de Jonas, para Xavier, desempenha o papel de construir uma simetria entre militantes e torturadores. Pois, tornando-se um antagonista de Fernando no meio dos militantes, ou como citou Xavier (1997, p. 149) “sua verdade limite”, justifica os atos de repressão na figura de um torturador que “vive a ideia de missão e justifica a tortura como prática indispensável, embora condenável, dada a “estratégia perversa” da esquerda ao montar organizações clandestinas só vulneráveis a partir de informações arrancadas a força” (XAVIER, 1997, p. 149).

Para Xavier, toda a construção dessa simetria resulta na equivalência entre os atos repressivos, que na narrativa são apresentados como excessos motivados pela necessidade, e a figura do militante disposto a matar e torturar, se necessário. No entanto, o autor não

interpreta que o filme absolve o torturador, mas compreende que a obra o apresenta como um torturador-filósofo, marcado por uma lucidez cínica ao longo da trama.

Para Ismail Xavier, os mecanismos narrativos e a simetria buscada por Bruno Barreto resultaram em uma tentativa de construir uma visão balanceada do filme. O drama que permeia a trama atua de forma sutil, enquanto o recurso do suspense se manifesta, sobretudo, na decisão de última hora do governo em aceitar as exigências do grupo. Xavier compreende que o filme minimiza questões políticas, omite o detalhamento do aparato repressivo e evita uma caracterização mais clara dos interesses que sustentam o esquema de poder, optando por propor um debate de cunho moral. Ao aparentar distanciamento e se propor a adotar um “olhar neutro”, o filme acaba por deslocar os focos de interesse e comprometer a coerência narrativa, que poderia ter sido mantida com a escolha de uma abordagem mais definida.

Diferentemente de críticas centradas apenas em aspectos temáticos, Ismail Xavier realiza uma análise mais abrangente ao considerar os mecanismos narrativos e os elementos formais da linguagem cinematográfica presentes em *O que é isso, Companheiro?*. Sua abordagem evidencia como as escolhas estéticas, estruturais e discursivas do filme impactam diretamente sua recepção e seus limites interpretativos. Com isso, Xavier contribui para uma crítica mais profunda e sofisticada, que ultrapassa a avaliação do conteúdo representado e problematiza as estratégias de representação utilizadas, evidenciando o papel da forma na construção do sentido cinematográfico.

Essa perspectiva crítica pode ser relacionada à reflexão de Michael Pollak sobre os usos da memória na sociedade. Segundo o autor, “a memória não é apenas um dado bruto a ser transmitido, mas uma construção constantemente elaborada, onde interferem interesses, silêncios e disputas” (POLLAK, 1989, p. 3). Ao analisar o filme a partir de suas estruturas narrativas e escolhas estéticas, Xavier evidencia como a memória da ditadura militar, ao ser traduzida em linguagem cinematográfica, passa por um processo de reorganização que não é neutro. O que se apresenta como “visão balanceada”, na verdade, revela as tensões entre o mercado, a política e a memória, como elementos constitutivos da construção simbólica da história recente do Brasil.

## 2.8 FERNANDO GABEIRA, BRUNO BARRETO E AS ENTREVISTAS EM DEFESA DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*

Fernando Gabeira concedeu uma entrevista ao jornalista Luiz Carvesan<sup>50</sup>, publicada originalmente em 9 de maio de 1997 pela *Agência Folha*, no Rio de Janeiro, e republicada no dia seguinte pela *Folha de S. Paulo*. As matérias receberam títulos distintos: a primeira, intitulada “Gabeira critica polêmica exagerada sobre filme: ‘Os que se sentem prejudicados vão sofrer inutilmente’, diz deputado” (CARVESAN, 1997a), e a segunda, “O que é isso, companheiro: Gabeira não se vê em personagem do filme” (CARVESAN, 1997b).

A diferença nos títulos publicados pela *Agência Folha* e pela *Folha de S. Paulo* pode ser interpretada como reflexo de estratégias editoriais distintas, voltadas à construção de sentidos específicos para públicos também diferentes. A versão da *Agência Folha*, com título mais incisivo e politicamente marcado, enfatiza a crítica de Gabeira à repercussão do filme, alinhando-se a um discurso que deslegitima a reação de ex-militantes ao longa. Tal escolha pode ter buscado ressoar com um público mais próximo do debate político imediato, especialmente no Rio de Janeiro, onde Gabeira tinha atuação direta. Por outro lado, a versão publicada na *Folha de S. Paulo* ameniza o embate ao deslocar o foco para a dissociação entre a figura real e sua representação ficcional. Essa mudança sutil reposiciona o discurso dentro de um campo mais estético e reflexivo, possivelmente em consonância com a linha editorial paulista. A coexistência dessas abordagens dentro do mesmo grupo de mídia revela não apenas a maleabilidade discursiva do jornalismo, mas também uma atenção calculada aos efeitos de recepção em distintos contextos regionais. Como aponta Dominique Maingueneau (2008) o discurso midiático se constitui por uma encenação de vozes e posições, em que o locutor (a instância jornalística) organiza os sentidos com base em sua relação com os destinatários e com os outros discursos em circulação. Assim, os títulos distintos podem ser compreendidos como formas de inscrição do discurso jornalístico em diferentes estratégias de mediação simbólica, ajustadas aos espaços sociais e editoriais nos quais circulam.

Esses sentidos são reforçados pelas imagens utilizadas nas duas versões da entrevista. A publicação da *Agência Folha* apresenta duas imagens de divulgação que não estão presentes no filme. A primeira mostra Fernando (Pedro Cardoso), César (Selton Mello) e Arthur (Eduardo Moscovis) em uma manifestação que ocorre nos dois primeiros minutos do

---

<sup>50</sup> Luiz Carvesan é jornalista, escritor e consultor de comunicação, com ampla trajetória em veículos como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, onde atuou por mais de duas décadas como editor e colunista.

filme, funcionando como um prólogo. Contudo, há uma diferença significativa: enquanto no filme a manifestação aparece em preto e branco, na divulgação ela está em cores. A segunda imagem mostra Marcão, interpretado por Luiz Fernando Guimarães, dirigindo um veículo enquanto o embaixador (Alan Arkin) aparece ao fundo, com uma arma apontada para a cabeça.

**Figura 23** - Imagens da primeira versão da entrevista publicada na Agência da Folha.



Fonte: GABEIRA, 1997a.

Já a versão publicada na *Folha de S. Paulo* apresenta apenas uma foto de Fernando Gabeira, tirada por Dadá Cardoso, em que ele aparece de óculos escuros, aparentemente comemorando ou dançando em um local ensolarado.

**Figura 24** - Foto de Fernando Gabeira na versão da *Folha de S. Paulo*.



Fonte: GABEIRA, 1997b.

O contraste visual entre as imagens das duas versões da entrevista reforça os diferentes enquadramentos editoriais e simbólicos atribuídos a Fernando Gabeira e ao filme. Na versão da *Agência Folha*, as imagens remetem diretamente à narrativa do filme, intensificando a atmosfera de ação política e de tensão dramática. A presença dos personagens armados e em movimento sugere urgência, conflito e engajamento ideológico, dialogando com a memória da luta armada e da repressão. Já na versão da *Folha de S. Paulo*, a escolha por uma imagem leve e informal de Gabeira, sorridente, de óculos escuros, em momento de lazer, sugere um afastamento do clima político tenso, favorecendo uma leitura mais pessoal e distanciada da figura do militante. Essa foto dilui a carga dramática e histórica, destacando o Gabeira público e atual, mais próximo da figura de deputado e intelectual do que do jovem guerrilheiro. Assim, as imagens não apenas ilustram, mas também moldam o sentido do texto e a forma como o público é convidado a interpretar tanto o filme quanto a figura de Gabeira, revelando estratégias editoriais distintas nas duas publicações.

Luiz Carvesan inicia a entrevista com perguntas sobre a relação entre o livro e o filme. Quando questionado sobre a fidelidade da adaptação, Fernando Gabeira afirma que sim, há fidelidade, desde que esta não seja compreendida de forma literal, pois “houve um acordo entre mim, o Leopoldo Serran (roteirista) e o Bruno (Barreto, diretor) que eles teriam liberdade, que eu não iria interferir” (CARVESAN, 1997a). Acrescenta ainda que os produtores poderiam recorrer ao livro para justificar algumas escolhas. Sem ser instigado, menciona a ambiguidade da figura do torturador, ressaltando que essa abordagem já era aceita em outros contextos e que retratá-lo apenas como um monstro dificultaria a compreensão da banalidade do mal. Essa perspectiva ressoa com o conceito desenvolvido por Hannah Arendt (2013) ao analisar o comportamento de Adolf Eichmann, segundo o qual o mal pode ser praticado por indivíduos comuns que, inseridos em sistemas burocráticos, agem sem refletir criticamente sobre suas ações. A aproximação entre os discursos de Gabeira e Arendt revela uma preocupação ética com os mecanismos que naturalizam a violência. Ao se recusar a demonizar o torturador, Gabeira propõe um enfrentamento mais complexo da memória da ditadura, priorizando a análise das estruturas que possibilitaram sua atuação, em vez de se restringir à condenação moral individual.

Luiz Carvesan questiona se o filme é fiel à história, e Gabeira afirma que é fiel à maneira como ele vê os acontecimentos. Carvesan então passa a questionar pontos factuais entre o filme, o livro e as contestações de outras pessoas. O primeiro ponto refere-se ao manifesto, cuja autoria no filme é atribuída a Fernando. Gabeira esclarece que no livro ele não

menciona a autoria do manifesto e que não incluiu Franklin Martins como autor, pois, na época, isso não era do conhecimento da polícia.

Quando perguntado se gostou do filme, Gabeira responde que sim, justificando que, para ele, o longa evita os maniqueísmos típicos de décadas anteriores e representa um filme político moderno. Luiz Carvesan (1997a) então questiona: “Você não acha que seus companheiros daquela época foram depreciados?”. Gabeira responde:

Gabeira - Na verdade, não foram retratados companheiros. O que ele procurou fazer foi uma síntese dos principais tipos que existiam na luta armada, não só daquela ação, mas de todas as ações. Não havia a mínima intenção de prejudicar pessoas reais. Ele tinha que trabalhar várias personagens. É um painel psicológico da luta armada através dos participantes da ação. Você é obrigado a condensar épocas e até a fazer com que no final as pessoas já tivessem uma visão crítica da luta armada, quando isso aconteceu muito mais tarde.

A fala de Fernando Gabeira revela uma concepção estética e política da narrativa cinematográfica. Ao afirmar que os personagens do filme não representam pessoas reais, mas sim “tipos” presentes na luta armada, ele desloca a discussão do campo da fidelidade factual para o da construção simbólica. Gabeira reconhece a necessidade de condensação narrativa, justificando escolhas que priorizam um "painel psicológico" da militância, uma abordagem que sintetiza motivações, dilemas e desfechos, em vez de reconstituir trajetórias individuais.

Esse ponto é relevante porque reforça a natureza interpretativa do cinema como linguagem, especialmente quando trata de eventos históricos traumáticos. Ao dizer que “no final as pessoas já tivessem uma visão crítica da luta armada, quando isso aconteceu muito mais tarde”, ele aponta uma liberdade criativa que reorganiza a cronologia emocional da experiência, antecipando percepções que, na vida real, amadureceram apenas com o tempo.

A declaração também pode ser lida como uma resposta indireta às críticas feitas por outros ex-militantes, que se sentiram caricaturados ou desrespeitados pela narrativa. Gabeira se posiciona como alguém que entende o filme como uma elaboração simbólica e não como um tribunal de memória, e, com isso, defende a autonomia artística frente às demandas por precisão histórica.

Gabeira é questionado se seria possível reconhecer antigos companheiros a partir do filme, e responde que nem mesmo ele se reconhece no personagem que leva seu nome. Ele ainda ressalta que é necessário que as pessoas se acostumem com a ficção, pois outros artistas irão se apropriar do período e representá-lo de maneiras distintas. Quando Carvesan pergunta se o filme gerou ressentimento entre os ex-companheiros, Gabeira responde: “quando eles se

sentem retratados de uma maneira que não absorve a riqueza, a generosidade e a complexidade deles, eles ficam sentidos. Eles não se distanciam do fato histórico. Eles acham que a sociedade brasileira está devendo um documentário” (CARVESAN, 1997a).

A postura de Fernando Gabeira na entrevista pode ser interpretada como uma tentativa de se proteger por meio da ficção. Ao afirmar que nem ele se reconhece no personagem e que outros artistas também representarão o período de maneira distinta, ele desloca a responsabilidade das escolhas narrativas do filme para a liberdade criativa do roteirista e do diretor. Essa estratégia busca suavizar os conflitos com seus ex-companheiros, muitos dos quais se sentiram mal representados. Gabeira, assim, adota um discurso que valida a multiplicidade de interpretações da história, mas, ao mesmo tempo, se esquia de um posicionamento mais direto sobre os efeitos simbólicos do filme, especialmente no que diz respeito à memória coletiva da luta armada. O apelo à ficção funciona, portanto, como uma forma de despersonalizar a crítica, tornando-a menos sobre ele e mais sobre o embate entre arte e história. Essa ambivalência pode ser vista tanto como uma defesa legítima da liberdade estética quanto como uma forma de neutralizar críticas políticas.

Luiz Carvesan também entrevistou o diretor do filme, Bruno Barreto, para a *Folha de S. Paulo*. O texto foi publicado no dia 7 de maio de 1997, com o título: “Polêmica: Diretor de ‘O Que É Isso, Companheiro?’ diz que esquerda gostaria que obra fosse um ‘thriller americano’. Para Barreto, filme não é para torturados”. Diferentemente de Fernando Gabeira, Barreto não mede as palavras. Ao ser questionado sobre as bases para a construção do filme, o diretor afirma ter se inspirado no livro homônimo e buscado diversas fontes para compor o roteiro, recorrendo tanto a outros ex-companheiros de Fernando quanto à filha do embaixador estadunidense. Barreto assume a intencionalidade da pesquisa e não se esconde atrás da ficção para justificar suas liberdades no filme.

Barreto - Você faz a pesquisa e usa o que te interessa. Você manipula essa pesquisa e você a rearruma de acordo com o filme que você quer construir. Você está fazendo uma obra de ficção. A pesquisa é um ponto de partida. Como o livro é só um ponto de partida (CARVESAN, 1997c).

Bruno Barreto admite que utilizou e reorganizou as informações conforme as necessidades do filme. Em seguida, afirma considerar legítimos os sentimentos despertados naqueles que participaram do sequestro retratado. Barreto reconhece que o filme não é fiel ao livro, mas ressalta que as informações extraídas da obra foram utilizadas de maneira fiel.

Carvesan (1997c) questiona Barreto se um “cineasta brasileiro pode fazer um torturador com drama de consciência?”, Barreto responde:

Barreto - Mas claro! Por que não? Eu me propus a fazer um filme sobre pessoas de carne e osso, não sobre caricaturas. A grande ironia é que a esquerda gostaria que eu tivesse feito um filme americano, que colocasse o torturador como o "badguy" e os revolucionários como os mocinhos. Eu não queria fazer um thriller político à la americano. Se fosse um thriller, teria música nas cenas de ação. Se eu tivesse feito um filme americano, a esquerda brasileira teria gostado muito mais, porque seria um filme maniqueísta, preto e branco, e a direita seria os bandidos.

A resposta de Bruno Barreto à pergunta de Luiz Carvesan (1997c) sobre a possibilidade de um cineasta brasileiro retratar um torturador com um "drama de consciência" oferece uma análise provocadora da construção cinematográfica, das expectativas da esquerda e das convenções de gênero cinematográfico. Barreto rejeita a ideia de simplificação e maniqueísmo que permeia muitos filmes de Hollywood, nos quais os bons são claramente identificáveis e os vilões são retratados de forma unidimensional. Ao afirmar que não queria fazer um "thriller político à la americano", Barreto coloca-se como um cineasta que busca uma representação mais complexa e multifacetada dos personagens, especialmente em um contexto histórico tão denso como o da ditadura militar no Brasil.

A escolha de Barreto em não tratar os torturadores como *badguys*, ou vilões típicos, reflete uma tentativa de humanizar os personagens envolvidos em um dos períodos mais sombrios da história do país, em vez de transformá-los em figuras demonizadas. Ele defende que sua intenção foi criar personagens "de carne e osso", em oposição a caricaturas que poderiam ser mais facilmente entendidas e manipuladas por um público que espera respostas fáceis. Essa abordagem não é apenas uma escolha estética, mas também política. Ao recusar o maniqueísmo, Barreto desafia a narrativa histórica simplificada e convida o espectador a refletir sobre as complexas dinâmicas de poder e violência presentes na ditadura.

As escolhas de Bruno Barreto dialogam fortemente com questões características da década de 1990. Processos históricos, tanto nacionais quanto internacionais, apontavam para uma descrença ideológica nos modelos do passado. No livro *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*, o historiador francês François Hartog (2013, p. 19) afirma que esse período foi "[...] marcado pela queda do Muro de Berlim em 1989 e pela derrocada do ideal de comunismo trazido pelo futuro da Revolução". O historiador refere-se, assim, à perda de confiança no comunismo, simbolizada pela queda do Muro e, em seguida, pelo fim da União Soviética. Em entrevista ao Canal Brasil, ao comentar sobre a virada da década de 1980 para a de 1990, Bruno Barreto afirma: "Com a queda do Muro de Berlim, com toda a mudança política, um desencanto com o socialismo ou comunismo. Gabeira já

estava à frente”. No Brasil, conforme abordado na introdução, o sistema partidário fragmentado e a dificuldade em construir identidades políticas estáveis comprometeram o vínculo entre os eleitores e seus representantes. Esse processo favoreceu a criação de discursos que buscavam a neutralidade (KINZO, 2001).

Dentro desse contexto, a rejeição de Bruno Barreto em tratar a narrativa a partir do maniqueísmo, aponta para uma aposta na possibilidade de desideologização do discurso. Além disso, Barreto critica as expectativas da esquerda, que, segundo ele, gostaria de ver um filme mais alinhado com as convenções de um *thriller* americano, onde a luta entre “bons” e “maus” fosse clara e sem ambiguidades. Ao identificar essa ironia, Barreto sugere que a esquerda brasileira, ao querer um filme que reforçasse suas próprias visões de mundo, perderia a oportunidade de refletir de forma mais profunda sobre os eventos históricos e sobre as questões éticas que envolvem a memória da ditadura militar. Sua proposta cinematográfica, segundo o próprio diretor, busca desafiar a convenção e, ao mesmo tempo, fornecer uma visão mais nuançada, que force o público a lidar com as ambiguidades da história e da humanidade, sem recorrer a soluções fáceis ou soluções emocionais previsíveis.

No entanto, nas falas do diretor, nota-se um esforço em atribuir à sua obra um caráter de ruptura com o cinema político tradicional. Barreto se apresenta como alguém que rompe com expectativas ideológicas e com estruturas narrativas rígidas. Porém, na prática, ele converge justamente com os caminhos estéticos e comerciais que vinham sendo traçados pelo cinema brasileiro no contexto da Retomada. Sua adesão a elementos narrativos mais universais e sua busca por aceitação no mercado nacional e internacional indicam que, longe de romper com convenções, o filme *O que é isso, Companheiro?* se insere em uma lógica de produção que visa conciliar memória histórica com atratividade comercial, muitas vezes à custa de uma abordagem mais comprometida com as contradições do passado político brasileiro.

Carvesan (1997c) questiona Barreto se um torturado gostaria de saber sobre o drama existencial de um torturador. Barreto responde que, de fato, um torturado jamais se importaria com o torturador, mas ressalta que "a plateia não é só de torturados". Ele também salienta que há um tratamento diferenciado entre o torturador e os sequestradores. Na última resposta, Barreto afirma que ficaria feliz se um torturador, que ele tentou entrevistar durante a produção do filme, criticasse o longa, pois isso indicaria que ele conseguiu construir o filme de forma imparcial.

O que é isso, Companheiro? recebeu poucas críticas por parte da direita brasileira vinculada aos militares. Ainda em 1996, antes do lançamento do filme, o então general e

secretário de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro, Nilton Cerqueira, manifestou-se criticamente sobre a obra. Cerqueira, que nos anos 1970 era major, comandou a operação militar que resultou na morte de Carlos Lamarca (SALVADORI, 2012). Na década de 1990, tentou censurar o filme *Lamarca* (1994)<sup>51</sup> e também se pronunciou publicamente contra o longa de Bruno Barreto.

Cerqueira lamenta a produção do filme no Rio de Janeiro e questiona: “Será que é oportuno levantar o assunto agora?” (MATTOS, 1996). Ele afirma que o sequestro do embaixador foi um crime político. As falas de Cerqueira foram rebatidas apenas pelo produtor do filme e pai de Bruno, Luiz Carlos Barreto<sup>52</sup>. Para o produtor, o filme estaria sendo criticado tanto pela direita quanto pela esquerda, pois “os extremos se tocam”, em uma alusão à Teoria da Ferradura. Mais uma vez, os responsáveis pelo filme apelam para uma neutralidade, quando, na verdade, trata-se de um filme muito bem situado historicamente.

Bruno Barreto concedeu outra entrevista sobre o filme para Lúcia Nagib<sup>53</sup>, dias antes do Festival de Cinema de Londres. A entrevista foi publicada na *Folha de S.Paulo*, no dia 21 de novembro de 1997, com o título: “Festival de Londres: Para Barreto, 'é pecado vencer no Brasil’”. Nagib (1997) questiona Barreto sobre a recepção do filme no Brasil. O diretor responde que o debate estético no país é muito pobre e que apenas a mídia estrangeira foi capaz de reconhecer os pontos positivos do longa. Acrescenta ainda: “O brasileiro sofre de otimismo patológico, celebração precoce e falta de auto-estima”.

Lúcia Nagib (1997) afirma “um recurso polêmico que você usou foi enfatizar o drama de consciência de um policial torturador. Eis um tipo de abordagem típico do cinema americano...” discordando das noções que Barreto já havia apresentado na outra entrevista. A resposta de Bruno Barreto à provocação de Lúcia Nagib revela uma tensão latente entre a intenção autoral e a recepção crítica de *O Que É Isso, Companheiro?*. Ao ser confrontado com a afirmação de que o drama de consciência do torturador se aproxima de uma abordagem típica do cinema americano, Barreto rebate dizendo que, ao contrário, seu filme subverte justamente as convenções do *thriller* hollywoodiano. Ele afirma que, caso fosse uma

---

<sup>51</sup> As entrevistas de Nilton Cerqueira sobre *Lamarca* (1994) foram analisadas no item 3.2 da tese de doutorado de Marco Alexandre de Aguiar: AGUIAR, Marco Alexandre de. **A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso, companheiro?**. 2008. 177 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2008

<sup>52</sup> Luiz Carlos Barreto é um dos mais importantes produtores do cinema brasileiro, tendo participado de filmes como *Terra em Transe* (1967), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) e *O que é isso, Companheiro?* (1997), este último produzido por sua empresa, a L.C. Barreto Produções.

<sup>53</sup> Lúcia Nagib é bacharel, mestre e doutora em artes pela USP. Pós-doutora em cinema pela Associação Universitária para o Desenvolvimento, Educação e Comunicação Africana e Mundial. Atualmente, é professora da Universidade de Reading (NAGIB, 2025).

produção da Paramount ou da Warner, dirigida por Oliver Stone ou Costa-Gavras, o filme teria apresentado a ditadura de forma maniqueísta, com os militares como os "vilões óbvios", algo que, segundo ele, agradaria mais à esquerda brasileira.

A fala de Barreto, portanto, explicita uma recusa a enquadrar seu filme dentro das dicotomias tradicionais entre “bons” e “maus”, apostando numa construção mais ambígua e psicológica do personagem do torturador. Ao defender essa escolha como uma "nuance existencial", ele reivindica uma espécie de maturidade estética e ética que, em sua visão, estaria ausente tanto no cinema de estúdios quanto nas expectativas do público militante. Ao mesmo tempo, essa posição pode ser lida como uma tentativa de se proteger da crítica política, deslocando a controvérsia para o campo da liberdade artística e da complexidade narrativa.

A insistência de Barreto em apontar que a esquerda “não gosta de ouvir” certas verdades revela, também, um desejo de se afirmar como provocador, alguém que desafia consensos e busca, com sua obra, tensionar memórias e percepções cristalizadas. No entanto, sua argumentação não deixa de soar defensiva, sobretudo por reduzir o descontentamento de ex-militantes a uma incapacidade de lidar com a complexidade, quando, na verdade, muitas das críticas se dirigem à representação desigual das diferentes figuras políticas no filme.

Lúcia Nagib (1997) questiona: “Aqueles paisagens do Rio entre as cenas lembram a canção de Gil que diz 'o Rio de Janeiro continua lindo', enquanto as desgraças acontecem. Você não pensou em colocar música brasileira no filme?” Barreto responde retomando um ponto que já havia aparecido no livro *Versões e ficções: o sequestro da história*, o das patrulhas ideológicas<sup>54</sup>. Barreto afirma que pensou em incluir um músico brasileiro no filme, porém ele ficou patrulhando ideologicamente a obra. O diretor afirma que a cartilha ideológica limita a pessoa.

A análise das entrevistas concedidas por Fernando Gabeira e Bruno Barreto revela dinâmicas distintas de posicionamento frente às controvérsias em torno do filme *O que é isso, Companheiro?*. Enquanto Gabeira adota uma postura ambivalente, oscilando entre a defesa da liberdade artística e a cautela frente às reações dos ex-companheiros, Barreto assume com mais contundência a autoria das escolhas narrativas, defendendo a complexidade psicológica de seus personagens e o afastamento do maniqueísmo. Por outro lado, não assume um posicionamento político. As diferentes estratégias discursivas dos dois entrevistados

---

<sup>54</sup> As patrulhas ideológicas já foram abordadas nas páginas 81 e 82. Barreto apenas menciona que o filme foi patrulhado por esse músico, mas prefere não citá-lo nominalmente,

evidenciam tensões entre memória, representação e autoria, que se intensificam quando confrontadas com as demandas públicas de reconhecimento e justiça histórica. A forma como a imprensa encena esses discursos, por meio de títulos, imagens e enquadramentos simbólicos, reforça ainda mais a disputa pelos sentidos da narrativa fílmica e da memória da luta armada. Assim, o caso analisado não apenas ilumina os embates sobre a representação da ditadura no cinema brasileiro, mas também evidencia o papel ativo da mídia na mediação dessas disputas, operando como arena de negociações entre arte, política e história.

## **2.9 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS DEBATES PÚBLICOS SOBRE A LUTA ARMADA EM 1997**

1997 foi um ano significativo em produções textuais sobre a ditadura militar. O lançamento do filme *O que é isso, Companheiro?* impulsionou os debates em torno da memória da ditadura, especialmente no que diz respeito à luta armada. A publicação da obra *Versões e ficções: o sequestro da história*, pela Editora Fundação Perseu Abramo, editora ligada ao Partido dos Trabalhadores, acirrou ainda mais as disputas memorialísticas.

Organizado pelo historiador e ex-guerrilheiro Daniel Aarão Reis Filho, *Versões e ficções: o sequestro da história* buscou confrontar aspectos interpretativos e factuais do filme dirigido por Bruno Barreto. A obra é composta, em sua edição impressa, por 21 textos; na versão digital, conta com 23. Os artigos revelam um claro descontentamento com a forma como os guerrilheiros foram retratados no filme, especialmente os personagens Renée e Jonas. Ela, por sua representação infantilizada e com forte apelo sexual; ele, por ser retratado como um militante sem escrúpulos, capaz de assassinar um companheiro que desobedecesse a uma ordem.

Ainda, houve descontentamento com a centralidade da narrativa na figura de Fernando Gabeira. No filme, é ele quem tem a ideia de sequestrar o embaixador e quem redige o manifesto. No livro de Gabeira, isso não acontece, mas comentaristas acusam Bruno Barreto de atenuar uma característica da obra original: a de exaltar os feitos de Fernando Gabeira (LEITE, 1997).

Em uma análise mais aprofundada, Ismail Xavier publicou um texto sobre *O que é isso, Companheiro?* em setembro do mesmo ano. Para Xavier (1997), todas as críticas dirigidas a Barreto e à sua equipe derivam do fato de que os personagens do filme podem ser facilmente identificados com pessoas reais envolvidas no sequestro. Outro problema apontado pelo autor é que *O que é isso, Companheiro?* não conseguiu atender às expectativas do que se

esperava de um cinema brasileiro. Ao equiparar a figura do torturador com a do guerrilheiro, Xavier interpreta que o filme não absolve o torturador, mas o apresenta como um "torturador-filósofo", marcado por uma lucidez cínica ao longo da trama.

Fernando Gabeira e Bruno Barreto concederam entrevistas em 1997 para responder às críticas que o filme vinha recebendo. Diante das controvérsias geradas pela obra, Gabeira adotou uma postura mais cautelosa. Defendeu a liberdade artística, mas manteve certa reserva ao comentar sobre os antigos companheiros. Essa atitude possivelmente se deve ao contexto eleitoral que começava a se delinear em 1997, tendo em vista as eleições de 1998.

Fernando Gabeira e Bruno Barreto concederam entrevistas em 1997 para responder às críticas que o filme vinha recebendo. Diante das controvérsias geradas pela obra, Gabeira adotou uma postura mais cautelosa. Defendeu a liberdade artística, mas evitou confrontos diretos com os antigos companheiros de militância. Essa atitude pode ser compreendida à luz do contexto político do período. Gabeira, que havia sido filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT) na década de 1980, cofundou o Partido Verde (PV) em 1986, partido pelo qual permaneceu até 2002, retornando brevemente ao PT e, no ano seguinte, voltando ao PV (OSÓRIO, 2012; ROLLEMBERG, 2021). Ao longo desse percurso, manteve uma relação de proximidade com o PT. Muitos de seus interlocutores nos debates sobre a luta armada estavam vinculados ao partido ou publicaram textos em editoras a ele associadas. Considerando esse cenário, é possível interpretar que parte das reações e posicionamentos em torno do filme *O que é isso, Companheiro?* estava atravessada por uma lógica eleitoral, uma vez que, já em 1997, se desenhava o cenário para as eleições presidenciais de 1998, eleição em que Gabeira foi reeleito deputado federal.

Diferentemente de Gabeira, Bruno Barreto adotou uma postura mais firme em relação às escolhas narrativas do filme. Defendeu que sua obra deve ser compreendida como uma ficção cinematográfica, justificando as adaptações realizadas para dramatizar o livro de Gabeira. Barreto argumentou que as críticas direcionadas aos personagens derivam da recusa em adotar uma visão maniqueísta dos acontecimentos, optando por representar a complexidade psicológica e moral dos personagens retratados.

A seleção de textos que compõem o capítulo demonstra a grande repercussão de *O que é isso, Companheiro?* em 1997. As múltiplas leituras e críticas revelam não apenas o impacto cultural da obra, mas também as tensões e disputas em torno da memória histórica da ditadura militar e da luta armada no Brasil. Esse debate evidencia como o filme se inseriu em um contexto político e social marcado por diferentes interesses e narrativas concorrentes.

### **CAPÍTULO III - O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? E OS TEXTOS HISTORIOGRÁFICOS (2004 – 2012)**

O quarto capítulo dedica-se à análise das dissertações de mestrado e teses de doutorado que utilizam o filme *O que é isso, Companheiro?* (1997) como objeto de pesquisa no começo do século XXI, num outro cenário político (após a ascensão do Partido dos Trabalhadores ao governo federal). Para isso, foram selecionados trabalhos de História defendidos entre os anos de 2008 e 2012. O objetivo é identificar o fio condutor entre a tese de doutorado em História de Marco Alexandre de Aguiar, intitulada *A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso, companheiro?*, defendida na Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 2008; a dissertação de mestrado em História Social de Fernando Seliprandy, intitulada *Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, Companheiro? e Hércules 56*, defendida em 2012 na Universidade de São Paulo (USP); e a dissertação de mestrado profissional em História, Política e Bens Culturais de Indiara da Silva Lima, intitulada *A construção de uma memória do regime militar: uma análise do filme “O que é isso Companheiro?”*, defendida em 2012 no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas.

#### **3.1 APONTAMENTOS SOBRE A DITADURA MILITAR E O BRASIL DOS ANOS 2000**

A virada dos anos 1990 para os anos 2000 marcou também a transição da democracia brasileira para um modelo orientado por princípios do liberalismo, que, entretanto, não foi capaz de responder adequadamente às demandas sociais. Para adensar esse contexto, retomase aqui a análise proposta por Maria D’Alva Kinzo (2001), cujo texto realiza um balanço da redemocratização brasileira publicado no início dos anos 2000. A autora destaca que:

Não foi apenas o regime militar que, no Brasil, teve traços peculiares. Também singular foi seu processo de democratização. Tratou-se do caso mais longo de transição democrática: um processo lento e gradual de liberalização, em que se transcorreram 11 anos para que os civis retomassem o poder e outros cinco anos para que o presidente da República fosse eleito por voto popular.

Kinzo (2001) divide esse processo de democratização em três etapas, iniciando em 1974 com o projeto de “distensão gradual e segura” e finalizando com a posse de Fernando Collor em 1990. Contudo, o modelo liberal adotado nesse período trouxe consigo instabilidade política e econômica a uma democracia ainda em formação:

Ao longo desses anos, eleições dos mais diferentes tipos e para os mais variados cargos continuaram a ocorrer com regularidade e com razoável grau de incerteza quanto aos resultados, indicando a vitalidade da democracia no que ela contém de controle popular sobre o exercício da representação política. Por outro lado, montanhas de escândalos de corrupção têm recheado as páginas dos jornais; denúncias de violência e atentado aos direitos da cidadania têm sido noticiadas diariamente; erupções de protestos e mobilizações de diferentes naturezas têm ocorrido em vários pontos do país. Eventos como estes tornaram-se parte do dia-a-dia da vida democrática brasileira, que, a despeito desses problemas, obteve conquistas significativas.

Os altos índices de pobreza, legado dos anos anteriores, especialmente do chamado “milagre econômico” do início da década de 1970, resultaram em concentração de renda e maior desigualdade social (NAPOTALINO, 2020), problemas que não foram solucionados pelos governos pós-ditadura. Tudo isso ocorreu em meio a uma fragmentação política e a uma crise de representatividade que marcou a política brasileira na virada do século.

Durante os anos 2000, a ditadura militar continuou sendo objeto de intensos debates e disputas de memória no Brasil. O passado não resolvido, marcado por violações de direitos humanos, desaparecimentos forçados e repressão política, ganhou notoriedade em alguns setores como uma questão central nas pautas governamentais e nos movimentos sociais.

Em 2002, último ano do governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, foi promulgada a Lei nº 10.559, de 13 de novembro de 2002, que instituiu o Regime do Anistiado Político, promovendo reparação financeira para aqueles que, por motivos de perseguição política, foram impedidos de exercer suas profissões. Essa lei é resultado das lutas de movimentos sociais que buscavam justiça para os perseguidos, desaparecidos e mortos pela ditadura militar. Ela integra uma série de legislações que reconhecem a responsabilidade do Estado brasileiro nesse contexto, como a Lei nº 9.140, de 4 de dezembro de 1995, conhecida como Lei dos Desaparecidos Políticos, que oficializou o reconhecimento estatal do desaparecimento de 136 pessoas durante o regime militar (MONTEIRO, 2020).

Ainda em 2002, foi eleito o presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que já havia concorrido em 1994 e 1998. Lula, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, organizou uma greve em 1980 e foi preso em sua casa, sendo indiciado com base na Lei de

Segurança Nacional, juntamente com outros dez dirigentes sindicais (MACHADO, 2019). Pela primeira vez, o Brasil elegeu como presidente alguém que havia sido preso durante a ditadura militar.

Em 2010, pelo Partido dos Trabalhadores (PT), Dilma Rousseff foi eleita a primeira presidenta do Brasil. Assim como Lula, Dilma foi presa durante a ditadura militar, no entanto, sua atuação política à época ocorreu em grupos clandestinos resultando em prisão e tortura.

Dilma Rouseff iniciou sua militância em 1964, com 16 anos, em organizações marxistas. Em 1969, começou a viver na clandestinidade, fazendo parte da luta armada no Comando de Libertação Nacional (Colina), que posteriormente se uniu a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), resultando na Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Dilma afirma que nunca participou de fato dos atos durante a luta armada (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2025).

Durante a ditadura militar, Dilma Rousseff foi presa e submetida a torturas físicas e psicológicas por agentes do regime. Em 1970, após sua captura, Dilma ficou detida no DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), onde sofreu sessões de tortura que incluíram choques elétricos, espancamentos e privação de sono.

A eleição de dois ex-presos políticos pela ditadura, Lula eleito em 2002 e Dilma em 2010, simboliza um momento histórico significativo para o Brasil, pois representa a superação da narrativa que rotulava os militantes de resistência como terroristas ou como jovens inconsequentes (infantilizados). Esses presidentes encarnam a legítima luta pela democracia e pelos direitos humanos, mostrando que aqueles que enfrentaram o regime autoritário não eram inimigos do Estado, mas sim agentes da resistência contra a opressão e a violência institucionalizadas.

Além disso, sua ascensão ao poder expressa o reconhecimento social e político das injustiças cometidas durante a ditadura, reforçando a importância da memória e da reparação histórica. Ao ocupar o cargo mais alto da República, Lula e Dilma desafiaram o estigma da criminalização dos opositores a ditadura militar, contribuindo para um afloramento do debate.

Portanto, durante os anos 2000, movimentos sociais, familiares de mortos e desaparecidos, além de organizações de direitos humanos, intensificaram as pressões por justiça e verdade. Nesse período, o Brasil foi instado por órgãos internacionais, como a Corte Interamericana de Direitos Humanos, a adotar medidas concretas para investigar e esclarecer as graves violações de direitos humanos ocorridas durante a ditadura.

Em 2010, o Estado brasileiro foi condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos pelo desaparecimento dos guerrilheiros do Araguaia<sup>55</sup>. A Corte Interamericana reforça que mesmo que um país tenha uma lei de anistia, ela não pode impedir a responsabilização de torturadores ou assassinos ligados ao Estado. Como aponta Vedovato e Camargo (2017, p. 228):

Neste aspecto, a sentença da Corte Interamericana reiterou o entendimento de que as leis de anistia, bem como qualquer disposição de direito interno que impeça a identificação e responsabilização penal de agentes que praticaram tortura, execuções sumárias, entre outros crimes contra a humanidade, não podem ser aplicadas aos participantes do aparato repressor do Estado, sendo absolutamente incompatíveis com o Direito Internacional e com as obrigações assumidas internacionalmente pelos Estados.

Com as sentenças favoráveis às vítimas da ditadura militar, criou-se um ambiente propício para avanços no esclarecimento dos desaparecimentos de militantes. A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi criada pela Lei nº 12.528, sancionada em 18 de novembro de 2011 pela presidente Dilma Rousseff, ex-guerrilheira torturada durante a ditadura militar. A lei definiu que a CNV teria o objetivo de “examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas entre 1946 e 1988, a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional” (BRASIL, 2011).

Durante seu funcionamento, a CNV coletou mais de mil depoimentos, analisou milhares de documentos e visitou centros de repressão em diversas partes do país. Um dos principais resultados de seu trabalho foi o Relatório Final, entregue em dezembro de 2014, composto por três volumes que reuniram análises, testemunhos e recomendações.

Entre suas conclusões, a CNV apontou que o Estado brasileiro foi responsável por graves violações de direitos humanos, incluindo tortura sistemática, execuções sumárias, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres. Foram identificados 434 mortos e desaparecidos políticos, e a responsabilidade direta de 377 agentes públicos foi documentada (WEICHERT, 2015).

Ainda assim, a CNV encontrou desafios para acesso à documentação. Arquivos militares tiveram acesso negado ou alegações que os documentos haviam sido destruídos. Além disso, a ausência de consequências jurídicas diretas, devido à interpretação restritiva da

---

<sup>55</sup> A Guerrilha do Araguaia foi um movimento armado formado inicialmente por membros do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) entre o final da década de 1960 e 1974, na região conhecida como Bico do Papagaio. Seu objetivo era iniciar uma revolução a partir do meio rural. O movimento foi duramente reprimido pela ditadura militar brasileira, resultando em execuções sumárias e desaparecimentos forçados (PEIXOTO, 2011).

Lei da Anistia pelo Supremo Tribunal Federal (STF) em 2010<sup>56</sup>, limitou o potencial de responsabilização dos perpetradores.

Acerca dos obstáculos enfrentados ao longo do processo de enfrentamento do legado autoritário no Brasil, os anos 2000 foram marcados por avanços significativos no tratamento institucional e público das memórias sobre a ditadura militar. A promulgação de leis de reparação, a eleição de ex-perseguidos políticos à Presidência da República e a criação da Comissão Nacional da Verdade constituem marcos fundamentais de uma política de justiça de transição em construção.

O trabalho desenvolvido pela CNV desempenhou papel relevante ao sistematizar documentos, registrar depoimentos e atribuir responsabilidades a agentes estatais, contribuindo para o reconhecimento oficial das violações cometidas no período ditatorial. A atuação de organismos internacionais, como a Corte Interamericana de Direitos Humanos, também exerceu influência decisiva ao reforçar que a impunidade de crimes graves, como a tortura e o desaparecimento forçado, é incompatível com os compromissos internacionais assumidos pelo Estado brasileiro.

Ainda que o país não tenha promovido a responsabilização penal dos agentes do regime, os debates produzidos no período ampliaram a circulação de narrativas até então silenciadas e fortaleceram uma consciência histórica mais crítica sobre o passado autoritário. Nesse sentido, pode-se afirmar que, durante os anos 2000, o Brasil avançou na construção de uma memória pública comprometida com os direitos humanos.

### **3.2 CINEMA E DISPUTA PELA MEMÓRIA: ANÁLISE DA TESE DE MARCO ALEXANDRE DE AGUIAR**

Marco Alexandre de Aguiar é pesquisador e professor, graduado em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 1989. Possui mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais (2000) e doutorado em História (2008) pela mesma instituição<sup>57</sup>. Sua tese de doutorado, intitulada *A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso, companheiro?*, constitui o objeto de análise deste subcapítulo, pois foi produzida durante esses anos em que a história do Brasil ficou marcada pelos avanços no tratamento

---

<sup>56</sup> Em 2010, o Supremo Tribunal Federal (STF) decidiu, por sete votos a dois, rejeitar o pedido da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) pela revisão da Lei da Anistia, mantendo sua interpretação de que a norma continua válida e abrange também os agentes do Estado responsáveis por crimes cometidos durante a ditadura militar (BRASIL, 2010).

<sup>57</sup> Informações retiradas do Currículo Lattes. Link: <http://lattes.cnpq.br/4843046008561810>.

institucional e público das memórias sobre a ditadura militar, e tomou como objeto de estudo dois filmes que rememoram o passado ditatorial recente do país.

Em sua tese, Marco Aguiar propõe uma reflexão sobre as escolhas estéticas e narrativas realizadas pelos diretores Sérgio Rezende, no filme *Lamarca* (1994), e Bruno Barreto, em *O que é isso, companheiro?* (1997). Para analisar a repercussão midiática dessas obras, o autor recorre a reportagens e críticas publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*. A tese está dividida em três capítulos: o primeiro consiste em uma análise fílmica de *Lamarca*; o segundo aborda *O que é isso, companheiro?*; e o terceiro se dedica à análise da repercussão midiática de ambas as obras.

Aguiar inicia sua tese ressaltando a importância histórica do cinema nas sociedades e como os filmes circulam em diferentes espaços, como as salas de cinema, as hoje extintas locadoras, as cinematecas, as escolas e na relação entre o cinema e a televisão. O autor traz algumas indicações para o historiador que deseja trabalhar com cinema:

Ao trabalhar com o cinema, o historiador deve realizar uma problematização dos filmes escolhidos por ele. Assim, se faz necessário observar a trajetória dos diretores em questão, fazer a decupagem realizando uma transcrição das seqüências do filme, analisando as opções realizadas na fotografia e trilha sonora, refletindo sobre o material utilizado para o roteiro, o figurino, o posicionamento da câmera (AGUIAR, 2008, p. 13).

Mostra também suas aproximações metodológicas com Eduardo Morettin, utiliza o texto *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*<sup>58</sup> para compreender as opções que foram feitas e as que foram deixadas de lado no decorrer de seu trajeto da narrativa fílmica.

Aguiar propõe também uma aproximação entre as reflexões de Michael Pollak e a reinterpretação da memória por meio do cinema. Ao utilizar o texto *Memória, esquecimento, silêncio*, destaca que o potencial dos filmes de emocionar o espectador, seu caráter lúdico, guarda estreita relação com o uso do cinema nas escolas como estratégia pedagógica.

O pesquisador inicia sua dissertação pela análise do filme *Lamarca*, de Sergio Rezende, mas destaca que sua análise contextual auxilia na compreensão dos dois filmes, pois

---

<sup>58</sup> MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.

ambos estão inseridos no mesmo contexto temporal. Aguiar salienta as transformações do capitalismo tardio<sup>59</sup> no Brasil e suas repercussões na urbanização e na industrialização.

As conseqüências [sic] dessas transformações são visíveis na década de 90, período em que os filmes escolhidos para essa pesquisa estão inseridos. Nessa época houve uma valorização do individualismo e o diálogo entre as pessoas diminuiu devido, entre outros fatores, à presença da televisão. Ocupando ela destaque dentro da casa, os problemas familiares e a vivência familiar são renegados a um segundo plano. Em muitas casas passam a existir dois ou três aparelhos de televisão, chegando ao absurdo de, em alguns lares, cada indivíduo possuir o seu aparelho (AGUIAR, 2008, p. 36).

Marcos Aguiar divide os filmes em unidades narrativas. O autor organiza o filme *Lamarca* em cinco unidades: *Um início didático*, *Guerrilha na cidade*, *Utopia rural*, *À flor da pele* e, por fim, *Major assume comando utilizando-se da discricção*. A primeira unidade, segundo o autor, funciona como uma introdução didática, na qual símbolos como a bandeira nacional são ressignificados.

Os militares quando estiveram no poder se utilizaram fartamente do discurso patriota e nacionalista. Certamente eles não gostaram de ver a bandeira brasileira com o nome de um traidor e desertor, tal qual Lamarca. A opção de Sérgio Rezende, ao fazer a bandeira com o nome de Lamarca, quis demonstrar que este ícone da luta armada estava à altura do uso desse símbolo pátrio, Lamarca ou os grupos guerrilheiros lutaram pela criação de um Brasil mais justo. Eles não foram apenas terroristas como os militares os consideraram, mas apresentaram um projeto alternativo que, apesar de derrotado, teve sua importância (AGUIAR, 2008, p. 40).

O autor ainda aponta que a escolha didática do diretor se deve ao fato de a maioria do público não conhecer o personagem principal do filme, Carlos Lamarca<sup>60</sup>. A segunda unidade narrativa, intitulada *Guerrilha na cidade*, mostra a relação da ditadura com o espaço urbano e apresenta as primeiras cenas de tortura. O autor chama a atenção para a resistência demonstrada pelo torturado, já indicando uma diferença em relação ao filme *O que é isso, Companheiro?*, no qual o torturado, ainda no início da sessão, entrega seus companheiros.

---

<sup>59</sup> Aguiar utiliza o termo *capitalismo tardio* com base no texto *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, no qual os autores analisam as mudanças no modo de viver das pessoas na segunda metade do século XX no Brasil.

<sup>60</sup> Carlos Lamarca “entrou na carreira militar bastante cedo e, alguns anos após o golpe, chegou a ser capitão do Exército brasileiro. Mas, em 1969, já engajado na luta armada contra o regime, desertou e foi expulso da corporação no ano seguinte. Considerado em certo momento o inimigo número um do regime, foi duramente perseguido e fuzilado pelos militares” (CARLOS LAMARCA, 2025).

Na terceira parte, *Utopia rural*, Aguiar aponta uma característica presente em todo o filme: o desejo de reconstituição. Em alguns momentos, o filme apresenta citações que remetem a acontecimentos conhecidos pelo público, como o outdoor com a frase “Ame-o ou deixe-o<sup>61</sup>” ou as críticas de Larmaca ao chamado “milagre econômico<sup>62</sup>”. A unidade também foi utilizada para mostrar ao espectador, a partir de lembranças, a vida de Larmaca, tanto familiar quanto seu cotidiano no exército.

Na quarta parte, novamente é utilizado momentos de memória de Carlos Larmaca para, segundo Aguiar (2008, p. 37), mostrar como a guerrilha era uma possibilidade, visto que “Larmaca tenta demonstrar que com meia dúzia de homens é possível enfrentar o Exército”. E na quinta parte, Aguiar analisa a morte de Larmaca no filme e suas relações com a criação de um herói:

No caso de Larmaca podemos elencar os seguintes fatores: Larmaca abriu mão de uma posição confortável, uma carreira brilhante no exército. Dentro dessa instituição era o melhor atirador e possuía grande disciplina. Reunia, portanto, algumas características que convêm a um herói, como força e coragem. Precisamos enfatizar que lutou por uma causa, ou seja, por uma pátria que não apresentasse as desigualdades sociais. Morreu em combate, lutando por esse causa (AGUIAR, 2008, p. 72-73).

Para Marcos Aguiar (2008), o diretor Sergio Rezende se insere no debate público com a intenção de construir uma imagem heroica de Carlos Larmaca. Aguiar identifica, no filme, relações entre a morte de Larmaca e a morte de Jesus Cristo, com o objetivo de alcançar mais facilmente o imaginário popular.

Marcos Aguiar parte para a análise de *O que é isso, Companheiro?* e divide o filme em quatro unidades narrativas. A primeira, intitulada *Paixão pela luta armada*, abrange desde o início do filme até a primeira ação armada do MR-8. Aguiar afirma que a escolha dos textos exibidos após as imagens do Rio de Janeiro, nos primeiros minutos do filme, deve-se à dificuldade de situar o espectador no tempo e espaço em que a narrativa se desenrola. Para o autor, o filme se enquadra num tipo de filme que possui seu atrativo na relação com a

---

<sup>61</sup> A frase “Ame-o ou deixe-o” ficou conhecida como *slogan* do período da ditadura militar brasileira, associada à repressão de movimentos e ideias contrárias ao governo (FREIRE, 2025).

<sup>62</sup> No capítulo *Nunca fomos tão felizes: o milagre econômico e seus limites*, o historiador Marcos Napolitano nos mostra que o milagre econômico foi um momento de crescimento e de expansão capitalista durante o final da década de 1960 e início de 1970. Porém, esse crescimento foi “feito à custa de arrocho salarial, reforço dos laços de dependência estrutural do capitalismo internacional e brutal concentração de renda, até para os padrões do regime militar” (NAPOTALINO, 2020, p. 148).

realidade. Porém, Aguiar (2008, p. 82-83) classifica algumas reconstituições como “patéticas”:

Na cena do filme *O que é isso companheiro?* o guerrilheiro Marcão comanda a reunião de iniciação, e o faz de uma forma patética, já que se apresenta durante todo o filme com um perfil superficial. Dentro do aparelho Marcão apresenta os codinomes aos novatos e anuncia a parte principal, a fala da companheira Maria. Os candidatos a guerrilheiros não podem olhar no rosto dela até serem definitivamente admitidos no grupo. Na sua fala, Maria investe num tom sério e dramático, dando ênfase ao fato de que vários companheiros estão presos e mortos e que isso pode também ser o futuro deles.

Entretanto, Aguiar não aprofunda suas afirmações durante a descrição das sequências, é possível notar suas preferências a partir de pequenos comentários, mas que não são desenvolvidos durante o capítulo.

A segunda unidade narrativa, intitulada *Sequestramos o embaixador americano!*, abrange desde o levantamento de informações por Renée até o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick. Aguiar inicia sua análise discutindo a personagem Renée, afirmando que ela não apresenta um perfil politizado, o que, segundo o autor, era esperado de participantes de uma ação armada. Nessa unidade, o autor recorre ao livro *Sequestro dia a dia*<sup>63</sup>, de Alberto Berquó, para contextualizar algumas informações presentes no filme. No entanto, esse texto não é submetido a uma crítica, assim como o filme ou o livro de Gabeira, ao contrário, é colocado em um patamar superior, como se nele pudessemos encontrar as informações precisas sobre o sequestro.

Ainda na segunda unidade narrativa, o autor analisa a figura do personagem Jonas. Aguiar recorre ao documentário *Hércules 56*<sup>64</sup> (Silvio Da-Rin, 2007) para evidenciar o debate gerado pelo filme, o qual ele classificou como uma “celeuma entre alguns participantes do sequestro”. Aguiar entendeu que a representação de Jonas foi exagerada:

Acreditamos que a caracterização do personagem Jonas em *O que é isso companheiro?* realmente foi exagerada já que, durante todo o filme, ele se apresenta de forma rude e antipática, entretanto queremos mostrar que a ameaça de morte para os guerrilheiros indisciplinados fazia parte do horizonte da luta armada (AGUIAR, 2008, p. 89).

---

<sup>63</sup> Para maiores detalhes sobre o livro, consultar a página 93 desta dissertação.

<sup>64</sup> Documentário lançado em 2007 que reúne cinco ex-militantes da luta armada que participaram do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, em 1969.

Na terceira unidade narrativa, intitulada *A vida dentro de um aparelho*, Aguiar analisa o período que vai da permanência do embaixador na casa onde está sequestrado até o momento de sua libertação. Ao examinar a sequência em que Arthur e Fernando se encontram após o sequestro, o autor afirma que há, em *O que é isso, Companheiro?*, uma tentativa de neutralidade. Além disso, com base no texto *A utopia no cinema brasileiro*, de Lucia Nagib, ele argumenta que o Cinema da Retomada é um cinema nostálgico:

Nessa perspectiva, o cinema da retomada apresenta-se nostálgico e pronto para homenagear os cineastas do passado, ao contrário do cinema novo, que possuía uma postura bastante crítica e debochada em relação aos seus antecessores. Os integrantes do cinema novo se colocavam na posição de estar criando uma cinematografia nova, assim como ocorria na Europa. Nesse sentido, os cineastas da retomada são mais modestos, tanto na questão estética, como na possibilidade de interferência na realidade. Naturalmente a conjuntura pós-guerra fria influenciou neste posicionamento. Enquanto o cinema novo possuía uma ênfase no caráter nacional, muitos filmes da retomada possuem uma postura transnacional (AGUIAR, 2008, p. 100).

O autor completa afirmando que *O que é isso, Companheiro?* acaba por reforçar os papéis de gênero. Em sua análise, Aguiar aponta que, durante “a vida dentro de um aparelho”, Renée é colocada como uma boa menina, que lava a camisa do embaixador, enquanto Marcão está fazendo exercícios físicos.

Aguiar, em uma das suas análises, observa o olhar do personagem Paulo/Fernando:

Na saída de Paulo à rua para fazer as tarefas, este dá uma “olhada na bunda de uma menina”. Se realmente Bruno Barreto estava preocupado com a venda do filme para o exterior e, portanto, fazendo um filme para os norte-americanos, podemos entender essa olhada, como indicativa da preferência nacional, em oposição aos norte-americanos que possuem preferência pelos seios (AGUIAR, 2008, p. 101)

De fato, Fernando/Paulo observa uma mulher acompanhada por um homem durante sua saída para informar ao jornal onde havia deixado a lista de guerrilheiros que seriam trocados pelo embaixador. No entanto, não compreendi o tom da análise de Aguiar nesse comentário, pois ele não parece defender essa “preferência nacional” à qual se refere no parágrafo citado.

Marco Aguiar identifica no filme uma característica, segundo o autor, presente nas novelas, “de aliviar uma transgressão”. Para isso, cita o momento do filme em que Renée lê

uma revista sobre *Woodstock*<sup>65</sup>. Aguiar compreende essa abordagem como uma forma de cativar o público jovem a partir da identificação.

Aguiar recorre ao texto *O Iluminismo como mistificação das massas*<sup>66</sup>, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, para afirmar que cineastas buscam best-sellers para adaptar ao cinema como forma de reduzir os riscos mercadológicos. Segundo Aguiar, Bruno Barreto agiu da mesma maneira ao adquirir os direitos do livro ainda em 1980, mas apenas em 1997, depois que Gabeira e sua obra se tornaram conhecidos do grande público, produziu e lançou o filme:

Obviamente outros fatores também devem ter contribuído para essa demora, mas a relação que estamos fazendo aqui é a seguinte: no momento da produção do filme, em 1997, o livro de Fernando Gabeira já se constituía num grande sucesso e, portanto, não representava nenhuma novidade para o grande público. Assim não se corria riscos em termos mercadológicos (AGUIAR, 2008, p. 107).

A quarta unidade narrativa, intitulada *Caça aos guerrilheiros*, abrange o período que vai da libertação do embaixador até o final do filme. Mais uma vez, Marco Aguiar recorre ao texto de Alberto Berquó para confirmar, contestar ou contextualizar determinadas escolhas narrativas da obra. Aguiar identifica uma certa animosidade entre Berquó e Gabeira, o que também considera relevante para a análise do documentário *Hércules 56*. Em relação a *O que é isso, companheiro?*, Aguiar limita-se a descrever algumas sequências.

No terceiro capítulo, Marco Aguiar busca compreender a repercussão dos filmes nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e *Folha de S. Paulo*. Ele organiza o capítulo em seis subcapítulos, três dedicados a cada filme. O autor justifica a relevância de sua análise com base em Jürgen Habermas, refletindo sobre o conceito de opinião pública. Sobre essa temática, Aguiar (2008, p. 118) afirma:

Ao contrário de um pensamento ingênuo, o conceito de opinião pública não se refere a uma disputa entre todos os cidadãos da sociedade a respeito de valores, posicionamentos políticos, econômicos e ideológicos. [...] Dessa maneira, fica evidente que a disputa ideológica na sociedade contemporânea apresenta-se de forma desigual. Os detentores de televisão, rádio, jornais e outros possuem um grande poder de influenciar a sociedade. Os detentores

---

<sup>65</sup> *Woodstock* foi um festival de música realizado em 1969, nos Estados Unidos, que se tornou um símbolo das manifestações pacifistas contra a Guerra do Vietnã.

<sup>66</sup> ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *O iluminismo como mistificação das massas*. In: ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

de televisão, rádio, jornais e outros possuem um grande poder de influenciar a sociedade.

Partindo para as análises, Marco Aguiar, no primeiro subcapítulo intitulado "*Adolescentes e polêmica com ex-guerrilheiro na repercussão do filme Lamarca no jornal Folha de S. Paulo*", aprofunda sua pesquisa nos textos que comentaram o filme *Lamarca* no referido jornal. O pesquisador observa que a maioria dos textos sobre o filme ocupou o caderno *Folhateen*, que era destinado a assuntos de interesse dos adolescentes. Para Aguiar (2008, p. 119-120), isso se deve ao fato de que

O adolescente normalmente possui uma certa dose de rebeldia, que de forma genérica poderia levar a uma empatia pelo filme, já que Carlos Lamarca e os grupos guerrilheiros são identificados pela postura de contestação. Neste sentido, podemos perceber como natural o espaço dado no *Folhateen* à divulgação do filme de Sérgio Resende.

Aguiar nos apresenta o texto *Jovens aprendem com Lamarca*, no qual seis jovens assistem ao filme e tecem comentários sobre suas percepções. Em uma das entrevistas, uma jovem afirma já conhecer Carlos Lamarca, justificando que “os jovens conhecem a história do Brasil”. Aguiar (2008, p. 121) discorda dessa afirmação e argumenta que o texto incorre em uma generalização, uma vez que “sabemos dos altos índices de analfabetismo no Brasil e do fraco desempenho escolar dos nossos alunos”.

Marco Aguiar ainda chama atenção para artigos do jornal que *Folha de S. Paulo* trazem uma discussão entre Marcelo Rubens Paiva<sup>67</sup> e Celso Lungaretti<sup>68</sup>. No total são cinco textos de debate entre os autores, que Aguiar (2008, p. 122) observa:

Ao trabalharmos com essa polêmica levantamos algumas questões: 1) No total de artigos tivemos três para Marcelo Rubens Paiva e dois para Celso Lungaretti. 2) Na edição do final da polêmica, em que saíram os dois artigos, percebemos que Marcelo Rubens Paiva leu o artigo de Celso Lungaretti e o contrário não ocorreu. Esse procedimento mostra que o jornal não primou pelo caráter democrático exibido no seu Manual de Redação. 3) Utilizando-se do conceito de indústria cultural, que analisa a transformação de um objeto cultural em mercadoria, podemos ver um certo vazio nesta polêmica, com o intuito de vender jornais.

---

<sup>67</sup> Marcelo Rubens Paiva é escritor, dramaturgo, jornalista e roteirista, nascido em São Paulo em 1959. Filho do deputado Rubens Paiva, desaparecido durante a ditadura militar brasileira.

<sup>68</sup> Celso Lungaretti é jornalista, escritor e ex-militante da resistência armada à ditadura militar brasileira. Nascido em São Paulo em 1950, ingressou no movimento estudantil secundarista em 1967 e, aos 18 anos, tornou-se comandante de Inteligência da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) (LUNGARETTI, 2022). Formado em Comunicação Social pela ECA-USP, Lungaretti dedica-se à escrita de artigos jornalísticos.

No segundo subcapítulo, intitulado *General pobre necessitando de cachê*. *Repercussões do filme Lamarca no jornal O Estado de S. Paulo*, Marco Aguiar observa que *O Estado de S. Paulo* foi o jornal, entre os pesquisados, que menos trouxe textos sobre o filme. Para Aguiar (2008, p. 125), “uma possível explicação para essa questão está no caráter conservador desse jornal, pouco propenso a dar espaço para um filme com perfil esquerdista”.

Na leitura de Marco Aguiar, a recepção midiática do filme *Lamarca*, no jornal *Estado de S. Paulo* foi marcada por intensas disputas simbólicas e políticas em torno da memória da ditadura militar e da guerrilha no Brasil. A presença do então presidenciável Luiz Inácio Lula da Silva na pré-estreia foi noticiada com ênfase, associando-se a um debate implícito sobre os riscos eleitorais de sua imagem ser vinculada à figura de Carlos Lamarca. Lula, por sua vez, rejeitou a associação, considerando absurda a ideia de que sua presença pudesse significar uma adesão ao ideal guerrilheiro, além de reiterar que, nos anos 1970, não possuía uma atuação política expressiva. No mesmo período, o filme suscitou fortes reações de setores militares, especialmente do general Nilton Cerqueira<sup>69</sup>, que o acusou de “crime contra a nação” e demonstrou indignação com a humanização de um personagem considerado por ele um criminoso. Sua entrevista, marcada por uma retórica nacionalista e moralizante, revelou uma tentativa de controlar a narrativa sobre o período autoritário, ainda que sem ter assistido ao filme.

Ainda segundo Aguiar, o diretor Sérgio Rezende se posicionou como defensor de um cinema comprometido com a realidade popular e com a politização do passado recente. Alegou ter tomado cuidados para evitar conflitos diretos com personagens reais, como ao não nomear explicitamente Nilton Cerqueira, e enfatizou que buscou certo equilíbrio na representação de Lamarca ao incluir episódios polêmicos como os assassinatos cometidos no Vale do Ribeira. Ainda assim, admitiu sua admiração pela figura do ex-capitão e defendeu a dignidade de sua trajetória. O filme foi também interpretado como tentativa de revitalização do cinema nacional, tanto pelo seu apelo político quanto pela estética clássica e narrativa linear que o tornava acessível ao grande público. A polêmica gerada pelo longa, portanto, reforça, na visão de Aguiar, a centralidade do conteúdo político na recepção de obras audiovisuais sobre o período ditatorial, e revela como os embates entre memória e

---

<sup>69</sup> Nilton de Albuquerque Cerqueira (1930–2022) foi general de brigada do Exército Brasileiro, conhecido por sua participação na repressão à Guerrilha do Araguaia e pela operação que resultou na morte de Carlos Lamarca em 1971. Em 2014, ao ser convocado pela Comissão Nacional da Verdade, recusou-se a prestar esclarecimentos sobre sua atuação durante a ditadura (CONSTANCIO, 2014).

esquecimento continuam a atravessar a produção e a circulação dessas representações no Brasil democrático.

No último subcapítulo, *Historiadores debatem o filme Lamarca no Jornal do Brasil*, sobre o filme de Sérgio Rezende, Aguiar selecionou os textos do *Jornal do Brasil*. Em um âmbito geral, Aguiar compreende que uma profunda exploração da recepção do filme *Lamarca* pelo *Jornal do Brasil*, entrelaçando a crítica cinematográfica com debates históricos e políticos.

A investigação inicia-se com análise da matéria sobre o lançamento do filme *Lamarca*, destacando a meticulosa preparação de Paulo Betti<sup>70</sup> para encarnar Carlos Lamarca, um aspecto que Aguiar associa à tradição do cinema clássico na busca por verossimilhança. Tal enfoque na performance do ator não apenas sublinha a dedicação artística, mas também prefigura o tom ideológico que perpassaria a recepção do filme, especialmente considerando o posicionamento político conhecido de Betti, que, embora mais ponderado na entrevista, manteve sua afinidade com a esquerda.

O subcapítulo prossegue ao examinar a expectativa de que *Lamarca* pudesse catalisar a retomada do cinema nacional, desejo que, de fato, se materializou em alguma medida. As preocupações do diretor Sérgio Rezende com a fidelidade ao "sentimento" das pessoas que viveram o período e a percepção de Lamarca como herói por Paulo Betti são elementos centrais na construção da narrativa fílmica e em sua subsequente recepção. A análise de Aguiar se aprofunda ao comparar *Lamarca* com outros filmes polêmicos, e a entrevista com João Salgado ("Fio")<sup>71</sup>, oferece uma perspectiva interna, validando a representação humanista de Lamarca e elucidando as divergências ideológicas entre o MR-8 e a VPR, conferindo autenticidade à abordagem da obra.

Um ponto crucial para Aguiar é a discussão sobre a recepção do filme por diferentes públicos, notadamente adolescentes, cujo interesse genuíno pela história do Brasil recente, mesmo sem conhecimento prévio, desafiou a percepção de que as novas gerações seriam alheias a esses eventos. A intenção de Sérgio Rezende de promover o filme em ambientes acadêmicos, apresentando-o como uma história do Brasil mas não a "oficial", ressalta o

---

<sup>70</sup> Paulo Sérgio Betti, nascido em 8 de setembro de 1952, em Rafard, São Paulo, é um ator, diretor e roteirista brasileiro com uma carreira que abrange teatro, televisão e cinema. No cinema, interpretou figuras históricas como o guerrilheiro Carlos Lamarca no filme *Lamarca* (1994), papel que lhe rendeu o Prêmio APCA de Melhor Ator, e o Visconde de Mauá em *Mauá: O Imperador e o Rei* (1999).

<sup>71</sup> João Lopes Salgado, também conhecido como "Fio", é um ex-militante político brasileiro que teve papel de destaque na luta armada contra a ditadura militar. Em 1971, esteve ao lado de Carlos Lamarca no sertão da Bahia, pouco antes do cerco militar que resultou na morte do guerrilheiro.

potencial da obra para incitar o debate historiográfico. Nesse sentido, o subcapítulo detalha as reações de historiadores como René Dreyfuss, Daniel Aarão Reis Filho e Denise Rollemberg, que, embora reconhecendo a qualidade do filme, levantaram críticas pertinentes sobre a contextualização e a problemática da construção de figuras heroicas em narrativas históricas.

Finalmente, Aguiar aborda a controvérsia gerada pela tentativa de censura por parte do General Nilton Cerqueira, que visava à apreensão do filme, mas foi judicialmente desfavorável. Essa ação reflete as tensões persistentes em torno da memória da ditadura e da figura de Lamarca, reforçando o poder de persuasão do cinema na conformação de narrativas históricas. Apesar das polêmicas, o subcapítulo documenta o sucesso comercial de *Lamarca*, evidenciado pelos 40 mil espectadores nas primeiras semanas, um marco significativo para o cinema brasileiro pós-Embrafilme. A capacidade do filme de gerar tanto debate quanto reconhecimento de público e crítica sublinha sua relevância cultural e histórica, consolidando-o como uma obra seminal na filmografia sobre a ditadura militar no Brasil.

Agora, sobre o filme *O que é isso, companheiro?*<sup>72</sup>, Marco Aguiar intitula o subcapítulo como "*O que é isso, companheiro? na Folha de S. Paulo. Absolvição da ditadura?*" e analisa as matérias publicadas pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Ele inicia o texto refletindo sobre a repercussão do filme de Bruno Barreto, entendendo que a polêmica ocorre porque as pessoas que participaram do sequestro do embaixador não se sentiram bem representadas.

O autor justifica o uso do livro *Versões e ficções: o sequestro da História*, pois o texto reúne algumas das matérias que selecionou para análise. Sobre o livro, Aguiar cita o texto *Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60*, de Daniel Aarão Reis Filho, texto que não foi publicado em jornal, mas na revista científica *Teoria & Debate*, em 1996. No texto, Marco Aguiar ressalta que Reis, comentado sobre o livro *O que é isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira, viu o tom conciliador. Aguiar (2008, p. 141) afirma:

A visão de Fernando Gabeira sobre o filme não é a mesma do historiador carioca. O criador do Partido Verde, de forma geral, não fez sérias restrições ao filme, ao contrário aceitou razoavelmente a representação realizada. Inclusive podemos perceber que no período da ditadura já havia divergências de opiniões entre os guerrilheiros.

---

<sup>72</sup> A partir daqui, concentrarei análises mais detalhadas sobre o filme *O que é isso, companheiro?* do que as anteriores, visto que ele é o meu objeto de pesquisa e o autor não estabelece comparações com o filme e as matérias apresentadas anteriormente.

Na contraposição à visão de Gabeira, Aguiar cita o livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, que já havia sido analisado por Daniel Aarão Reis Filho e Ana Maria Camargo no XVII Encontro Regional de História, promovido pela ANPUH de São Paulo. Segundo Aguiar (2008, p. 142), “realmente este livro apresenta com muito mais ênfase a questão da dor e do sofrimento, para aqueles que partiram para a opção radical da luta armada”. Em um balanço geral das críticas de Reis, Aguiar afirma que elas são úteis para pensarmos por outros ângulos sobre uma mesma questão.

O primeiro texto publicado na *Folha de S. Paulo* e analisado por Marco Aguiar é de autoria de Gilberto Dimenstein<sup>73</sup>, intitulado *Barreto sequestra Gabeira*. Aguiar observa que o autor afirma que o filme enalteceu o embaixador, mas perdeu a oportunidade de construir uma representação mais complexa de Gabeira. Destaca ainda que Dimenstein evidenciou o caráter pedagógico do filme ao ampliar o debate sobre a luta armada e a ditadura. Aguiar concorda com o jornalista e, a partir disso, inicia uma reflexão sobre o uso do cinema em sala de aula.

A preocupação pedagógica do cinema existiu desde os seus primórdios, entretanto, no Brasil, ainda existem muitas resistências ao uso do cinema na sala de aula. Encontramos desde uma concepção autoritária e arcaica de enxergar o ensino, que encara o cinema como algo exclusivamente de lazer e sem eficiência educacional, como também existe um posicionamento totalmente oposto, que vê o cinema e outros recursos audiovisuais como solução dos nossos problemas educacionais. Neste sentido concordamos com o posicionamento do historiador Marcos Napolitano, que no livro *Como usar o cinema na sala de aula* considera que o cinema não deve ser encarado como uma panacéia, já que a desvalorização do ensino deve ser entendida como uma questão complexa e que passa por uma não valorização da sociedade pelas questões educacionais. Napolitano enfatiza que a leitura e a escrita continuam sendo fundamentais dentro do processo educacional (AGUIAR, 2008, 143- 144).

Aguiar utiliza o texto do Marcos Napolitano, *O cinema em sala de aula*<sup>74</sup>, para marcar uma posição equilibrada sobre o uso do cinema em sala de aula. Ao mesmo tempo que considera valioso, ressalta a importância do ensino mais convencional. Nessa mesma linha, com base no texto *Veículos e linguagens do mundo contemporâneo: a educação do leitor*

---

<sup>73</sup> Gilberto Dimenstein (1956–2020) foi um jornalista, escritor e ativista brasileiro, reconhecido por sua atuação em prol dos direitos humanos, da educação e da cidadania. Nascido em São Paulo, iniciou sua carreira na revista *Shalom*, da Comunidade Judaica do Brasil, e passou por importantes veículos de comunicação, como *Folha de S.Paulo*, *Veja*, *O Globo*, *Correio Braziliense*, *Última Hora* e *Revista Visão* (PORTAL DOS JORNALISTAS, 2017).

<sup>74</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

*para as encruzilhadas da mídia*, de Ezequiel Theodoro da Silva, o autor destaca que o uso das mídias deve servir para impulsionar a capacidade crítica dos estudantes.

Marco Aguiar (2008) observa que, em fevereiro de 1997, meses antes do lançamento comercial de *O que é isso, Companheiro?*, a *Folha de S. Paulo* veiculou nove reportagens relacionadas ao Festival de Cinema de Berlim. Alguns desses textos incluíam comentários sobre o filme de Bruno Barreto, cuja presença no evento foi amplamente destacada. O autor analisa, entre outros elementos, uma entrevista concedida por Barreto ao jornal, cujas respostas são consideradas vagas. Ainda assim, Aguiar (2008, p. 145) conclui que, no conjunto das matérias, “a presença do filme *O Que É Isso, Companheiro?* foi considerada uma das unanimidades positivas”. Naquele momento o mercado cinematográfico, conforme aponta Autran (2009, p. 128):

A questão do público aprofunda-se, pois não se trata apenas do preço do ingresso ou de um padrão estético único dominante, mas de “padrões de consumo” que efetivamente teriam se alterado com base nos produtos feitos em Hollywood, tornando-os avassaladores em termos mercadológicos.

Além dos desafios internos enfrentados pelo cinema brasileiro nos anos 1990, como a reestruturação do setor e a busca por público, havia também uma forte concorrência externa. Jean-Claude Bernardet (2009), ao refletir sobre a história do cinema nacional, destaca a presença dominante do produto estrangeiro no mercado interno como um fator estrutural a ser considerado em qualquer análise sobre o setor. Segundo o autor:

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro se não tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos” (BERNARDET, 2009, p. 21).

Diante desse cenário, *O que é isso, Companheiro?* foi produzido com base nos manuais de roteiro hollywoodianos (XAVIER, 1997), adotando uma narrativa clássica, linear, com apelo dramático e foco em personagens centrais. A estratégia buscava não apenas tornar o filme mais acessível ao público brasileiro, mas também ampliar seu potencial de circulação internacional. Como observa Autran (2009), a reconquista do mercado e da atenção do público naquele momento dependia não só de políticas públicas, mas também da capacidade de competir com os padrões estéticos e narrativos dominantes. Nesse sentido, a aposta de

Bruno Barreto em um formato mais próximo dos *thrillers* estadunidenses dialogava com esse esforço de inserção no circuito globalizado do audiovisual.

Marco Aguiar destaca que as críticas formuladas por jornalistas foram respondidas por Bruno Barreto em entrevistas nas quais o diretor enfatiza tratar-se de um filme de ficção, e não de um documentário. No entanto, o próprio Aguiar (2008, p. 146) tensiona os limites entre ficção e documentário:

Essa questão apresenta uma grande complexidade. Não podemos considerar que um documentário necessariamente é mais fiel à realidade do que uma obra de ficção. Tanto o documentário como uma obra ficcional apresenta uma visão de mundo que é construída elaborando seleções.

O autor apresenta uma série de matérias publicadas no jornal a partir da estreia de *O Que É Isso, Companheiro?* para o grande público. Segundo Marco Aguiar (2008), esses textos seguiram uma linha editorial voltada à busca de entrevistas com ex-guerrilheiros. O autor destaca cinco pontos essenciais recorrentes nas reportagens analisadas: (1) a acusação de que o filme preservaria a imagem da ditadura; (2) contestações de ordem factual; (3) debates sobre preocupação que Barreto teve com a integridade da imagem do embaixador; (4) o problema da representação dos guerrilheiros de forma estúpida; e (5) debates sobre os ataques à imagem de Jonas presentes no filme.

Contrariando a maior parte das matérias analisadas, Aguiar destaca o texto intitulado *Esquerda, volver!*, de Marcos Augusto Gonçalves, publicado na *Folha de S. Paulo*. Segundo Aguiar (2008), essa matéria se diferencia por relativizar a figura de Jonas, apresentando sua representação de forma positiva. Para o jornalista, o filme é relevante justamente por evidenciar o caráter autoritário de setores da esquerda, que, segundo ele, não buscavam a democracia, mas sim a implementação de uma revolução marxista-leninista. Aguiar contrapõe a visão de Gonçalves utilizando o texto *O Fantasma da Revolução Brasileira*<sup>75</sup>, de Marcelo Ridenti. Para Aguiar (2008 p. 150), “entretanto, não se pode utilizar a existência do desejo de se fazer a revolução antes de 1964, nem as pequenas tentativas de guerrilha existentes no governo de João Goulart como justificativa para o golpe de 1964, porque estas foram irrisórias”.

Marco Aguiar segue com a análise das matérias publicadas pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, reunidas no subcapítulo intitulado *Repercussão do filme O Que É Isso,*

---

<sup>75</sup> RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

*Companheiro?* no jornal *O Estado de S. Paulo*. Aguiar (2008) observa que o jornal também cobriu o Festival de Berlim; no entanto, diferentemente da *Folha de S. Paulo*, não dedicou espaço significativo ao filme. A única menção relevante é uma entrevista em que Bruno Barreto comenta a dificuldade que enfrentou para encontrar um roteirista para o projeto.

Marco Aguiar passa à análise do texto publicado sob o título *Luta armada chega às telas em forma de thriller político*, assinado pelo crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio. A partir da leitura desse texto, Aguiar identifica a interpretação que Oricchio oferece sobre a ditadura militar, expressa na seguinte passagem: “O modelo era a guerrilha e foi posto em prática com todas as trapalhadas imagináveis” (ORICCHIO, 1997 apud AGUIAR, 2008, p. 151). Para Aguiar, os elogios do crítico ao filme decorrem justamente dessa afinidade com a narrativa apresentada na obra.

Marco Aguiar passa a comentar as entrevistas realizadas por Helena Salem com os ex-guerrilheiros Daniel Aarão Reis Filho e Vera Sílvia Magalhães. O pesquisador concentra-se, principalmente, nas questões factuais apontadas nas entrevistas, limitando-se a apresentar os erros identificados pelos guerrilheiros na representação dos acontecimentos no filme.

Por último, Marco Aguiar analisa os textos publicados pelo *Jornal do Brasil*, reunidos no capítulo intitulado *Um filme de direita ou de esquerda? Um questionamento nas páginas do Jornal do Brasil*. O autor observa que, mais uma vez, os primeiros textos do jornal abordam a participação de *O Que É Isso, Companheiro?* no Festival de Berlim. Segundo Aguiar, o *Jornal do Brasil* destinou amplo espaço para comentários sobre o filme. Os jornalistas, de modo geral, avaliaram positivamente a presença da produção brasileira no festival, especialmente pelo fato de o cinema nacional há tempos não contar com um representante em eventos internacionais de grande porte, o que contribuiu para a criação de um clima de otimismo em relação à recepção do filme.

Marco Aguiar inicia a análise com o texto *Uma aula da história recente*, publicado próximo à estreia do filme. A matéria informa que, por meio de uma parceria entre o sindicato dos professores e a produtora, *O Que é Isso, Companheiro?* foi exibido para 120 docentes. Luís Carlos Barreto, produtor do filme e pai do diretor Bruno Barreto, afirmou que a iniciativa teria partido dos próprios professores, que estariam comentando a obra. No entanto, Aguiar (2008, p. 157) questiona:

Essa declaração dá a entender que o desejo da exibição surgiu a partir de comentários dos professores, mas podemos questionar se a origem da iniciativa realmente foi essa ou tratou-se de uma jogada de marketing, buscando atingir um segmento do mercado, ou seja, a utilização do filme nas

diversas escolas brasileiras. Ainda na declaração de Luis Carlos Barreto, temos a visão de que o episódio do seqüestro não está nos livros de história e também não está na memória da juventude. Nos livros didáticos de história de 1997 já havia questões referentes à luta armada, obviamente colocadas de maneira superficial como acontece com a maioria deste tipo de livro. Quanto à questão da memória, podemos dizer, que não somente a juventude e nem somente este episódio da nossa história não estão presentes. Existem tendências políticas que desejam não expor nossas feridas.

Outra matéria do jornal, intitulada *O que é isso, companheiro é só um filme!*, compara *O Que é Isso, Companheiro?* com *Pra Frente, Brasil*, de Roberto Farias. Aguiar observa que o texto tensiona as diferentes abordagens e condições de produção dos dois filmes, destacando que a obra de Farias foi lançada em 1982, ainda durante o regime ditatorial. O autor também chama atenção para a discussão em torno da representação do torturador, apontando que, mais uma vez, a natureza ficcional do filme é utilizada como justificativa para determinadas escolhas narrativas. No entanto, essa explicação não é considerada suficiente por Aguiar (2008, p. 157):

Conforme já abordamos, essa argumentação para responder às críticas ao filme, que inclusive foi utilizada pelo diretor Bruno Barreto, não apresenta sentido nenhum, porque tanto um documentário como um filme de ficção tem a ver com a vida real. No artigo publicado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, *O filme-ensaio*, de Arlindo Machado, há uma crítica à visão existente entre alguns documentaristas, cada vez menor nas novas gerações, sobre a crença na neutralidade da câmera, como se fosse possível ligá-la no meio das ruas e assim captar o real.

Marco Aguiar parte para a análise de diversos textos assinados pelo crítico de cinema Pedro Butcher. Para Aguiar (2008), Butcher busca compreender o filme não como uma representação histórica do período, mas como uma “dramatização de elementos humanos e particulares”. Segundo Aguiar, o crítico identifica diversos aspectos positivos na obra, como sua fácil assimilação e a capacidade de comunicação com o público jovem. No entanto, o autor ressalta que o filme apresenta fragilidades na construção dos personagens, especialmente por não explicitar as motivações que os levaram a ingressar na luta armada.

O pesquisador chama atenção para a entrevista concedida por Bruno Barreto ao *Jornal do Brasil*, intitulada *Diretor de 'Companheiro' acha que seu filme também vai irritar a direita*. Nessa entrevista, Aguiar destaca as respostas do diretor em relação às escolhas feitas na construção do filme. Segundo o pesquisador, é possível perceber um tom de irritação nas declarações de Barreto, que adota uma postura crítica tanto em relação à extrema direita

quanto à extrema esquerda, considerando ambos os posicionamentos como condenáveis. O jornal ainda publica algumas sátiras ironizando os debates sobre o filme, que Aguiar apenas apresenta, mas não comenta.

Aguiar chama atenção para o texto do jornalista Newton Carlos, que compara o filme brasileiro com outras produções da América Latina. Segundo Aguiar (2008), o jornalista enfatiza principalmente o viés mercadológico de *O Que É Isso, Companheiro?*, em contraste com obras como o filme argentino *A História Oficial* (Luis Puenzo, 1985), que optam por uma abordagem mais crítica e aprofundada sobre os regimes autoritários no continente.

Marco Aguiar mostra que, a partir do mês de outubro, o *Jornal do Brasil* passou a concentrar sua cobertura nas chances de *O Que É Isso, Companheiro?* ser indicado ao Oscar. Segundo o autor, o jornal considerava essa possibilidade viável, sobretudo porque o filme estava sendo distribuído nos Estados Unidos por uma grande distribuidora, algo que não ocorria com outras produções concorrentes no mesmo período (AGUIAR, 2008).

Em sua tese de doutorado, Marco Aguiar não retorna a comentar sobre as matérias de jornais, somente, em sua conclusão, retoma as questões que trouxe durante a análise fílmica. De forma geral, o autor se preocupou em mostrar a repercussão que as abordagens trazidas nos filmes Lamarca e *O que é isso, Companheiro?* causaram nos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*.

### **3.3 ENTRE A FICÇÃO E O DOCUMENTÁRIO: FERNANDO SELIPRANDY E A MEMÓRIA DA RESISTÊNCIA**

Fernando Seliprandy é historiador e professor, com bacharelado e licenciatura em História (2004 e 2005, respectivamente) pela Universidade de São Paulo (USP). Possui mestrado (2012) e doutorado (2018) em História Social pela mesma instituição. Sua dissertação de mestrado, intitulada *Imagens divergentes, conciliação histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes O que é isso, Companheiro? e Hércules 56*, é o objeto de análise deste subcapítulo<sup>76</sup>. Seliprandy transformou seu mestrado em um livro, publicado em 2015, que foi utilizado como referência bibliográfica nos capítulos anteriores, no entanto, como este capítulo se concentra especificamente em teses e dissertações, optei por trabalhar com a versão original de 2012.

Em sua dissertação Fernando Seliprandy (2012, p. 13) tem por objetivo:

---

<sup>76</sup> Informações retiradas do Currículo Lattes. Link: <http://lattes.cnpq.br/1873999604154644>

O objetivo fundamental é lançar uma mirada crítica para o cinema a partir da perspectiva específica da disciplina histórica, encarando os filmes selecionados como obras estéticas que dão forma a certas visões do passado mais ou menos difundidas socialmente. *O que é isso, companheiro?* e *Hércules 56* seriam, sob esse prisma, *imagens de memória*, manifestações cinematográficas de duas das principais modalidades de lembrança sobre o passado da luta armada. Em tal abordagem, o cinema torna-se uma espécie de documento da própria memória, sendo esta última o verdadeiro objeto das investigações.

Além do filme *O que é isso, Companheiro?*, o historiador seleciona o documentário *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin. O documentário busca representar o mesmo acontecimento por meio de entrevistas com participantes do sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, em 1969. Para sua análise, Fernando Seliprandy dividiu a dissertação em quatro capítulos, sendo que os subcapítulos “A” tratam de *O que é isso, Companheiro?* e os “B”, de *Hércules 56*.

No primeiro capítulo, intitulado *Artifícios Cinematográficos: certificação, instruções documentarizantes e reflexividade* Seliprandy concentra-se em analisar os “artifícios cinematográficos” que tensionam a relação entre ficção, documentário e representação nos dois filmes. Sobre o filme de Bruno Barreto, o historiador já aponta que seu objetivo, diferente de muitos textos contemporâneos ao filme, “não está pautada por um cotejamento corretivo entre fato e ficção” (SELIPRANDY, 2012, p. 26).

A partir de Roger Odin, Fernando Seliprandy busca compreender as instruções documentarizantes que *O que é isso, Companheiro?* traz consigo. Para Seliprandy (2012, p. 31), “não se trata, neste ponto do trabalho, de realizar uma análise exaustiva, plano a plano, e sim da identificação daqueles elementos que podem levar a uma leitura documentarizante”.

Nesse sentido, o historiador identifica três instruções de naturezas diferentes. A primeira seria a *estilística*, caracterizada pela mistura de imagens e intertítulos, sejam eles de arquivo ou não. Para o autor, a combinação dessas imagens com textos em preto e branco compõe um conjunto de figuras estilísticas associadas ao cinema documental, induzindo o espectador a atribuir ao filme um caráter documental. O exemplo mais significativo dessa instrução é a sequência inicial do filme, na qual imagens de arquivo sobre a ditadura militar são mescladas e confundidas com cenas de protesto produzidas especialmente para o filme, com o elenco principal. Para Seliprandy (2012, p. 37–38), “Roger Odin chamará tal estratégia de ‘efeito reportagem’, pela qual a própria câmera ilude ao se apresentar como enunciador real presente na circunstância da tomada”.

A segunda instrução seria a intertextual, que, para o autor, refere-se àquelas que remetem a discursos externos ao filme, com o efeito de conferir ao seu próprio discurso uma aparência de realidade. Para Fernando Seliprandy (2012), a relação mais óbvia é justamente com o livro homônimo de Fernando Gabeira, que confere ao filme uma aura de autoridade, semelhante ao impacto de um relato em primeira pessoa.

A terceira instrução documentarizante seria a temporal. Para Fernando Seliprandy (2012, p. 38), “com esse recurso, *O que é isso, Companheiro?* apresenta marcos temporais anteriores e posteriores ao período de ocorrência dos eventos que narra, o que sugere que sua temporalidade não se encerra naquela ação representada”. O historiador destaca as demarcações temporais exibidas ao longo do filme, como a separação dos dias do sequestro na narrativa e os intertítulos da sequência inicial que mencionam o Golpe Civil-Militar de 1964 e o AI-5.

Fernando Seliprandy (2012, p. 39), conclui sobre a função das instruções documentarizantes no filme:

No fundo, as três categorias de instruções documentarizantes realizam operação similar: sugerem ao espectador a aderência do espaço-tempo da narrativa fílmica ao espaço-tempo real passado. Elas ancoram o diegético no histórico, orientando a audiência a construir um enunciador concreto que partilha com ela o mundo. E, assim, as imagens de um típico filme “hollywoodiano” de aventura ficam lastreadas nas evidências que induzem à documentalização. O *télos* da ficção mescla-se ao *télos* histórico, o público mergulha na transparência do cinema e vê o passado “real”. Sente-se, portanto, autorizado a dirigir àquele que enuncia questionamentos sobre a verdade ou a mentira de seu enunciado.

Fernando Seliprandy parte, então, para a análise de *Hércules 56*<sup>77</sup>. O primeiro ponto de atenção é que a recepção do documentário de Silvio Da-Rin foi diametralmente oposta à do filme de Bruno Barreto. Seliprandy (2012) aponta que o caráter de antiversão é uma marca de *Hércules 56*. O autor propõe uma divisão interna no filme. O primeiro núcleo é o dos dirigentes — participantes do sequestro — que realizam uma lembrança coletiva. O segundo núcleo é o dos libertos, composto por pessoas que foram libertadas em troca de Elbrick, apresentadas em entrevistas individuais.

No núcleo dos dirigentes, segundo Seliprandy (2012, p. 49), mantém-se o uso de mecanismos reflexivos, ou seja, “o aparato cinematográfico permanece exposto, a presença do

---

<sup>77</sup> Serei mais direto nas análises de *Hércules 56*, visto que o objetivo de análise das teses e dissertações é o filme *O que é isso, Companheiro?*.

diretor e suas intervenções ocasionais são dadas a ver, assim como a justaposição de planos de câmera na mão, que fixam e observam os golpes de zoom”. Já nas entrevistas dos libertos, assume-se um caráter formal de documentário.

No capítulo dois, intitulado *Narrativa dos eventos: antagonismo, melodrama e totalidade*, o historiador Fernando Seliprandy retoma o filme de Bruno Barreto e argumenta que o mesmo estabelece uma equivalência desequilibrada entre o personagem do torturador Henrique e o guerrilheiro Jonas. Utilizando o texto *A ilusão do olhar neutro e a banalização*, de Ismail Xavier, o mesmo que foi comentado no capítulo anterior da presente dissertação, Seliprandy chama a atenção para a sequência em que Fernando, após o sucesso do sequestro do embaixador, compra pizzas e encontra seu amigo Arthur, que debate com Fernando citando a teoria da ferradura. Para o historiador (2012, p. 56):

Nessa perspectiva, o filme de Bruno Barreto seria uma espécie de tradução cinematográfica da chamada “teoria dos dois demônios”, termo pelo qual se popularizou na vizinha Argentina a versão do passado apresentada no prólogo do informe *Nunca Más*, elaborado pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) em 1984.

Fernando Seliprandy aponta que essa teoria foi a versão mais difundida no Brasil, em grande parte devido à coleção de livros do jornalista Elio Gaspari<sup>78</sup>, que buscou estabelecer uma equiparação entre os “dois demônios”. No entanto, para o historiador, esse argumento é falacioso, uma vez que não é possível equiparar a violência perpetrada pelo Estado aos atos cometidos pelos guerrilheiros. Enquanto estes recorriam a ações como sequestros, a ditadura dispunha de todo o aparato estatal para implementar uma política sistemática de terror.

Além disso, ao retomar os comentários sobre o filme, Seliprandy (2012) considera essa equiparação assimétrica, pois estabelece uma falsa equivalência entre os personagens Jonas e Henrique. Enquanto Henrique, militar da Marinha, é retratado como alguém que vivencia crises de consciência, Jonas aparece como um guerrilheiro experiente e autoritário, capaz de matar qualquer pessoa que não siga suas ordens.

---

<sup>78</sup> A coleção de Elio Gaspari sobre a ditadura militar é composta por cinco volumes: *A Ditadura Envergonhada* (2002), *A Ditadura Escancarada* (2002), *A Ditadura Derrotada* (2003), *A Ditadura Encurralada* (2004) e *A Ditadura Acabada* (2016). A coleção pode permitir uma leitura acrítica da ditadura militar. Segundo Napolitano (2004, p. 196): “Ocupando, de maneira legítima, o vácuo deixado pela historiografia política que abriu mão de “contar a história” em prol de uma hiper-teorização nem sempre acessível ao leitor culto, mas leigo, As ilusões armadas demandam uma leitura crítica que faça saltar, da bela articulação narrativa, os problemas teórico-metodológicos e as escolhas ideológicas do autor, cuja força sedutora da narrativa consegue ocultar”.

O historiador utiliza Peter Brooks, um crítico estadunidense, como um referencial sobre melodrama. Segundo Seliprandy (2012), o autor salienta que o excesso é um traço fundamental para o melodrama. Porém opera de forma diferente nos personagens.

No melodrama canônico descrito por Brooks, não há espaço para o meio termo. A enunciação exagerada de conceitos integrais e evidentes demanda que a nuance esteja excluída do discurso. Na versão melodramática da história de *O que é isso, companheiro?*, todavia, ela tem seu lugar: a caracterização do torturador Henrique. Ele é profissional e cumpre seu “trabalho” sem qualquer prazer; muito pelo contrário, ele é tocado pela dor infligida às “crianças inocentes” e vive assolado pela insônia; as sevícias que perpetra contrariado são cautelosas e assépticas. Nesse sutil desvio em relação aos cânones do gênero, a construção nuançada do personagem Henrique institui a imagem matizada do mal da tortura (SELIPRANDY, 2012, p. 64).

Enquanto Henrique é comedido, Seliprandy afirma que Jonas é a encarnação do excesso. Portanto, o historiador identifica uma falsa simetria nas duas pontas da ferradura. No filme, uma ponta sendo a tortura e a outra a guerrilha, o mal encarnado em Jonas é maior do que personificado em Henrique.

Fernando Seliprandy argumenta que o filme *O que é isso, companheiro?* apresenta uma versão cinematográfica alinhada ao chamado “autoritarismo de crise” — uma estratégia discursiva frequentemente mobilizada para justificar o golpe de 1964 e a violência estatal subsequente. Ele se apoia na análise de Carlos Fico para mostrar como a distinção entre militares “linha-dura” e “moderados” é esvaziada quando ambos acabam por naturalizar a tortura como um “mal menor”. Essa lógica, segundo Seliprandy, legitima a violência conservadora como necessária à contenção da ameaça revolucionária — real ou imaginada.

Dentro dessa lógica, o filme constrói Jonas, guerrilheiro radical, como o mal absoluto que precisa ser eliminado da sociedade. Assim, o torturador Henrique torna-se uma figura que, embora violenta, encarna um suposto equilíbrio, permitindo ao filme encerrar com a vitória do “mal menor”, simbolizado pelo retorno da democracia em 1989.

Seliprandy denuncia que esse tipo de construção melodramática, típica do gênero, opera uma inversão dos polos morais ao retratar o guerrilheiro com traços hiperbolizados de vilania e o torturador com nuances de humanidade. Isso promove, segundo o autor, uma forma de reconciliação distorcida com o passado, marcada por uma memória assimétrica: ao mesmo tempo em que banaliza a violência do Estado, culpabiliza em excesso os militantes de esquerda, resultando em uma narrativa que desresponsabiliza o regime e naturaliza o terrorismo oficial.

No mesmo capítulo, ao analisar o filme *Hércules 56*, Fernando Seliprandy sustenta que o documentário de Silvio Da-Rin busca imprimir um impulso estético e narrativo à ideia de totalidade, com o objetivo de substituir a narrativa de Fernando Gabeira. Assim, o historiador busca identificar a coerência das diferentes entrevistas na linearidade discursiva do filme.

Nesse sentido, o papel de Fernando Gabeira é redimensionado no documentário. A representação de *O que é isso, companheiro?*, tanto no livro quanto no filme, apresenta uma perspectiva em que Gabeira ocupa o centro das ações. No entanto, no documentário, conforme observa Seliprandy (2012, p. 95), há uma lacuna em relação ao personagem:

Pelo laconismo que reserva ao personagem, a mensagem que o documentário passa ao espectador é essa: a função de Gabeira como militante real era secundária. Mais ainda: além de coadjuvante, ele era também quadro incompetente, inapto para realizar mesmo as funções simples.

No capítulo três, intitulado *Balanço do passado: desencontro, inocência e unidade*, o historiador Fernando Seliprandy busca fazer uma avaliação retrospectiva do sequestro e da luta armada. Novamente, ele inicia sua análise pelo filme *O que é isso, Companheiro?*, destacando a representação da inocência na construção dos personagens.

Fernando Seliprandy destaca a forma como o filme *O que é isso, companheiro?* constrói a imagem do protagonista Fernando, marcado por uma ambivalência entre uma inocência cega e uma pretensa superioridade intelectual. O ímpeto juvenil, impulsionado por ideais e entusiasmo, é retratado como ponto cego da figura do intelectual que busca clareza e discernimento. O filme, segundo Seliprandy, assume uma postura pedagógica ao associar a adesão à luta armada à ingenuidade juvenil e ao voluntarismo inconsequente, despolitizando as motivações dos militantes.

Mesmo assim, o protagonista mantém um olhar superior em relação aos demais, o que se manifesta, em alguns momentos, por meio do senso de humor — traço que Seliprandy (2012, p. 108) identifica também no livro: “Produzida em outra conjuntura, a adaptação de Barreto mantém o riso de Gabeira, buscando formas cinematográficas de traduzir a perspectiva irônica que dá o tom do livro”. Em outras situações, essa superioridade se expressa por meio de atitudes que rompem com a lógica militar da guerrilha, como quando ele observa Maria pelo espelho, ato proibido durante o processo de recrutamento, ou ao questionar os excessos de Jonas.

Fernando Seliprandy passa, então, à análise da representação da inocência nos demais guerrilheiros. Considerando-a caricatural, o historiador examina individualmente a construção de cada personagem do núcleo inicial do MR-8: César, Júlio, Maria, Renée e Marcão.

César inicia seu treinamento e demonstra boa desenvoltura no manuseio da arma. No entanto, como destacou Seliprandy, cumpre-se o que Arthur havia advertido no início do filme: o jovem seminarista acaba sendo capturado. Júlio, admirador de Jonas e leitor de revistas de faroeste, é o único do núcleo inicial que apoia as atitudes do líder. “Sendo fã de banguê-banguê, Julio não poderia deixar de se fascinar pela presença, em carne e osso, de um de seus heróis” (SELIPRANDY, 2012, p. 123). O historiador identifica Maria como uma personagem de postura durona, embora essa pose não se sustente por muito tempo. Renée é caracterizada como “cândida”, e sua inocência rapidamente a reduz à figura de uma jovem donzela desprotegida. Já Marcão é tratado como uma caricatura, cujo papel se limita ao de um figurante após o recrutamento.

Seliprandy observa que toda a construção dos personagens como inocentes é confirmada pelas falas de Jonas, que os classifica como amadores, e de Henrique, que os descreve como “crianças inocentes cheias de sonhos”. Ainda, em voz *over*, o embaixador confirma a caricatura de cada personagem.

Com isso, Fernando Seliprandy faz uma crítica à forma como o filme *O que é isso, companheiro?* adaptou o livro de Fernando Gabeira para o cinema. Ele argumenta que o filme transforma o tom original da obra, descrito como jocoso e irreverente, em uma narrativa melodramática, centrada em uma inocência pueril dos jovens guerrilheiros. Essa abordagem, segundo Seliprandy, esvazia a complexidade histórica e política do passado, convertendo a militância em um equívoco juvenil e sentimental.

Ele aponta que o filme busca atenuar a culpa de personagens como o torturador Henrique e, ao mesmo tempo, oferecer uma absolvição simbólica aos militantes, retratando-os como jovens ingênuos. No entanto, dentro dessa caricatura, há uma linha tênue entre desculpabilizar os personagens e ridicularizá-los, como se o filme alertasse, implicitamente, que a inocência deles era, na verdade, um erro.

Por fim, Seliprandy destaca que, no universo moral do melodrama, não basta ser inocente: o erro — mesmo se cometido com boas intenções — precisa ser punido ou, pelo menos, reconhecido como tal. Ou seja, o filme acaba transmitindo a ideia de que a militância, ainda que idealista, foi um erro ingênuo que não pode ser plenamente perdoado, reforçando uma visão despolitizada e moralizante da luta armada.

O historiador parte para a análise da representação da inocência da sociedade em geral. Primeiro, chama a atenção para a personagem Lília. Em um episódio de ciúme, ela descobre que seu marido trabalha na repressão. Sobre esse aspecto, Seliprandy (2012, p. 135) observa:

No filme de Barreto, essa representação específica da donzela empreende mais um movimento de sua ampla operação de desculpação. Afinal, ao sugerir a imagem de um povo inocentemente adormecido, a obra retira do debate a temática da omissão da sociedade perante o terror do regime. Denise Rollemberg já fez a crítica dessa modalidade de esquecimento no Brasil: "O conhecimento da tortura era de poucos, sobretudo daqueles que a viveram, de suas famílias e de seus amigos. Os demais não sabiam. [...] Diante da barbárie – ou quando a barbárie é a disponibilidade de convivência com a barbárie –, recorre-se à inocência." Sobre Lília não pesa a culpa pela inércia: ela apenas dormia o sono dos inocentes.

O historiador também chama atenção para Dona Margarida (Fernanda Montenegro), que vê atitude suspeita dos jovens no sequestro do embaixador, e o “português” (Antônio Pedro) cujo estranhamento com a grande quantidade de frangos se torna uma pista para a localização onde o embaixador estava sequestrado. Estes, Seliprandy compreende como a inocência “de bem”, dentro da perspectiva moral do melodrama.

Seliprandy conclui a análise de *O que é isso, Companheiro?* com um foco na problemática inocência de Henrique. O autor argumenta que essa inocência, embora preexistente, é sacrificada no momento em que ele escolhe alinhar-se com a “ordem” do regime ditatorial. Essa decisão, paradoxalmente, o isola na memória coletiva. Seliprandy sugere que o filme, ao retratar Henrique dessa forma, estabelece um distanciamento entre o torturador e a sociedade.

Em seguida, o historiador Fernando Seliprandy volta-se, em sua análise, novamente para o documentário *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin, com o objetivo de examinar as “tensões manifestas na sequência final do documentário, dedicada ao balanço autocrítico da experiência” (SELIPRANDY, 2012, p. 141). Para isso, ele não se restringe apenas à última parte da obra audiovisual, mas também incorpora reflexões provenientes de produções textuais elaboradas por alguns dos próprios participantes do sequestro do embaixador Charles Elbrick, que são também entrevistados no filme.

Seliprandy identifica um desencontro significativo nas falas dos depoentes, especialmente no que se refere à avaliação da luta armada e à forma como cada um elabora sua trajetória e sua memória daquele período. Segundo o historiador, esse descompasso evidencia tanto divergências políticas persistentes quanto distintas maneiras de elaborar

subjetivamente o passado, revelando tensões entre a autocrítica individual, os compromissos ideológicos remanescentes e os discursos memorialísticos construídos a posteriori. Assim, a sequência final do documentário não apenas oferece um balanço da experiência revolucionária, como também revela as fraturas e ambiguidades da memória daqueles que a protagonizaram.

Partindo para o quarto capítulo, intitulado *Imagem e presente: encerramento, desculpação e monumentalização*, Seliprandy busca estabelecer relações entre as representações cinematográficas e a conjuntura em que as obras foram produzidas. Iniciando pela análise do filme *O que é isso, Companheiro?*, o historiador concentra-se na representação do embaixador Charles Burke Elbrick, na pedagogia moral do melodrama e nas “operações de memória do revisionismo desculpador do período autoritário no Brasil” (SELIPRANDY, 2012, p. 170).

Fernando Seliprandy (2012, p. 178 - 179) interpreta Elbrick como um emblema:

A rigor, no melodrama de *O que é isso, companheiro?*, Elbrick não é propriamente um personagem. Suas ações não possuem uma premissa dramática, tampouco uma necessidade clara; seus gestos não buscam superar obstáculos em função de um desfecho narrativo. Antes de tudo, na performance e na figuração, Elbrick é um emblema. Ele personifica o “drama da moralidade” em um mundo perigoso, a dificuldade da virtude em manter seus signos genuínos no tempo da desordem dedicada a apagá-los. Tal é o “mundo de cabeça para baixo” repetidamente enunciado por Henrique: o mundo onde a ordem moral está cativa e a virtude, eclipsada. Elbrick é a insígnia da harmonia vitimada durante o período autoritário no Brasil, a reserva moral em uma época de desconcerto.

Seliprandy recorre novamente a Peter Brooks para demonstrar que *O que é isso, Companheiro?* configura-se como um drama da moralidade, e não apenas como um drama moralista. Segundo o historiador, Elbrick sintetiza os valores do cristianismo e do liberalismo que compõem a ordem do mundo, uma moral liberal-cristã associada ao bem. Assim, o bem é personificado na figura do embaixador estadunidense.

A análise de Seliprandy destaca como o filme *O que é isso, companheiro?* adota uma estrutura estética inspirada no melodrama hollywoodiano, o que influencia diretamente sua forma de representar a memória da ditadura militar. Ao focar na figura do embaixador Elbrick, Seliprandy identifica um uso estratégico do melodrama que evidencia não apenas a construção emocional e moral da narrativa, mas também revela os interesses comerciais por trás da produção do filme. A caracterização de Elbrick como um símbolo da moralidade liberal e cristã serve a um duplo propósito: garantir apelo junto ao público e estabelecer uma

versão conciliadora e despolitizada da história recente brasileira, alinhada a valores do presente.

Para o historiador, essa estratégia melodramática não é neutra. Ela reforça vínculos ideológicos entre a narrativa do passado e o contexto neoliberal dos anos 1990, quando o filme foi lançado. Seliprandy reconhece que essa linha interpretativa envolve riscos, pois avança para o campo das conjecturas, mas considera essa abordagem necessária. Isso porque ela permite ir além da superfície das imagens e investigar as mediações extrafilmicas, ou seja, os vínculos entre cinema, memória e ideologia, que moldam as formas pelas quais o passado é representado na cultura audiovisual.

No último subcapítulo, Fernando Seliprandy busca compreender como o filme não apenas suaviza a imagem dos envolvidos no regime autoritário, mas também atua dentro de uma lógica moral que, ao exibir uma suposta “moral cósmica”, apaga a complexidade histórica dos acontecimentos representados. Isso implica que o filme não nega diretamente os fatos, mas os reconfigura dentro de um esquema ético simplificador, esvaziando a crítica política e diluindo responsabilidades.

O historiador identifica que as evidências documentais presentes no filme, analisadas no primeiro capítulo de sua dissertação, funcionam como um lastro para a história encenada, configurando uma “opção pela ‘decupagem clássica’ hollywoodiana”. No entanto, Seliprandy ressalta que essa abordagem não é uma novidade no filme de Barreto, sendo, na verdade, um recurso recorrente no melodrama histórico.

No último trecho de análise de *O que é isso, Companheiro?*, Seliprandy aprofunda sua crítica ao filme ao discutir a noção de “pedagogia moral translúcida” do melodrama, conceito que remete à transparência aparente da narrativa, mas que, na verdade, opera um repúdio à representação do passado. Ele argumenta que o filme não apenas suaviza o passado autoritário, mas nega sua legitimidade histórica e política, especialmente ao retratar a luta revolucionária como uma aberração moral. O uso da estética melodramática produz um efeito pedagógico: apresenta o passado como um erro a ser expurgado, como um “mundo de cabeça para baixo” que deve ser corrigido por uma ordem moral superior. Assim, o filme contribui para um negacionismo sutil, não ao negar os fatos em si, mas ao rejeitar a própria possibilidade de significação histórica da luta armada.

A crítica se intensifica quando Seliprandy descreve o filme como portador de uma didática negativa, em que a punição (como a tortura) é apresentada como destino inevitável para aqueles que tentam romper com a ordem vigente. O filme, portanto, não apenas naturaliza a violência de Estado como resposta às ações revolucionárias, mas também propaga

uma lição moral conservadora: a de que desafiar a ordem resulta em sofrimento, e que o curso natural do tempo não deve ser quebrado. Com isso, Seliprandy revela o quanto o melodrama, sob uma estética aparentemente emocional e conciliadora, rejeita o passado como um campo legítimo de disputa e de utopia. Em última instância, o filme apaga a dimensão política da história em favor de uma visão moralizante, cristalizando a impunidade e deslegitimando qualquer projeto transformador.

Agora, no último subcapítulo sobre *Hércules 56*, Seliprandy propõe uma virada analítica ao focar no documentário, estabelecendo um possível vínculo entre sua narrativa celebratória da luta armada e o contexto político do início dos governos Lula. A ideia central é investigar como a memória da resistência, antes marginalizada, passa a ser institucionalizada e monumentalizada no novo cenário político. Essa mudança, segundo o historiador, não é neutra: ao se tornar monumento, a memória da resistência tende a se solidificar em formas pouco críticas, perdendo sua potência de confronto com o presente. Ou seja, a celebração do passado pode, paradoxalmente, contribuir para a dissolução da crítica e o apagamento das contradições históricas ainda não resolvidas, como a impunidade de agentes da repressão.

A análise também retoma os três eixos estético-narrativos previamente discutidos, a diluição da reflexividade, a coesão narrativa e o sentido teleológico, como elementos que operam para transformar a história em uma narrativa encerrada, triunfalista e institucionalmente legitimada. Essa configuração se torna problemática justamente por contribuir para um processo de despolitização da memória, ao invés de mantê-la como campo aberto de disputa e reflexão. Por fim, Seliprandy sinaliza que esse tipo de monumentalização pode funcionar como armadilha: ela encerra simbolicamente o passado sem resolver suas violências, permitindo que a impunidade dos violadores de direitos humanos continue presente no Brasil contemporâneo.

Como conclusão de sua dissertação, Seliprandy aprofunda a distinção entre dois tipos de manipulação da memória histórica: o revisionismo negacionista, representado por *O que é isso, companheiro?*, e a celebração monumentalizante, vista em *Hércules 56*. Ele destaca que há uma “colossal desproporção de gravidade” entre ambos, apontando que o primeiro comete um abuso grave ao representar o passado autoritário como uma “excrecência”, apagando a legitimidade da luta revolucionária, redimindo torturadores e diluindo culpas. Essa narrativa melodramática, segundo Seliprandy, configura uma forma de negação ideológica da história, que chega a obscurecer a própria existência dos acontecimentos enquanto fatos históricos.

Por outro lado, *Hércules 56* é elogiado por oferecer uma resposta ao negacionismo moral do melodrama, prestando justa homenagem à luta armada. No entanto, Seliprandy faz

uma crítica importante: mesmo ao celebrar essa resistência, o documentário incorre em contradições, ao transformar a luta em uma relíquia distante, desprovida de potência política no presente. A crítica não está dirigida ao reconhecimento da resistência em si, mas ao fato de que essa memória, ao se tornar monumentalizada, perde sua capacidade de exigir justiça e condenação dos crimes da ditadura. Assim, a comemoração se distancia de um projeto de justiça histórica, tornando-se uma lembrança inofensiva. Para o autor, a memória da resistência deve ser resgatada não como fim em si, mas como combustível para uma militância atualizada, voltada à reparação e à reivindicação por justiça.

### **3.4 A AÇÃO DE JOVENS NA LUTA ARMADA: INDIARA LIMA E A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR**

Indiara da Silva Lima possui graduação em História pela Universidade Gama Filho (UGF), concluída em 2007, e mestrado em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), defendido em 2012, onde desenvolveu a dissertação *A construção de uma memória do regime militar: uma análise do filme “O que é isso, Companheiro?”*, que será objeto deste subcapítulo<sup>79</sup>.

A dissertação tem por objetivo “analisar como o filme *O que é isso, companheiro?* construiu uma memória do regime militar, tendo como foco a ação de jovens grupos armados contra o governo ditatorial” (LIMA, 2012, p. [5]). No entanto, a autora esclarece que seu propósito não é promover uma reparação histórica da memória da luta armada, mas sim apresentar um debate sobre a memória construída na obra de Bruno Barreto.

No primeiro capítulo, intitulado *Abertura política e o boom memorialístico sobre o regime militar*, Indiara Lima busca compreender os efeitos da Lei de Anistia e a produção de memórias sobre a ditadura militar, com foco na publicação do livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, em 1979.

Lima (2012, p. 15) interpreta que a sociedade brasileira, ao transitar para a democracia, optou por um pacto conciliatório que implicou o apagamento dos conflitos do passado. Segundo a autora, “pode-se entender que a vontade de esquecimento e conciliação se configura numa sociedade que ‘flertou’ e legitimou a ditadura”. Essa leitura aponta para a forma como, após a redemocratização, houve uma reconstrução narrativa da história recente, marcada por um deslocamento de sentido que relegou o passado autoritário a uma posição de

---

<sup>79</sup> Informações retiradas do Currículo Lattes. Link: <http://lattes.cnpq.br/3924887683443681>

silêncio ou neutralização. Assim, Lima evidencia como a memória pública foi moldada por um desejo de estabilidade política, que preferiu sacrificar a crítica ao regime em nome da unidade nacional.

Em meio a esse processo, Indiara Lima aponta que, a partir da análise de Walnice Galvão<sup>80</sup>, houve um *boom* memorialístico, posteriormente identificado como novo biografismo. Para Lima (2012, p. 17), duas características marcaram essas produções:

o destaque à vida de brasileiros e de pessoas importantes para o país e indivíduos que defendiam causas libertárias. Diversos militantes e guerrilheiros foram biografados e contemplados, tais como Marighella, Luís Carlos Prestes e Carlos Lamarca, importantes lideranças de oposição ao regime.

Ao analisar a narrativa construída por Fernando Gabeira em *O que é isso, companheiro?*, Indiara Lima (2012) observa que o uso da primeira pessoa confere ao autor uma autoridade narrativa que não necessariamente corresponde à sua participação direta em todos os eventos descritos. Para a autora, essa escolha estrutural dificulta ao leitor distinguir o que foi efetivamente vivenciado por Gabeira daquilo que foi apenas reconstruído a partir de sua perspectiva. Desse modo, a narrativa adquire um caráter de propriedade dos fatos, ainda que permeada por elementos subjetivos. Lima destaca, ainda, que essa personalização do relato não resulta em uma reflexão mais profunda sobre as causas da ditadura ou os fundamentos da luta armada. Ao contrário, a opção por centrar o discurso no “eu” reforça uma memória individualizada, que se sobrepõe à análise política e histórica do contexto. Assim, sua leitura da obra de Gabeira evidencia os limites de certas abordagens memorialísticas quando estas se afastam do exercício crítico em relação ao passado autoritário.

No capítulo dois, *Os anos 1990 e o cinema da retomada*, Indiara Lima propõe um contraste analítico entre o Cinema Novo dos anos 1960 e o chamado cinema da retomada, que ganha força nos anos 1990. Segundo a autora, ainda que ambos os momentos mantenham um interesse temático em torno da identidade brasileira e da memória nacional, há uma diferença fundamental no tratamento estético e ideológico dessas questões. Enquanto os cineastas do Cinema Novo integravam ruptura formal e crítica social em um projeto estético-politicamente engajado, os realizadores da retomada adotam uma abordagem mais afeita aos valores de produção industrial, com foco em narrativas psicológicas, maniqueísmo moral e experiências individuais.

---

<sup>80</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. *Estudos Avançados*, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 55, p. 349–366, 2005.

Para Indiará Lima, essa mudança de paradigma revela não apenas uma transformação estilística, mas também um rebaixamento do teor político e estrutural presente nas produções anteriores. Ainda que temas como a violência, o estrangeiro e a memória persistam, a autora observa que eles passam a ser tratados de forma mais simbólica e subjetiva, afastando-se de análises que busquem denunciar ou problematizar os fatores históricos e sociais que condicionam a realidade brasileira.

Ao afirmar que o cinema da retomada “descartando formas narrativas ligadas à exposição dos fatores políticos, históricos e sociais que condicionam a conduta humana” (LIMA, 2012, p, 30), Indiará Lima sugere uma crítica clara ao esvaziamento do discurso político nas novas formas de representação do passado. Essa perspectiva é relevante para refletir sobre como a memória do regime militar, tema central de sua dissertação, é reelaborada num período em que a cultura de massas e o mercado passam a orientar boa parte das produções cinematográficas.

A historiadora segue para o terceiro capítulo, intitulado *A adaptação de O que é isso, companheiro? para o cinema*, no qual, inicialmente, analisa a biografia de Bruno Barreto, mapeando sua produção cinematográfica entre 1970 e 2008. A partir disso, Lima nos apresenta uma matéria do jornal *O Globo*, publicada em 27 de março de 1997, que apresenta ilustrações que foram colocadas para votação do público.

Indiará Lima dedica-se à leitura do cartaz promocional vencedor do filme *O que é isso, companheiro?*, tratando-o como um artefato visual que contribui para a construção de sentidos sobre a narrativa histórica apresentada. A autora observa a composição gráfica do cartaz e interpreta seus elementos simbólicos, destacando a divisão horizontal da imagem entre dois polos: na parte superior, a paisagem da Enseada de Botafogo com o Cristo Redentor; na parte inferior, a manchete do jornal *O Globo* associada à repressão militar e à luta armada.

A análise evidencia como o cartaz mobiliza símbolos nacionais e recursos de linguagem jornalística para sugerir uma conexão entre a ficção cinematográfica e os acontecimentos históricos reais. Lima interpreta a presença da imagem do Cristo como uma referência visual recorrente no próprio filme, associada à identidade nacional. Já a inserção da manchete “exército caça seqüestradores” reforça o caráter documental pretendido pela peça, conferindo-lhe um tom de verossimilhança.

Outro ponto enfatizado pela autora é a disposição dos rostos dos personagens em pequenos círculos alinhados, criando uma linha de separação simbólica entre o Brasil representado na paisagem e o conflito político. A menção ao rosto do embaixador sem o alvo,

ao contrário dos demais, sugere uma leitura crítica da maneira como a figura do diplomata é suavizada no material de divulgação.

A historiadora volta-se para a análise dos cartazes veiculados nos Estados Unidos, onde o filme recebeu o título de *Four days in september*. A autora interpreta essas imagens como expressões de uma recepção estrangeira que reformula o sentido original da obra, destacando aspectos mais próximos da cultura cinematográfica e das expectativas do espectador norte-americano.

No primeiro cartaz analisado, o destaque absoluto é dado ao embaixador Charles Burke Elbrick. Seu rosto ocupa todo o espaço da imagem, sobreposto à bandeira dos Estados Unidos. O alvo sobre sua face, em tamanho ampliado, sugere que o cartaz vende o filme como a história do embaixador, deslocando o foco da narrativa coletiva brasileira, centrada na militância e na repressão, para uma perspectiva individual e estrangeira. Lima identifica nessa imagem um claro gesto de reconfiguração do protagonismo, que aproxima o filme de uma lógica de thriller político típico de Hollywood, centrado em figuras heroicas ou vítimas marcadas.

O segundo cartaz estadunidense mantém a imagem do Cristo Redentor, agora com tonalidade alaranjada, como marca de localização geográfica. No entanto, chama atenção a representação da personagem vivida por Cláudia Abreu: sozinha, com uma arma em punho, em postura agressiva. A autora observa que essa imagem não corresponde à personagem retratada no filme, que demonstra medo e ingenuidade em diversos momentos. A escolha pela atriz, jovem, bela, com traços já recorrentes no imaginário hollywoodiano, aponta, segundo Lima, para uma sexualização e estilização da figura feminina, distanciando-se da complexidade da personagem original.

A análise de Indira Lima evidencia, assim, como os materiais promocionais internacionais reconfiguram os sentidos políticos e estéticos da obra original, adaptando-os a padrões de mercado e às convenções do cinema de ação e suspense dos Estados Unidos. Os cartazes analisados são tratados como suportes de memória seletiva, que contribuem para a reorientação narrativa do filme ao circular em outros contextos culturais.

Figura 25 – Cartaz do filme *O que é isso, Companheiro?* vencedor da votação no Brasil.



Fonte: (LIMA, 2012, p. 40).

Figura 26 - Cartazes do filme *O que é isso, Companheiro?* utilizado nos Estados Unidos.



Fonte: (LIMA, 2012, p. 40 - 41).

Indiara Lima dedica o último capítulo, intitulado *A construção de uma memória sobre a oposição armada ao regime militar*, à análise do filme *O que é isso, Companheiro?*. Inicialmente, a historiadora examina a estrutura narrativa da obra de Bruno Barreto, dividindo o filme em oito blocos filmicos.

Lima volta-se para a criação dos personagens, organizando sua análise em subcapítulos dedicados a cada um deles. O primeiro personagem analisado é Fernando/Paulo, que a autora denomina como o “herói idealista”. Segundo Lima, há quatro momentos centrais na construção desse personagem. O primeiro ocorre após o assalto ao banco, quando Fernando/Paulo propõe o sequestro do embaixador, argumentando que as ações de expropriação não estavam chamando a atenção da sociedade. Para Lima (2012, p. 61): “Neste momento, o personagem cresce e assume seu espírito crítico por ter tido a grande ideia do enredo. A problemática do filme é criada e a trama lançada, transformando Paulo em um dos protagonistas centrais do filme”.

Outro momento, segundo a historiadora, ocorre quando Fernando/Paulo se posiciona contra Jonas. Durante a discussão sobre os nomes que seriam trocados pelo embaixador, o protagonista propõe a inclusão de Oswaldo, seu amigo capturado no assalto ao banco. Jonas se opõe, mas Fernando rompe com a hierarquia e acaba vencendo a discussão.

O terceiro momento se constrói durante sua relação com embaixador. Para a Lima (2012, p. 61):

Paulo é também o militante mais instruído e inteligente; além de ter escrito o manifesto, fala inglês muito bem e conversa o tempo todo com o embaixador, e o prefere fazer sem o capuz, normalmente utilizado pelos outros militantes. Em torno de sua figura, é criado um diferencial em relação aos demais militantes. Para ele, é importante que o embaixador o diferenciasse dos outros jovens, que percebesse que ele não era um vilão, mas um jovem convicto lutando pelo que acreditava.

O último momento é quando de fato identificamos Fernando do filme como o Fernando Gabeira. Para a Lima (2012), isso ocorre somente no último bloco, quando a foto de Fernando é colocada como procurado e na legenda aparece “Fernando Gabeira (Paulo)”. Assim, a historiadora identifica uma contradição na defesa de Barreto em que se tratava apenas de um filme de ficção.

Indiara Lima passa, então, à análise do personagem Henrique. Para a autora, o problema relacionado à figura do torturador é que o filme não propõe uma reflexão efetiva

sobre as ações de tortura, limitando-se a igualá-las às atitudes dos jovens, apresentados como comandados por uma “corja”. Nas palavras de Lima (2012, p. 65): “A questão da tortura e da luta armada/sequestro não são trabalhadas a ponto de gerar um entendimento como prática dentro deste quadro histórico”.

Indiara Lima interpreta o personagem Arthur, vivido por Eduardo Moscovis, como a personificação do 'olhar do diretor'. Segundo a autora, esse personagem expressa a perspectiva de Bruno Barreto sobre o período histórico retratado. Dessa forma, a construção narrativa do filme se articula em torno das falas e da visão de mundo atribuídas a Arthur. Os principais pontos dessa perspectiva são evidenciados no início da narrativa, quando Arthur rebate Fernando e César em relação à luta armada, e posteriormente, ao mencionar a teoria da ferradura após o sequestro do embaixador.

Quando fala de Jonas, a historiadora entende que Jonas é o avesso de Fernando/Paulo. Indiara Lima destaca a construção simbólica dos personagens Jonas e Fernando/Paulo a partir de elementos visuais recorrentes que reforçam seus papéis dentro da narrativa do filme. Segundo a autora, a presença constante da arma nas mãos de Jonas funciona como uma extensão de sua postura autoritária e violenta. Em diversas cenas, a arma aparece antes mesmo de sua figura completa, o que sugere, para Lima, que a ameaça por ele representada antecede sua própria presença física na narrativa. Isso reforça sua posição de comando e expressa uma lógica inflexível da luta armada.

Em contraste, Fernando/Paulo é representado de forma cada vez mais humanizada, principalmente por meio de sua relação com o embaixador Elbrick. Para Indiara Lima, o personagem passa a ser visto como o "bonzinho" do grupo, alguém que estabelece com o sequestrado uma relação de respeito e admiração. Esse contraste é evidenciado em momentos específicos, como na cena em que Jonas surge com a arma nas mãos ao mesmo tempo em que Fernando compartilha um gesto amistoso com um companheiro

Lima chama atenção especialmente para a sequência em que os militantes se preparam para libertar o embaixador. Nessa cena, o enquadramento centraliza Fernando/Paulo e Elbrick no momento em que conversam, sinalizando a aproximação entre os dois. No entanto, a entrada da arma de Jonas no lado direito do quadro, seguida do movimento da câmera que o enquadra diretamente, atua, segundo a autora, como elemento de ruptura. Jonas, mais uma vez, interrompe visualmente e narrativamente um momento de possível conciliação.

Para Indiara Lima, esses recursos visuais reafirmam as posições ideológicas dos personagens. A arma deixa de ser apenas um objeto cênico e passa a funcionar como símbolo

da rigidez de Jonas e de sua recusa ao diálogo. Em contraste, a postura de Fernando/Paulo evidencia um deslocamento dentro da própria narrativa do filme.

Ao comentar sobre Renée, a pesquisadora evidencia o caráter paternal que o embaixador exerce sobre a militante. Lima (2012, p. 71) observa que Renée é construída a partir de um drama familiar, mas seus conflitos não são aprofundados, uma vez que a narrativa “tem por objetivo focar o idealismo dos jovens, sem discutir suas razões”.

Lima (2012) conclui que Serran e Barreto reduziram os militantes, com exceção de Fernando/Paulo, a personagens monolíticos, destituídos de conflitos internos representados na narrativa. Em sua busca por uma identidade nacional, a historiadora argumenta que o filme adota um olhar conciliatório e confortador, evitando uma abordagem verdadeiramente reflexiva sobre o período retratado.

A historiadora segue para analisar as estratégias de verossimilhança no filme. Para Lima (2012, p. 74)

A fim de melhor referir-se àquele tempo histórico, Barreto procurou atingir a verossimilhança pela supra valorização da visualidade, com atenção redobrada aos detalhes de reconstituição de época e munido dos instrumentos de linguagem e aparatos visuais que 45 milhões de dólares orçamentários possibilitam.

Essa atenção aos detalhes, segundo Lima, manifesta-se em momentos como aquele em que Renée lê uma revista sobre *Woodstock* ou quando Júlio entrega um livro de Ho Chi Minh ao embaixador. Assim, de acordo com a historiadora, esses pequenos elementos contribuem para a construção de uma ilusão de passado legítimo para o espectador. Para Lima (2012, p. 79), essa abordagem não permite fazer uma separação entre história e ficção:

A estética criada em *O que é isso, Companheiro?* impede a separação entre história e ficção com que Barreto se justifica perante à crítica, uma vez que sua estrutura visa fazer do filme um ‘fato político’. Bruno Barreto proclama uma visão objetiva da câmera permissiva de licenças poéticas somente possível pela ideia de uma separação entre passado e presente que cria uma distância confortadora (...).

Indiara Lima (2012) destaca que a proposta do filme de dialogar com um público amplo resultou em uma estrutura narrativa que privilegia a facilidade de compreensão, por meio de um ritmo acelerado e de métodos de linguagem que não deixam espaço para teorias ou reflexões aprofundadas sobre as questões políticas e sociais do período retratado. Segundo Lima, ao centralizar a narrativa no personagem e condensar um longo período histórico por

meio da combinação de inserções documentais com um detalhado trabalho de reprodução das aparências, o filme simplifica o esforço psíquico exigido do espectador.

Para a autora, esse processo estimula a projeção e identificação com os personagens considerados simpáticos, o que conduz à assimilação acrítica dos valores que eles representam. Dessa forma, Lima aponta que o filme "mastiga" o trabalho interpretativo, pulando a etapa reflexiva e favorecendo uma recepção passiva que reforça uma visão confortável e consensual do passado.

Essa visão consensual, para a autora, é colocada também nas falas do embaixador. Quando questionado por Fernando/Paulo sobre o Vietnã, Elbrick reconhece o erro. Segundo Lima (2012, p. 86 – 87):

(...) seguindo preceitos melodramáticos que determinam a virtude por meio da espontaneidade e sinceridade, acabam por transferir para o posicionamento ideológico os valores éticos defendidos pelo embaixador, que por sua vez, são assimilados sem questionamentos pelo público, que de forma inconsciente, já habituado a associações equivocadas por sua recorrência freqüente no cinema industrial, aceita e aprova pragmatismos sem maiores reflexões acerca de sua coerência e de seu sentido.

Indiara Lima conclui sua dissertação ressaltando o papel fundamental do cinema como meio de narrar e refletir sobre a História. Dessa forma, enfatiza a importância do estudo dos processos de linguagem cinematográfica, pois eles são essenciais para compreender de que modo o cinema constrói sentidos históricos e influencia a percepção do passado pelo público. A análise crítica desses processos contribui para um conhecimento mais aprofundado das relações entre memória, representação e construção narrativa no campo das histórias visuais.

### **3.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRODUÇÕES: UM POSSÍVEL FIO CONDUTOR?**

As duas dissertações e a tese apresentadas ao longo do capítulo revelam distintas possibilidades de análise do filme *O que é isso, Companheiro?*. Aguiar (2008) investigou a repercussão do longa de Bruno Barreto e do filme *Lamarca*, de Sérgio Rezende, na cobertura da imprensa. Seliprandy (2012) analisou o embate memorialístico entre *O que é isso, Companheiro?* e o documentário *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin. Já Lima (2012) optou por uma análise focada exclusivamente em *O que é isso, Companheiro?*, com ênfase na representação dos jovens militantes.

Embora os aspectos analisados pelos autores sejam distintos, é possível identificar um fio condutor entre os trabalhos: a preocupação com a representação da resistência no filme *O que é isso, Companheiro?*. Ainda que outros temas também sejam explorados ao longo das análises — como a recepção midiática, os embates memorialísticos e os recursos estéticos —, observa-se uma convergência em torno das questões ligadas à memória da resistência. Em diferentes graus, os estudos aproximam-se da forma como o passado da luta armada, dos militantes e da ditadura militar é construído e comunicado ao público, evidenciando tensões entre História, ficção e memória.

Marco Aguiar, ao comentar a repercussão do filme de Bruno Barreto, ressalta que os envolvidos no sequestro do embaixador não se sentiram bem representados na obra. Sua preocupação torna-se evidente ao incorporar à tese textos de autores que participaram da resistência contra a ditadura e optaram pela luta armada. Um dos exemplos citados por Aguiar é o livro *Em Câmara Lenta*<sup>81</sup>, de Renato Tapajós, ex-guerrilheiro e participante da luta armada. Segundo Aguiar (2008, p. 143), “uma produção cinematográfica de *Em Câmara Lenta* resultaria num filme bastante diferente de *O que é isso, companheiro?*”. Para o autor, a obra de Tapajós revela outras possibilidades de representação da luta armada, mais complexas e menos conciliatórias do que aquelas apresentadas por Barreto.

Além disso, Aguiar mobiliza o posicionamento do historiador Daniel Aarão Reis Filho, também participante do sequestro, para refletir criticamente sobre o filme. Reis se opõe à forma como a luta armada é representada na narrativa cinematográfica, denunciando seu caráter conciliatório e o esvaziamento político atribuído aos militantes.

Fernando Seliprandy realiza, em sua dissertação, uma comparação entre duas produções cinematográficas de natureza distinta: o filme de ficção histórica *O que é isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto, e o documentário *Hércules 56*, de Silvio Da-Rin. Ao se debruçar sobre a obra de Barreto, o autor demonstra especial preocupação com a forma como a luta armada é abordada e representada no longa de ficção. Seliprandy (2012, p. 59) critica o argumento da equivalência entre as violências praticadas pela guerrilha e aquelas perpetradas pelo Estado, que aparece de maneira implícita na narrativa do filme:

Aprofundando esse debate, é imperativo afirmar que o argumento da equivalência das vilanias é também falacioso porque equipara a transgressão

---

<sup>81</sup> *Em Câmara Lenta* é um romance publicado em 1977 por Renato Tapajós, ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), que combina elementos autobiográficos e ficcionais para narrar a trajetória de um militante de esquerda durante a ditadura militar brasileira.

da regra (diga-se: regra de um regime ilegítimo) realizada pela luta armada àquilo que está para além da dicotomia entre o válido e o não-válido. Há um abismo que separa sequestro e tortura, *violência política* e *violação dos direitos humanos*. A infração do sequestro justificava-se politicamente naquela conjuntura histórica; a violação da tortura é sempre abominável porque excede o não-válido, extrapola o delito. Excessos que não eram individuais, perpetrados por psicopatas na sombra dos porões, mas constituintes de um regime que tinha a tortura como núcleo de seu sistema repressivo. Ao condenar guerrilha e terror de Estado indistintamente, a versão das “duas pontas da ferradura” sugere uma reciprocidade criminosa que é historicamente falsa. É nessa confusão insidiosa da memória que em grande medida se sustenta a “conciliação” democrática no Brasil. A tenacidade da Lei da Anistia no presente tem como base a *amnésia da assimetria* que distingue luta armada e tortura.

Para Seliprandy, o filme de Bruno Barreto incorpora, de forma sutil, uma visão que coloca guerrilha e repressão no mesmo plano moral, visão que se convencionou chamar de “teoria das duas pontas da ferradura”. Essa concepção sugere uma simetria entre a violência da luta armada e a violência de Estado, como se ambas fossem igualmente condenáveis. Seliprandy denuncia esse tipo de equiparação como historicamente falaciosa e politicamente perigosa, pois apaga a diferença fundamental entre uma ação de resistência contra um regime autoritário e as práticas sistemáticas de violação dos direitos humanos promovidas por esse mesmo regime.

A distinção entre *violência política* (como o sequestro do embaixador, praticado dentro de uma estratégia de resistência) e *violação dos direitos humanos* (como a tortura, institucionalizada pelo aparato repressivo estatal) é essencial para o autor. Ao embaralhar essas categorias, o filme contribui para uma memória conciliadora e despolitizada do período da ditadura, memória que sustenta, segundo Seliprandy, a persistência de mecanismos como a Lei da Anistia e a negação da responsabilização dos agentes do Estado.

A crítica, portanto, ultrapassa a representação em si da luta armada e atinge a forma como o cinema, enquanto arte e linguagem, participa ativamente da construção da memória social. Seliprandy evidencia que o apagamento das assimetrias entre os atos de resistência e os crimes de Estado não é uma neutralidade estética, mas uma escolha política que favorece a estabilização de uma narrativa hegemônica, na qual a reconciliação prevalece sobre a justiça e a reflexão crítica é substituída por um conforto narrativo.

Indiara Lima (2012, p. [5]) deixa claro seu objetivo: “analisar como o filme *O que é isso, companheiro?* construiu uma memória do regime militar, tendo como foco a ação de jovens grupos armados contra o governo ditatorial”. Diferentemente dos outros trabalhos, sua abordagem está centrada exclusivamente no filme de Bruno Barreto, com especial atenção à

construção simbólica e narrativa dos militantes. Para Lima, a obra reduz os personagens jovens, com exceção de Fernando/Paulo, a figuras monolíticas, desprovidas de complexidade subjetiva ou de conflitos internos. Essa simplificação contribui para a construção de uma memória pacificada da resistência, diluindo o engajamento político dos militantes em arquétipos genéricos que evitam a radicalidade das escolhas e o enfrentamento do contexto autoritário.

A autora também destaca como a narrativa cinematográfica se organiza de modo a estimular a identificação emocional do espectador com personagens “benquistos”, como Fernando/Paulo e o embaixador Elbrick, promovendo uma reconciliação simbólica que se sobrepõe ao aprofundamento crítico. Para Lima, o filme mobiliza uma estética da autenticidade, com referências visuais e simbólicas à época, como revistas, livros e músicas, que mascara a fragilidade política da representação. Ao privilegiar um ritmo narrativo acelerado, com foco em ações e emoções, a obra deixa pouco espaço para a reflexão sobre os dilemas éticos e políticos da luta armada, o que acaba reforçando uma memória conciliadora e, em certa medida, esvaziada de conflito.

Dessa forma, a leitura de Indiara Lima contribui significativamente para o entendimento de como o cinema atua na constituição de sentidos sobre o passado. Junto a Aguiar e Seliprandy, sua análise reforça o argumento de que *O que é isso, Companheiro?* não apenas representa a história recente do Brasil, mas também interfere na forma como ela é lembrada e interpretada. Se há, entre esses três trabalhos realizados entre 2004 e 2012, diferentes pontos de partida e ênfases analíticas, todos convergem na crítica à narrativa conciliatória proposta pelo filme e na preocupação com o modo como a memória da resistência, especialmente da juventude militante, é moldada, simplificada ou silenciada pela linguagem cinematográfica.

## CAPÍTULO IV – O LUGAR DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?* HOJE

Este capítulo analisa o lugar ocupado pelo filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, no debate público contemporâneo sobre a ditadura militar brasileira. A partir do contexto político e cultural pós-2013, marcado pelo avanço de discursos revisionistas e pela ascensão da extrema-direita, investigo como o filme tem sido retomado, reinterpretado e ressignificado nas disputas de memória atuais. A análise considera tanto produções midiáticas recentes quanto entrevistas com os realizadores, refletindo sobre o papel do cinema na reconfiguração do passado em tempos de crise democrática. Para isso, foram selecionadas a entrevista de Lucy Barreto e Bruno Barreto ao Canal Brasil, em 2022, e críticas publicadas em sites especializados em cinema, como: *O que é isso, Companheiro?: a ditadura militar na estrutura do cinema de ação*, de Pâmela Eurídice (2022); *O que é isso, Companheiro?*, de Ari Cabral (2023); *‘O que é isso, Companheiro?’ é um CLÁSSICO que não pode ser esquecido*, de Pedro Sobreiro (2025); além do texto *Ainda estou aqui: um filme que nos mantém firmes e esperançosos*, de Carlos Zacarias (2024).

### 4.1 A MEMÓRIA DA DITADURA MILITAR PÓS-2013: O AVANÇO DA EXTREMA-DIREITA E OS DISCURSOS PRÓ-DITADURA

Desde 2013, observa-se um avanço significativo da extrema-direita no cenário político brasileiro. As chamadas “Jornadas de Junho”, inicialmente motivadas pelo aumento das tarifas do transporte público, mobilizaram amplos setores da sociedade civil em manifestações de grande escala. No entanto, ao longo do processo, grupos de orientação conservadora e de extrema-direita passaram a ocupar espaços de destaque nessas mobilizações. Dentre eles, destaca-se o *Movimento Brasil Livre* (MBL), que rapidamente conquistou projeção nacional e se consolidou como uma das principais expressões desse novo ciclo político-ideológico (KIANE, 2020).

O MBL, juntamente com outros movimentos menores surgidos na internet, como o *Vem Pra Rua* e o *Revoltados Online*<sup>82</sup>, liderou manifestações contrárias ao governo de Dilma

---

<sup>82</sup> O *Revoltados Online* surgiu em 2011 como uma página no Facebook voltada à crítica à corrupção e à política institucional, ganhando projeção durante os protestos de 2013 e nos atos pró-impeachment de Dilma Rousseff. Já o *Vem Pra Rua* foi fundado em 2014, após a reeleição de Dilma, por empresários e profissionais liberais, e se destacou por organizar manifestações em defesa da Operação Lava Jato e pelo afastamento do governo petista. Ambos os movimentos, embora autodeclarados apartidários, contribuíram para a consolidação de um discurso antipetista e para o fortalecimento da nova direita brasileira (ROCHA, 2018).

Rousseff, que culminaram no golpe de 2016. Acima de tudo, essas mobilizações contribuíram para o fortalecimento de um sentimento generalizado de antipetismo e de rejeição às esquerdas no Brasil.

Murilo Cleto (2024, p. 90), em sua tese de doutorado em História, na qual analisa os fenômenos das direitas no Brasil contemporâneo, afirma que “não restam dúvidas de que quem assumiu a hegemonia sobre o campo antipetista foi o bolsonarismo, que conseguiu capturar parcelas importantes dessas novas direitas enquanto as siglas de oposição tradicional ao PT definhavam”.

Portanto, partidos tradicionais de uma direita moderada no Brasil perderam capilaridade em setores sociais que passaram a ser ocupados por essa nova direita. O Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), um dos principais representantes desse campo político, venceu as eleições de 1994 e 1998 com Fernando Henrique Cardoso ainda no primeiro turno. Além disso, levou seus candidatos ao segundo turno nas eleições presidenciais de 2002, 2006, 2010 e 2014. Já em 2018, o principal nome do partido, Geraldo Alckmin, que havia concorrido anteriormente em 2006, obteve apenas 4% dos votos válidos, evidenciando o enfraquecimento da legenda no cenário nacional.

Jair Messias Bolsonaro é um nome de longa data na política brasileira. Ex-militar, iniciou sua trajetória política em 1988, ao eleger-se vereador do Rio de Janeiro pelo Partido Democrata Cristão (PDC). Em 1990, foi eleito deputado federal, cargo que ocupou por sete mandatos consecutivos, até 2018, quando foi eleito presidente da República. Ao longo de sua carreira política, filiou-se a diversos partidos — oito no total — até se eleger pelo Partido Social Liberal (PSL). Em 2022, concorreu à reeleição pelo Partido Liberal (PL), sendo derrotado no segundo turno por Luiz Inácio Lula da Silva.

A direita, liderada por Bolsonaro produziu diversos discursos sobre a ditadura militar no Brasil. Diferentes dos produzidos anteriormente.

Do ponto de vista institucional, as Forças Armadas alternaram momentos de silêncio com eventuais manifestações de defesa do seu legado, especialmente no que diz respeito à derrubada de Jango, que teria evitado um autogolpe de esquerda, e na erradicação da luta armada. Essa reivindicação, no entanto, vinha sendo utilizada de modo pontual na Nova República, notadamente como impulso reativo a movimentos considerados bruscos demais dos civis nas políticas de memória e na justiça de transição. De modo geral, as instituições castrenses falaram de modo genérico sobre eventuais “excessos”, abstratos e justificáveis de antemão diante do perigo representado pelo outro lado. Mais detalhes foram dados por publicações pessoais de oficiais da reserva, mas, mesmo assim, defesas muito explícitas da violência de Estado eram raras (CLETO, 2024, p. 255).

Jair Bolsonaro aponta para uma direção distinta. Desde seus mandatos como deputado federal, manifestava abertamente apoio à ditadura militar. Ainda em 1999, declarou publicamente que o regime “matou pouco”, em referência aos crimes cometidos durante o período<sup>83</sup>. Em 2004, colocou cruzeiros no gramado da Esplanada dos Ministérios para reverenciar a memória dos militares que, segundo sua interpretação, impediram a implantação de uma “ditadura totalitária de esquerda” no Brasil<sup>84</sup>. Em 2005, ao reagir a uma declaração de José Dirceu sobre a intenção de localizar os desaparecidos da Guerrilha do Araguaia, mandou confeccionar um cartaz com os dizeres: “Quem procura osso é cachorro”<sup>85</sup>. Em 2010, acusou a Comissão Nacional da Verdade (CNV) de tentar reescrever a história de acordo com seus próprios interesses, e não com base na realidade<sup>86</sup>. Em 2014, afirmou que o golpe de 1964 representou a “segunda independência do Brasil”<sup>87</sup> (CLETO, 2024). Em 2016, durante seu voto no processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff, Jair Bolsonaro dedicou seu posicionamento a Carlos Alberto Brilhante Ustra, afirmando que ele era “o pavor de Dilma Rousseff” (PODER360, 2021). Ustra foi um dos principais responsáveis por comandar centros de repressão e tortura durante a ditadura militar, sendo reconhecido judicialmente como torturador (SOARES, 2008).

Durante suas campanhas presidenciais em 2018 e 2022, bem como ao longo de seu mandato (2019–2022), Jair Bolsonaro não escondeu sua admiração pela ditadura militar. Seu discurso manteve a mesma linha adotada quando ainda era deputado. A força dessas falas nas redes sociais despertou o interesse e a preocupação de historiadores e historiadoras. Nesse

---

<sup>83</sup> Em 1999, em entrevista à TV Bandeirantes, Jair Bolsonaro afirmou que a ditadura “matou pouco” e que, para resolver os problemas do Brasil, seria necessário fazer o “trabalho que o regime militar não fez, matando uns 30 mil” (BERMÚDEZ, 2019).

<sup>84</sup> “Em 31 de março de 2004, Bolsonaro fincou cruzeiros no gramado da Esplanada para lembrar colegas de farda mortos na ditadura. Ao discursar na tribuna da Câmara, ajoelhou-se para “reverenciar a memória dos militares que, em 1964, evitaram que fosse instalada no país uma ditadura totalitária de esquerda”. Em seguida leu trechos de um editorial assinado por Roberto Marinho no jornal *O Globo*, em 1984, em que o dono e diretor de redação do diário carioca justificava o apoio ao golpe de 64 – Bolsonaro recorreria a esse texto em diversas ocasiões, inclusive na campanha eleitoral, quando o citou, de memória, ao ser entrevistado ao vivo no *Jornal Nacional*” (VICTOR, 2019).

<sup>85</sup> Em 2005, Bolsonaro levou o cartaz para seu gabinete, o que gerou confusão com outros deputados (ESTADÃO, 2005).

<sup>86</sup> Segundo Almada (2021), Bolsonaro interpretou a Comissão Nacional da Verdade (CNV) como uma expressão de revanchismo e, em sessões da Câmara dos Deputados, afirmou que “os perdedores de 1964 hoje estão no poder, na busca do seu caminho, de um regime não aceito pelo povo brasileiro”, acrescentando ainda que a CNV “quer contar a história como melhor lhe apraz, e não como ela aconteceu de verdade”.

<sup>87</sup> Conforme Victor (2019), Bolsonaro formalizou um pedido de sessão solene em homenagem aos 50 anos do golpe de 1964, o qual foi negado pelo então presidente da Câmara dos Deputados. Ainda assim, produziu vídeos em que classificou o golpe como a “segunda independência do Brasil”.

contexto, a revista *Maracanan*, em sua edição de 2024, que marca os 60 anos do golpe, publicou uma série de entrevistas organizadas pela historiadora Beatriz de Moraes Vieira.

Na entrevista, Rodrigo Patto Sá Motta (2024, p. 95) aponta para um acirramento entre e esquerda e direita e a volta dos militares à cena pública:

De todo modo, o acirramento das disputas direita x esquerda nos anos recentes, e sobretudo o crescimento da força da direita autoritária, fenômeno que alimentou e foi alimentado pelo bolsonarismo, implicou o retorno dos militares à cena pública. Se durante a fase inicial da Nova República eles permaneceram poderosos, mas agindo nas sombras, no período recente eles voltaram a ter protagonismo público, principalmente nos governos Temer e Bolsonaro, que os estimularam e afagaram.

Para o autor a consequência clara do aumento dos militares em funções públicas é uma tendência dos últimos dez anos. Com isso, uma a memória dos militares sobre a ditadura foi revalorizada nos debates públicos (MOTTA, 2024). Outro entrevistado, Anderson da Silva Almeida (2024, p. 40 – 41), afirma:

Em 2019, nos 55 anos do golpe, a extrema direita governava o País e passou a desmontar todas as iniciativas e ações que visavam às apurações dos crimes perpetrados por agentes do Estado durante os 21 anos de ditadura (1964-1985). E, mais do que isso, por iniciativa de veículos de imprensa, mídias digitais e até de produtoras profissionais patrocinadas pela extrema-direita, constata-se o avanço de teorias negacionistas que buscam confundir as atuais gerações –principalmente no campo das memórias em disputa –no que diz respeito a negar a existência de uma ditadura no Brasil que perseguiu, torturou e matou seus oponentes sob a alegação da existência de uma “guerra revolucionária” e que, segundo essa “boa memória”, foi vitoriosa ao “extirpar” o fantasma do comunismo no Brasil dos anos 1960-1970.

Em meio ao avanço de discursos de extrema-direita que buscam reabilitar a imagem da ditadura militar e de seus agentes, processo intensificado sobretudo a partir da segunda década do século XXI, chama atenção a reinterpretção de certos monumentos<sup>88</sup> de memória,

---

<sup>88</sup>A palavra monumento é aqui empregada a partir da concepção do binômio documento/monumento, desenvolvida por Michel Foucault e aprofundada por Jacques Le Goff. Ambos os autores propõem a leitura do documento como uma construção histórica marcada por disputas de poder. Para Foucault (2008), compreender o documento como monumento significa submetê-lo a uma crítica que busque decifrar os saberes que o constituem e os poderes que o sustentam. Le Goff (2013, p. 495) radicaliza essa noção ao afirmar que: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”.

compreendidos, no sentido proposto por Le Goff (2013), como monumentos carregados de significados sobre o passado para o futuro. Esses monumentos condensam visões de mundo e representações históricas que, ao serem tensionadas no presente, revelam as disputas pela memória em curso. Nos subcapítulos seguintes, buscarei analisar de que forma o filme *O que é isso, Companheiro?* circula, é apropriado e ressignificado no contexto atual.

#### 4.2 DO CONFRONTO À CELEBRAÇÃO: *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?* EM RETROSPECTIVA NO CANAL BRASIL

Em 2022, o Canal Brasil, em parceria com o *Globoplay*, lançou a série de entrevistas *O País do Cinema*, dedicada a conversas com atores, diretores e outros profissionais sobre o cinema nacional. No sexto episódio da sexta temporada, exibido em 31 de março de 2022, Lucy Barreto<sup>89</sup> e Bruno Barreto foram entrevistados pela atriz Andréia Horta<sup>90</sup> para comentar o filme *O que é isso, Companheiro?*.

A entrevista é conduzida de forma descontraída e sem grandes polêmicas. Em alguns momentos, as falas se assemelham mais a uma conversa do que a uma entrevista formal. Andréia Horta questiona Lucy Barreto sobre o que ela viu no livro que a motivou a transformá-lo em um filme. Lucy começa relatando as proximidades entre a família Barreto e Fernando Gabeira. Ela conta que recebeu o livro *O que é isso, Companheiro?* em 1979, ainda em versão manuscrita, e que desde então Gabeira já demonstrava o desejo de adaptá-lo para o cinema.

A produtora revela que o primeiro projeto teria direção de Daniel Filho e roteiro de Euclides Marinho. No entanto, a interpretação que o roteirista e o diretor pretendiam dar ao filme não agradava a Lucy. Enquanto eles queriam uma abordagem mais política, ela se interessava “na aventura daqueles jovens”. Em 1995, Lucy apresentou a Bruno Barreto a ideia de realizar o filme, mas o diretor inicialmente não viu viabilidade no projeto, argumentando que “o livro se passa todo na cabeça do Fernando”.

---

<sup>89</sup> Lucy Barreto, mãe de Bruno Barreto, produtora pioneira do cinema brasileiro, sócia-fundadora da L.C. Barreto. É responsável por sucessos como *Bye Bye Brasil*, *O Quatrilho* e *O Que É Isso, Companheiro?*, ambos indicados ao Oscar. Vencedora do Troféu Oscarito em 1999, continua ativa em projetos contemporâneos até 2025 (O GLOBO, 2025).

<sup>90</sup> Andréia Horta é atriz, diretora e escritora brasileira. Ganhou destaque na televisão por atuações em novelas e séries, como *Império* (2014) e *Liberdade, Liberdade* (2016), além de interpretar Elis Regina no filme *Elis* (2016), pelo qual recebeu o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de melhor atriz. Em 2022, apresentou a série *O País do Cinema*, exibida pelo Canal Brasil em parceria com o *Globoplay* (GOES, 2022).

Leopoldo Serran e Bruno Barreto buscaram, então, adaptar o livro para o cinema. Barreto relata que, enquanto estavam no carro, a caminho de seu escritório em Los Angeles, tocava a música-tema do filme *Casablanca* (1942). Em um determinado momento, a canção diz: "é sempre a mesma e velha história, uma briga por amor e glória". Segundo Barreto, ao ouvir esse trecho, Serran comentou que era exatamente isso que todos os envolvidos queriam naquele momento, o embaixador, os guerrilheiros e os torturadores, amor e glória.

A entrevista, ao evitar polêmicas e adotar um tom leve e afetuoso, contribui para uma releitura do passado que suaviza os conflitos políticos e as tensões históricas da ditadura militar. Ao enfatizar aspectos emocionais e universais, como "amor e glória", em vez de aprofundar o debate sobre as motivações ideológicas dos militantes ou a repressão do regime, a narrativa se afasta do enfrentamento político e se aproxima de uma perspectiva mais conciliatória e simbólica. Esse tipo de abordagem transforma a memória da luta armada em uma experiência mais palatável, convertendo um episódio marcado por violência e resistência em uma espécie de drama humano ou aventura juvenil. Nesse processo, o filme e sua recepção recente atuam como instrumentos de uma memória repaginada, que reconfigura o passado de acordo com sensibilidades e interesses do presente, atenuando as fraturas e os antagonismos que marcaram aquele período.

Andréia Horta parte para falar do filme: "(...) os guerrilheiros têm suas nuances, suas contradições. Um não consegue pegar em uma arma, mas faz um discurso como ninguém. E tem o próprio embaixador, olhando com ternura, podemos dizer. Era uma turma jovem, pessoas delicadas, tinham, é... sabe?" (CANAL BRASIL; GLOBOPLAY, 2022, 00:10:35–00:10:55). É interessante notar que, diferente das entrevistas que Barreto concedeu em 1997, na entrevista de 2022 a construção dos personagens jovens não é vista como um problema, assim como a representação do embaixador. O que antes gerou polêmicas nas entrevistas agora é um ponto positivo do filme.

No mesmo ritmo, Andréia Horta elogia a escolha do elenco e questiona como foi a preparação dos atores e atrizes. Bruno Barreto levanta a questão da escolha de Pedro Cardoso para interpretar o personagem Fernando Gabeira. O diretor aponta que a maioria das pessoas próximas a ele foram contra a escolha do ator para o papel principal, inclusive citando que o diretor Cacá Diegues afirmou: "pô, Bruno, você chamar o Pedro Cardoso para fazer o Fernando Gabeira seria igual você chamar Eddie Murphy para fazer o Martin Luther King" (CANAL BRASIL; GLOBOPLAY, 2022, 00:11:42–00:11:50). Para Andréia e Bruno, a bagagem cômica de Pedro Cardoso não influenciou em nada no filme.

Andréia Horta questiona: “Quando *O que é isso, Companheiro?* estreou no Brasil, a gente ainda não tinha autoridades brasileiras defendendo publicamente a ditadura militar. Como foi a recepção do filme no Brasil?” (CANAL BRASIL; GLOBOPLAY, 2022, 00:16:09–00:16:22). No entanto, Bruno e Lucy Barreto escapam da pergunta, optando por uma resposta genérica que menciona apenas a polêmica crítica e o público reduzido, sem aprofundar as tensões políticas envolvidas. Essa evasiva evidencia o desconforto em discutir o pano de fundo político que marcou o lançamento do filme, sugerindo uma dificuldade em confrontar as disputas de memória que cercam a ditadura militar no Brasil. Ao evitar um posicionamento mais claro, a entrevista reforça um movimento mais amplo de silenciamento ou diluição dos debates políticos na recepção midiática.

Bruno Barreto comenta sobre o colaboracionismo civil com a ditadura militar e como procurou representá-lo no filme. Segundo o diretor, que era ainda criança durante o regime, lembra-se do medo que cercava sua vida cotidiana. Para abordar esse aspecto, inseriu no roteiro os personagens interpretados por Fernanda Montenegro e Antônio Pedro, a senhora que denuncia o sequestro e é ignorada pela polícia, e o padeiro que suspeita da atividade de Júlio ao comprar oito frangos e decide alertar as autoridades. Lucy Barreto corrobora a fala de Bruno, afirmando que acolheu fugitivos da ditadura em sua casa e que o filho presenciou esses episódios.

Ao final, os entrevistados escolhem as cenas que mais os marcaram. Lucy destaca a cena final (sequência 50), em que os guerrilheiros embarcam para o exílio. Bruno escolhe o momento em que o embaixador descreve cada um dos guerrilheiros (sequência 35). Nesse tom de celebração do filme, a entrevista é encerrada.

A entrevista de 2022, apesar de trazer contribuições sobre os bastidores do filme e de atualizar o discurso dos realizadores em tempos de revalorização da memória da ditadura, atua menos como espaço de debate e mais como celebração da obra. A ausência de polêmicas e o tom afetivo que permeia toda a conversa revelam um esforço de reposicionar o filme *O que é isso, Companheiro?* sob uma ótica menos conflitiva, suavizando os embates que marcaram sua estreia em 1997. A transformação de figuras complexas como os guerrilheiros e o embaixador em personagens “delicados” ou “ternos” reflete não apenas uma estratégia de universalização emocional, mas também a tentativa de tornar o passado mais aceitável ao presente, diluindo contradições e apagando arestas políticas. Se, na década de 1990, o filme gerou debates intensos sobre representação, tom e posicionamento político, em 2022 ele é retomado como produto estético, com ênfase na emoção, na juventude e na aventura. Ao encerrar a entrevista com a escolha das cenas favoritas, sem qualquer questionamento mais

direto sobre os limites ou efeitos dessa memória cinematográfica, reforça-se a ideia de que *O que é isso, Companheiro?* segue sendo um importante ponto de memória, porém cada vez mais repaginado, acomodado e menos tensionado em sua dimensão histórica e política.

#### 4.3 DO PAPEL AO DIGITAL: A VOLTA DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?*

Logo após 2013, *O que é isso, Companheiro?* deixou de receber atenção por parte de jornais e revistas. Após a divulgação do relatório final da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2014, livros de memórias ganharam um pouco mais de espaço, como é o caso da nova edição do livro homônimo ao filme, publicada em 2016, e do livro *Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2015.

Porém, alguns textos publicados em sites e blogs especializados em crítica cinematográfica dedicaram atenção ao filme. O site *Cine Set*, que iniciou suas atividades em 2007 na TV Universitária do Amazonas, tornou-se um portal em 2014, passando a publicar regularmente textos sobre cinema, com atenção especial ao cinema amazonense (CINE SET, 2025). Na seção intitulada Novos Clássicos, o site busca analisar filmes lançados anteriormente. A jornalista Pâmela Eurídice, formada pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), publicou em 29 de abril de 2022 o texto *O Que é Isso, Companheiro?: a ditadura militar na estrutura do cinema de ação*.

Em seu texto, Eurídice (2022) inicia apontando que o filme adota uma linguagem prática para discutir a ditadura militar. Essa opção está diretamente ligada ao ritmo acelerado típico de um filme de ação, que exige uma narrativa direta e acessível ao público. Assim, a complexidade do contexto histórico é traduzida em uma estrutura cinematográfica que prioriza o suspense, o dinamismo e os dilemas pessoais, em detrimento de uma abordagem mais aprofundada das questões políticas e ideológicas do período.

Segundo a autora, tal escolha não compromete a qualidade do filme, mas o aproxima das convenções narrativas do cinema hollywoodiano. A jornalista destaca que *O que é isso, Companheiro?* evidencia o protagonismo do movimento estudantil no contexto da ditadura militar brasileira.

Mais do que isso, a união dos estudantes para formar as milícias contra o grupo do poder político simboliza tudo que era necessário abrir mão no período a fim de lutar pela liberdade de expressão e os direitos civis. São inserções simples feitas de forma isolada que evidenciam as perdas e enriquecem a discussão levantada pelo filme. Uma das que mais me chama

atenção é o telefonema que Renee (Cláudia Abreu) faz para o seu pai (EURÍDICE, 2022).

Interessante notar nesse trecho citado que as características dos jovens citadas pela jornalista, diferente da repercussão que teve em 1997, é elogiada. Enquanto, à época do lançamento do filme, predominavam críticas que apontavam a imaturidade ou o idealismo excessivo dos militantes, na análise mais recente essas mesmas características são ressignificadas como expressão de coragem, engajamento político e entrega a uma causa coletiva. Esse deslocamento interpretativo pode ser compreendido à luz das transformações no debate público sobre a memória da ditadura e no reconhecimento social das lutas travadas contra o regime autoritário.

O deslocamento interpretativo se mantém e Eurídice (2022) elogia as abordagens diferenciadas conferidas aos personagens Jonas e Arthur. Segundo a autora, “a luta apontava ainda para o desligamento emocional com outras pessoas, algo ressaltado insistentemente pelos líderes do movimento”. Além disso, destaca que “Serran se preocupa em representar também aqueles que optam por permanecer na ignorância, como é o caso do personagem interpretado por Moscovis”.

Sobre o embaixador, Pâmela Eurídice (2022) destaca a tridimensionalidade dos personagens. Para a jornalista, ao retratar guerrilheiros que sentem medo e, sobretudo, um embaixador norte-americano que discorda da Guerra do Vietnã e da influência dos Estados Unidos na ditadura militar brasileira, o filme contribui para a desconstrução de estereótipos e a humanização das figuras envolvidas na narrativa.

A jornalista encerra seu texto afirmando que *O que é isso, Companheiro?* é um filme relevante para ampliar o debate sobre a ditadura militar no Brasil. Nesse sentido, seu principal mérito estaria na subversão dos estereótipos tanto do guerrilheiro quanto do embaixador, recurso articulado por meio do que ela denomina uma “narrativa popular” e envolvente.

Em 27 de novembro de 2023, foi publicado no *CinePipocaCult*, site criado por Amanda Aouad e Ari Cabral em 2008 com o objetivo de fomentar discussões cinematográficas (AOUAD, 2025), o texto *O que é isso, Companheiro?*, escrito por Ari Cabral, formado em Publicidade e Propaganda e diretor de arte.

Cabral (2023) inicia o texto com um tom de comemoração pela obra, afirmando que o cinema brasileiro presenteou o público com o filme *O que é isso, Companheiro?*. Para o autor, a principal característica do filme é sua reconstituição da década de 1960, demonstrando assim “o comprometimento com a autenticidade histórica”.

O autor retoma algumas problemáticas citadas nos debates contemporâneos ao filme. Segundo Cabral (2023), “Há uma certa falta de aprofundamento nas razões que levaram esses jovens a essa saída desesperada, mas o foco parece ser a humanização deles e a fuga dos estereótipos já estabelecidos sobre os envolvidos no movimento”. E continua:

No entanto, *O Que É Isso, Companheiro?* não é imune a críticas. Por vezes, o filme idealiza demais os militantes e retrata a guerrilha brasileira dos anos 60 como um grupo de jovens idealistas, mas ingênuos, e a forma como muitos dos personagens lidam com a luta armada não reflete a complexidade das decisões tomadas naquele período.

Porém, o autor vê as críticas do filme como coisas menores, devido a grande qualidade de seus pontos positivos. Dentre eles, a “união dos estudantes em manifestações contra o regime e a luta pela liberdade de expressão e pelos direitos civis” e quebra do estereótipo do embaixador imperialista.

No fechamento do texto, Cabral (2023) afirma que o filme merece ser assistido por confrontar o passado de forma direta e contundente. Segundo o autor, essa confrontação é fundamental para manter viva a memória da ditadura militar, promovendo reflexão sobre os impactos desse período na sociedade brasileira.

Em setembro de 2024, foi lançado nos cinemas o filme *Ainda Estou Aqui*, dirigido por Walter Salles. Adaptado do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, publicado em 2015, o longa-metragem obteve expressiva recepção de público e crítica, consagrando-se como um sucesso de bilheteria. A repercussão internacional culminou na conquista do Oscar de Melhor Filme Internacional em 2025, além da indicação de Fernanda Torres ao prêmio de Melhor Atriz (BIGAS, 2025). O filme narra o drama da família Paiva a partir do sequestro e desaparecimento de Rubens Paiva, interpretado por Selton Mello, ex-deputado federal cassado pelo regime e uma das vítimas emblemáticas da repressão promovida pela ditadura militar brasileira. A história é conduzida sob a perspectiva da memória familiar e da dor coletiva provocada pela ausência forçada, explorando as marcas deixadas pela violência política. Eunice Paiva, sua esposa, é representada por Fernanda Torres na juventude e por Fernanda Montenegro na velhice.

Neste momento, não pretendo discutir aspectos conteudistas ou estéticos da obra, tampouco estabelecer comparações diretas com *O que é isso, Companheiro?*. Entretanto, é relevante observar que, diante de certas aproximações, especialmente no elenco, que conta com Fernanda Torres, Fernanda Montenegro e Selton Mello, o filme dirigido por Bruno Barreto voltou a ser retomado em *sites* especializados em cinema.

*CNN Brasil*, em sua aba *Pop*, salienta:

No entanto, esta não é a primeira vez que um filme estrelado por Fernanda Torres e Selton Mello concorre ao prêmio de Melhor Filme Internacional. Em 1998, "O Que é Isso, Companheiro?" representou o Brasil na 70ª edição do Oscar, que ficou marcada pela vitória avassaladora de "Titanic" - que conquistou 11 estatuetas de 14 indicações (PINTO, 2025).

No blog *JovemNerd*:

*O Que É Isso, Companheiro?* foi indicado à categoria de Melhor Filme Estrangeiro (atualmente chamada de Melhor Filme Internacional) no Oscar de 1998. Na ocasião, a produção perdeu para o belga-holandês *Caráter*. O filme bateu na trave, é verdade, mas merece ser celebrado. Especialmente agora, que troféus podem vir para outra produção brasileira, que traz Fernanda Torres, Fernanda Montenegro e Selton Mello em uma adaptação de um livro que conta uma história real situada na ditadura. Vai que é tua, *Ainda Estou Aqui!* (ÁVILA, 2025).

Enquanto isso, no site *AdoroCinema*:

Estou falando de *O Que É Isso, Companheiro?*, lançado em 1997, filme brasileiro dirigido por Bruno Barreto que foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro – mas perdeu na categoria para *Caráter*, representante da Holanda na premiação. Além de Fernanda Torres e Selton Mello, o elenco é composto por nomes como Pedro Cardoso, Alan Arkin, Luiz Fernando Guimarães, Matheus Nachtergaele e Fernanda Montenegro (SANTOS, 2025).

Essas publicações não se dedicam à análise aprofundada dos filmes. Limitam-se a apontar aproximações entre *Ainda Estou Aqui* e *O que é isso, Companheiro?*, especialmente devido à presença de atores em comum e à visibilidade proporcionada pela indicação ao Oscar. Além disso, recomendam aos leitores que assistam ao filme de Bruno Barreto, atualmente disponível em plataformas digitais de *streaming*. No entanto, impulsionados pelo sucesso de *Ainda Estou Aqui*, porém, poucos sites passaram a produzir textos de caráter mais analítico sobre o longa de 1997.

Em 15 de fevereiro de 2025, foi publicado o texto '*O Que É Isso, Companheiro?*' é um CLÁSSICO que não pode ser esquecido, no *CinePop*, site criado em 1999, pelo comunicólogo Renato Marafon. Assinado pelo jornalista Pedro Sobreiro o texto aborda O que é isso, *Companheiro?* a partir do sucesso de bilheteria de *Ainda Estou Aqui*.

O jornalista inicia sua análise comentando o elenco escolhido para o filme. Segundo Sobreiro (2025), Bruno Barreto reuniu um verdadeiro *dream team* do humor, mas isso não

comprometeu a proposta da obra. Para o autor, o filme não incorporou o tom cômico presente nos trabalhos anteriores dos atores.

Pedro Sobreiro (2025) também elogiou a escolha e atuação de Alan Arkin, o embaixador. Para ele a equipe que produziu e atuou no filme levou

(...) o trabalho muito a sério e passa todas as nuances da preparação de um sequestro, dos desafios de não se envolver com o sequestrado e as incertezas de estarem ou não fazendo o que consideram melhor para o país, adentrando brevemente em temáticas como a hierarquia das guerrilhas e a precariedade que o país enfrentava naquela época.

Novamente, como nos textos citados anteriormente, o filme é elogiado por desmistificar os personagens presentes trama.

Mas, além dos rótulos, o filme faz questão de lembrar que por baixo dessas imagens há seres humanos. E como seres humanos, eles expressam medos, angústias, dúvidas e incertezas, incluindo sobre a ideologia e os limites que podem ou não ser ultrapassados em situações de extremo risco. E isso é estendido também ao embaixador (SOBREIRO, 2025).

O autor finaliza seu texto afirmando que é comum haver vilões na história. Ainda que o filme não apresente a ditadura em termos maniqueístas, em preto e branco, e busque explorar as nuances, revelando os tons de cinza da narrativa, esse é, para ele, seu principal mérito. Ainda assim, para o jornalista, o maior vilão continua sendo a própria ditadura militar.

Outro texto que aborda o filme é *Ainda estou aqui: um filme que nos mantém firmes e esperançosos*. Publicado em novembro de 2024 no *Esquerda Online*, um site abertamente de esquerda com alinhamento expresso em suas redes com o Partido Socialismo e Liberdade (PSOL). Assinado por Carlos Zacarias, com graduação, mestrado e doutorado em História.

Por mais que o foco do seu texto seja o filme *Ainda estou aqui*, o historiador retoma alguns debates lá de 1997 sobre *O que é isso, Companheiro?*. Para Zacarias (2024):

Em 1998 o filme de Bruno Barreto, baseado na obra homônima de Fernando Gabeira, apesar dos seus inúmeros méritos, foi alvo de críticas, principalmente pelo atentado à memória que promoveu. Na ocasião, ao levar às telas o episódio do sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick (Alan Arkin) por um comando da Ação Libertadora Nacional (ALN) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Bruno Barreto e Leopoldo Serran, roteiristas do filme, atribuíam complexidade à figura do torturador Henrique (Marco Ricca), enquanto retrataram os guerrilheiros como indivíduos rasos, simplórios e investidos de ódio

extremo, com exceção de Paulo/Fernando Gabeira, personagem de Pedro Cardoso.

O historiador retoma pontos apresentados na coletânea *Versões e ficções: o sequestro da história* e, no parágrafo seguinte, utiliza a obra como bibliografia ao citar o personagem Jonas, cuja interpretação é classificada pelo livro como uma tentativa isenta e desideologizada.

#### **4.4 O LUGAR DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?* HOJE**

Retomo, no último subcapítulo, que leva o título do capítulo cinco, a reflexão sobre o lugar que *O que é isso, Companheiro?*, de Bruno Barreto, ocupa hoje. A partir de 2013, os movimentos de extrema-direita ganharam força no Brasil. Diferentemente das décadas anteriores, que registraram avanços, ainda que tímidos, nas discussões sobre a ditadura militar, os discursos pró-ditadura passaram a se fortalecer, especialmente na figura do ex-presidente Jair Bolsonaro.

O filme de Bruno Barreto é muito conhecido dentro da filmografia de ditadura militar no Brasil, se tornando foco de pesquisadores interessados na memória da ditadura militar e como ela foi representada no cinema. A partir de 2013, o filme ganhou ainda mais destaque em ambientes digitais, passando a ser discutido e compartilhado nas redes sociais e plataformas de vídeo, o que ampliou seu alcance e renovou as interpretações sobre sua representação da ditadura.

Em 2022, o Canal Brasil e o Globoplay lançaram a série de entrevistas *O País do Cinema*, que no sexto episódio da sexta temporada trouxe Lucy e Bruno Barreto para comentar o filme *O que é isso, Companheiro?*. A entrevista, conduzida de forma leve e descontraída pela atriz Andréia Horta, abordou os bastidores da produção, as escolhas do elenco e as motivações para adaptar o livro de Fernando Gabeira. Os realizadores destacaram o foco na aventura dos jovens militantes, a resistência às abordagens políticas mais diretas propostas inicialmente e a representação do colaboracionismo civil durante a ditadura. Apesar dos questionamentos, a conversa evitou entrar em debates polêmicos, preferindo um tom afetuoso que suaviza os conflitos históricos e as tensões políticas presentes no período retratado.

Essa abordagem menos conflitiva reflete uma transformação na recepção do filme, que passou de um objeto de intensos debates políticos nos anos 1990 para uma obra mais

reconhecida por sua dimensão estética e emocional em 2022. A entrevista enfatizou aspectos como juventude, aventura e humanidade dos personagens, diluindo as arestas políticas e tensionamentos que marcaram a estreia do filme. Ao final, com a escolha das cenas favoritas e sem questionamentos críticos mais profundos, reforça-se a ideia de que *O que é isso, Companheiro?* permanece como um importante marco da memória da ditadura militar, porém cada vez mais repaginado e menos confrontador em sua representação histórica e política.

Após 2013, o filme *O que é isso, Companheiro?* perdeu destaque na mídia tradicional, mas voltou a receber atenção em espaços digitais, como sites e blogs especializados em cinema. Destaca-se o site *CineSet*, que em 2022 publicou um texto de Pâmela Eurídice (2023) analisando o filme sob a perspectiva do cinema de ação, ressaltando sua linguagem acessível e dinâmica, focada no protagonismo do movimento estudantil durante a ditadura militar. A autora valoriza a humanização dos personagens, incluindo guerrilheiros e o embaixador, ressaltando a importância do filme para ampliar o debate sobre o período autoritário no Brasil.

Além disso, o site *CinePipocaCult* publicou em 2023 um texto de Ari Cabral (2023), que celebra a reconstituição histórica presente no filme e reconhece seus méritos, ainda que ressalte uma certa idealização dos militantes e a falta de aprofundamento nas motivações ideológicas. O autor destaca a união dos estudantes na luta por direitos civis e a desconstrução do estereótipo do embaixador imperialista, considerando a obra fundamental para confrontar o passado e manter viva a memória da ditadura militar. A repercussão do filme também foi reacendida pelo sucesso do longa *Ainda Estou Aqui*, que trouxe à tona debates sobre a memória da ditadura no cinema brasileiro.

As críticas mais recentes, como as do jornalista Pedro Sobreiro (2025), evidenciam uma mudança na recepção do filme, que antes foi alvo de polêmicas por sua representação dos guerrilheiros como idealistas simplórios, mas hoje é valorizado por sua abordagem humanizadora e pela complexidade dos personagens.

Os debates de 1997 ainda ecoam em alguns textos contemporâneos, como é o caso do historiador Carlos Zacarias (2024), que retoma o filme *O que é isso, Companheiro?* para discutir os desafios da memória em tempos de negação da ditadura militar. No entanto, essas reflexões parecem estar cada vez mais restritas a circuitos específicos, como veículos claramente identificados com a esquerda, a exemplo do site *Esquerda Online*, onde o texto foi publicado, e especialmente ao campo acadêmico e aos pesquisadores que se dedicam à temática da memória política. Além disso, é importante considerar que o cenário político atual, marcado por retrocessos democráticos e pelo enfraquecimento da esquerda institucional

no Brasil, faz com que produções minimamente críticas em relação à ditadura sejam recebidas com entusiasmo e esperança. Diferente dos anos 1990 e 2000, quando o debate sobre a ditadura militar parecia avançar, ainda que timidamente, em direção ao reconhecimento dos crimes do Estado, hoje, qualquer representação minimamente crítica ganha um peso simbólico maior. Nesse contexto, obras como *O que é isso, Companheiro?*, mesmo com suas contradições, acabam sendo revalorizadas como ferramentas de resistência, ainda que não tensionem profundamente as estruturas do esquecimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira vez que assisti ao filme *O que é isso, Companheiro?*, em 2014, ainda como estudante do ensino básico, por indicação de um livro didático de História, não percebi a complexidade que a obra carregava. Os filmes históricos ainda me pareciam apenas retratos do passado e, no caso do longa de Bruno Barreto, baseado em um livro de memórias, tomei-o como a história real de como tudo havia acontecido<sup>91</sup>.

Essa percepção começou a se transformar ao longo da graduação, especialmente a partir das leituras teóricas que passaram a problematizar a relação entre cinema, memória e História. Foi durante o desenvolvimento do projeto de iniciação científica, que inclusive teve *O que é isso, Companheiro?* como uma de suas fontes, que os filmes deixaram de ser apenas ilustrações do passado e passaram a ser compreendidos como produções atravessadas por disputas simbólicas, escolhas estéticas e interesses políticos.

Mais tarde, *O que é isso, Companheiro?* tornou-se também uma das fontes da presente dissertação de mestrado. Inicialmente, o objetivo era analisar como a interpretação da ditadura militar havia se transformado a partir da linguagem cinematográfica. No entanto, ao longo das discussões promovidas nas disciplinas do curso, especialmente em *Seminário em Arte, Memória e Narrativa*, o projeto foi tomando outras formas. A partir dos comentários recebidos durante a banca de qualificação, a pesquisa passou a concentrar-se na seguinte problemática, conforme exposto na introdução: discutir a trajetória da memória da luta armada suscitada pelo filme *O que é isso, Companheiro?* (1997) e por sua historiografia, considerando as polêmicas na imprensa, as análises acadêmicas e históricas, bem como as interpretações contemporâneas do filme nos embates de memória sobre a ditadura militar.

Durante a pesquisa, novas fontes foram surgindo e a discussão sobre o filme de Bruno Barreto foi se adensando. Textos acadêmicos, entrevistas, reportagens da época e publicações recentes em plataformas digitais revelaram não apenas a complexidade da recepção da obra, mas também o modo como seus sentidos foram se transformando ao longo dos anos. Ao entrar em contato com análises que identificavam a presença de uma memória liberal hegemônica na construção da narrativa fílmica, passei a perceber elementos que antes

---

<sup>91</sup> Comumente, os filmes foram utilizados por docentes da área de História para ilustrar os conteúdos ministrados em sala de aula. Essa prática, embora amplamente difundida, muitas vezes não é acompanhada de uma problematização das linguagens e intencionalidades envolvidas nas obras cinematográficas, o que pode reforçar interpretações simplificadas ou naturalizadas do passado. Ainda assim, o cinema permanece como um recurso pedagógico potente, desde que inserido em propostas críticas que considerem sua dimensão narrativa, estética e política (NAPOLITANO, 2003).

me escapavam: a escolha do elenco, a construção dos personagens Fernando e Jonas, o tratamento dado à guerrilha e o uso de determinadas técnicas cinematográficas.

Essas camadas interpretativas, antes invisíveis, tornaram-se centrais para a compreensão do papel do filme na disputa pela memória da ditadura militar. Com isso, a pesquisa deixou de ser apenas uma análise da representação da ditadura no cinema e passou a ser, também, uma investigação sobre os usos do passado no presente, sobre como a História é constantemente disputada e ressignificada por meio da cultura, da mídia e da política.

O que inicialmente poderia parecer uma narrativa equilibrada, que evita extremos e tenta contemplar diferentes perspectivas, revelou-se, à luz das fontes e da bibliografia consultadas, como representação de uma memória liberal hegemônica, marcada por uma valorização da estabilidade institucional e pela despolitização da juventude militante. A Teoria da Ferradura, a infantilização dos militantes, a construção do personagem Fernando como figura racional e moderada, bem como a escolha do elenco já familiar ao público da televisão, passaram a ser compreendidos não como elementos neutros, mas como estratégias de suavização do conflito político.

As críticas dirigidas ao filme *O que é isso, Companheiro?*, especialmente aquelas reunidas no livro *Versões e ficções: o sequestro da história*, revelam um profundo descontentamento, sobretudo por parte de ex-guerrilheiros que também participaram do sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick, em 1969. A própria organização e publicação da obra, realizada quase que de forma imediata após o lançamento do filme, já evidencia a urgência política sentida por esses autores em responder à narrativa fílmica.

Para além das críticas feitas ao filme de Bruno Barreto, observa-se no livro uma tentativa de posicionar sua narrativa como mais legítima do que a narrativa construída cinematograficamente. Essa movimentação discursiva confere ao texto um estatuto de veracidade que parece se sobrepor à representação fílmica, atribuindo ao livro a autoridade de reconstituir os “fatos reais”. O próprio título da obra, *Versões e ficções: o sequestro da história*, já opera nesse sentido ao estabelecer, ainda que sutilmente, uma distinção hierárquica entre o conteúdo ali apresentado e aquele veiculado pelo cinema. Ao qualificar o filme como “ficção”, sugere-se que o relato e as reflexões dos ex-guerrilheiros, pesquisadores e jornalistas correspondem à “versão verdadeira” dos acontecimentos, reposicionando a disputa pela memória não apenas em termos narrativos, mas também como embate pela legitimidade histórica e política das representações sobre o passado.

A ficção também foi utilizada como escudo. No caso de Bruno Barreto, ela serviu como recurso argumentativo para se defender das críticas dirigidas às escolhas estéticas e

narrativas presentes no filme. Ao recorrer à ideia de que se tratava de uma obra de ficção, o diretor procurou justificar determinadas decisões, como a caracterização dos personagens e a construção dos eventos, afastando-se da responsabilidade de oferecer uma representação fiel dos fatos históricos. Essa estratégia, contudo, evidencia as tensões entre memória, história e representação artística, especialmente quando a narrativa fílmica se propõe a representar episódios traumáticos do passado recente do país, como o sequestro do embaixador Charles Burke Elbrick e a atuação da luta armada durante a ditadura militar brasileira.

Todas essas questões relacionadas às inquietações em torno da representação da luta armada não estavam inicialmente evidentes. Tornaram-se mais perceptíveis a partir das leituras que passaram a compor o referencial deste trabalho. Em um primeiro momento, tais obras foram mobilizadas como bibliografia de apoio para a reflexão sobre o cinema. Posteriormente, em uma perspectiva de maior distanciamento analítico, essas produções passaram a ser tratadas como fontes, considerando os discursos e posicionamentos que constroem em torno da memória da luta armada e de sua representação.

As fontes mais recentes sobre *O que é isso, Companheiro?* revelam uma espécie de nova vida ao filme. Muito possivelmente, isso se deve às indicações que a obra voltou a receber após o sucesso do longa *Ainda Estou Aqui* (2025), dirigido por Walter Salles, o que tem levado novas pessoas a assistirem ao filme e, conseqüentemente, a produzirem novas reflexões e interpretações sobre ele. Tal renovação do interesse indica que *O que é isso, Companheiro?* ainda será objeto de novos artigos, teses e dissertações, especialmente no contexto dos debates contemporâneos sobre memória, ditadura militar e representações audiovisuais da história recente do Brasil. O filme, ao se manter como ponto de partida ou referência para novas análises, reafirma sua centralidade nos embates pela memória e demonstra como produtos culturais podem adquirir novos sentidos à medida que o tempo e o contexto político-social se transformam.

Para além do filme de Walter Salles, identifiquei possibilidades de investigação que não foram abarcadas por esta dissertação, especialmente no que diz respeito às representações da ditadura militar em produções cinematográficas brasileiras mais recentes. Um exemplo que tem chamado atenção nos últimos anos é o longa *Marighella* (2019), dirigido por Wagner Moura. Nesse filme, a figura de Jonas surge brevemente, mas de maneira significativa. O guerrilheiro é representado como um pai preocupado com os filhos, leitura que pode ser interpretada como uma resposta simbólica à representação construída por Bruno Barreto em *O que é isso, Companheiro?*.

## FONTES

AGUIAR, Marco Alexandre de. **A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso companheiro?**. 2008. 177 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2008.

ALMADA, Izaias. História: ficção, realidade e hipocrisia. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 141 – 150.

BENJAMIN, Cesar. Cinema na era do marketing. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 93 – 99.

BUCCI, Eugênio. O deslocamento do narrador em *O que é isso, companheiro?*. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 209-226.

CANAL BRASIL; GLOBOPLAY. **O País do Cinema** – Lucy Barreto e Bruno Barreto comentam *O que é isso, Companheiro?*, entrevista com Andréia Horta, episódio 6, temporada 6, exibido em 31 de março de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=9PA9VZAnck8&ab\\_channel=CanalBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=9PA9VZAnck8&ab_channel=CanalBrasil). Acesso em: 20 jul. 2025.

CABRAL, Ari. **O que é isso, companheiro?** [online]. CinePipocaCult, 27 nov. 2023. Disponível em: <https://www.cinepipocacult.com.br/2023/11/o-que-e-isso-companheiro.html>. Acesso em: 26 jul. 2025.

CARVESAN, Luiz. **Gabeira crítica polêmica exagerada sobre filme**. Folha de S. Paulo, São Paulo, p. 1. 09 maio 1997a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu09051.htm>. Acesso em: 13 maio 2023.

CARVESAN, Luiz. **O que é isso, companheiro: Gabeira não se vê em personagem do filme**. Folha de S. Paulo, São Paulo. 10 de maio de 1997b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq100530.htm>. Acesso em: 05 de janeiro de 2024.

CARVESAN, Luiz. **Para Barreto, filme não é para torturados**. Folha de S. Paulo, São Paulo, p. 1. 07 maio 1997c. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq070509.htm>. Acesso em: 10 de março 2024.

EURÍDICE, Pâmela. **‘O Que é Isso, Companheiro?’: a ditadura militar na estrutura do cinema de ação**. *Cine Set*, 29 abr. 2022. Disponível em: <https://cineset.com.br/critica-o-que-e-isso-companheiro-bruno-barreto/>. Acesso em: 25 jul. 2025.

FREIRE, Alipio. Pela porta dos fundos. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 155 – 168.

GASPARI, Elio. *O que é isso, Companheiro?: o operário se deu mal*. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 111 – 115.

HORTA, Celso. Jonas, um brasileiro: testemunho sobre seu assassinato na Oban. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 125 – 130.

LEITE, Paulo. O que foi aquilo, Companheiro. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 51 – 60.

LIMA, Indiara. **A construção de uma memória do Regime Militar: uma análise do filme “O que é isso Companheiro?”**. 2012. 97f. Dissertação (mestrado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

LINS, Consuelo. O que é isso, Companheiro?: a ficção resiste sem a história?. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 151 – 154.

MARTINS, Franklin. As duas mortes de Jonas. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 117 – 124.

MUNIZ, Dulce. Jonas, um brasileiro. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 131 – 132.

NAGIB, Lucia. **Para Barreto, 'é pecado vencer no Brasil'**. Folha de S. Paulo, São Paulo, p.1, 21 novembro 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq211124.htm>. Acesso em 20 de março de 2024.

NAHAS, Jorge. O que foi aquilo, Companheiro?. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 137 – 140.

**O que é isso, Companheiro?**. Direção: Bruno Barreto. Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda. Rio de Janeiro, 1997. Versão remasterizada pelo Canal Brasil. Duração: 111 minutos.

PIVETA, Idibal. Sobre Jonas, o do filme, não o da baleia. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, 133 – 136.

REIS, Daniel Aarão. À maneira de um balanço: epílogo ou prólogo? In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997a, p. 181 – 186.

REIS, Daniel Aarão. Um passado imprevisível: a construção da memória da esquerda nos anos 60. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997b, p. 31 – 46.

REIS, Daniel Aarão. Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997c, p. 101 – 106.

REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997d, p. 11 - 30.

RIDENTI, Marcelo. Que História é essa? In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 11 – 30.

SADER, Emir. Leões e caçadores. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 107 - 110.

SALEM, Helena. Ex-militante inspira personagens femininas: entrevista com Vera Sílvia Magalhães. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997a, p. 61 – 70.

SALEM, Helena. Ficção é julgada sob as lentes da história: entrevista com Daniel Aarão Reis Fº. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997b, p. 71 – 92.

SALEM, Helena. Filme fica em débito com a verdade histórica. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997c, p. 47 – 50.

SELIPRANDY, Fernando. **Imagens divergentes, “conciliação” histórica: memória, melodrama e documentário nos filmes o que é isso, companheiro? E hércules 56**. 2012. 230 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOBREIRO, Pedro. **Dica: “O que é isso, companheiro?” é um clássico que não pode ser esquecido** [online]. CinePOP, 15 fev. 2025. Disponível em: <https://cinepop.com.br/dica-o-que-e-isso-companheiro-e-um-classico-que-nao-pode-ser-esquecido-633440/>. Acesso em: 26 jul. 2025.

SOUZA, Hamilton. O filme confunde intencionalmente a realidade: entrevista com Cláudio Torres. In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 187 – 208.

TAPAJÓS, Renato. Qual a tua, Companheiro?, In: REIS, Daniel Aarão (Org). **Versões e ficções: o sequestro da história**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 169 – 180.

ZACARIAS, Carlos. *Ainda estou aqui: um filme que nos mantém firmes e esperançosos* [online]. Esquerda Online, 13 nov. 2024. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2024/11/13/ainda-estou-aqui-um-filme-que-nos-mantem-firmes-e-esperancosos/>. Acesso em: 26 jul. 2025

## OUTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS

Anos Rebeldes. Direção: Dennis Carvalho. Rede Globo produções. Rio de Janeiro, 1992. Duração: 20 episódios.

AOUAD, Amanda. **Apresentação: CinePipocaCult bom cinema independente de estilo** [online]. Campo de publicação: CinePipocaCult, 21 jun. 2019. Disponível em: [https://www.cinepipocacult.com.br/p/apresentacao\\_20.html](https://www.cinepipocacult.com.br/p/apresentacao_20.html). Acesso em: 26 jul. 2025.

AVILA, Gabriel. **Conheça o outro filme com Fernanda Torres indicado ao Oscar**. Jovem Nerd, 23 jan. 2025. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/noticias/filmes/outro-filme-fernanda-torres-oscar-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BACK, Sylvio. Por um cinema desideologizado. **Correio de Notícias**, Curitiba, 11 jul. 1986.

BAUDATV. **TV PIRATA (1988) - roubo de Ouro**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_QRM\\_5x8yNg](https://www.youtube.com/watch?v=_QRM_5x8yNg). Acesso em: 11 ago. 2024.

BERMÚDEZ, Ana Carla. **10 vezes em que o clã Bolsonaro flertou com a ditadura militar**. *UOL Notícias*, São Paulo, 31 out. 2019. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2019/10/31/10-vezes-em-que-o-cla-bolsonaro-flertou-com-a-ditadura-militar.htm>. Acesso em: 15 jul. 2025.

BIGAS, Bárbara. **O novo recorde de bilheteria alcançado por ‘Ainda Estou Aqui’**. *Veja* (Coluna Em Cartaz), 12 mar. 2025. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/o-novo-recorde-de-bilheteria-alcancado-por-ainda-estou-aqui/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BRASIL. **Lei nº 12.528, de 18 de novembro de 2011**. Institui a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. *Diário Oficial da União: seção 1*, Brasília, DF, ano 148, n. 222, p. 1, 18 nov. 2011. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2011/lei/12528.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/12528.htm). Acesso em: 20 maio 2025.

BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **STF é contra revisão da Lei da Anistia por sete votos a dois**. Brasília: STF, 2010. Disponível em: <https://noticias.stf.jus.br/postsnoticias/stf-e-contra-revisao-da-lei-da-anistia-por-sete-votos-a-dois/>. Acesso em: 24 maio 2025.

CARLOS LAMARCA. Disponível em: <https://memoriasdeditadura.org.br/personagens/carlos-lamarca/>. Acesso em: 26 maio 2025.

**Celso Antunes Horta**. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/celso-antunes-horta/>. Acesso em: 01 maio. 2024.

CINESET. **Quem Somos – A história e equipe do Cine Set**. *Cine Set*. Disponível em: <https://cineset.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 25 jul. 2025.

CONSTANCIO, Thaise. **Nilton Cerqueira silencia diante da Comissão da Verdade**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2014. Disponível em:

<https://www.estadao.com.br/politica/nilton-cerqueira-silencia-diante-da-comissao-da-verdade/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

DÁVILA, Sérgio. **“Comédia da Vida Privada” é um “TV Pirata” melhorado**. TVFolha, São Paulo, 30 de abril de 1995. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/30/tv\\_folha/11.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/4/30/tv_folha/11.html)

DE PAULA, C.; FALABELLA, M. **Grupo Escolacho**. Brazil, 22 dez. 1988.

Dulce Quirino de Carvalho Muniz. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/dulce-quirino-de-carvalho-muniz/>. Acesso em: 5 mai. 2024.

FREIRE, Sabrina. **'Brasil, ame-o ou deixe-o': SBT revive slogan e músicas da ditadura**. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/brasil/brasil-ame-o-ou-deixe-o-sbt-revive-slogan-e-musicas-da-ditadura/>. Acesso em: 26 maio 2025.

ESTADÃO. **Cartaz contra desaparecidos do Araguaia irrita deputados**. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 out. 2005. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/cartaz-contra-desaparecidos-do-araguaia-irrita-deputados/>. Acesso em: 15 jul. 2025.

GODOY, Marcelo. **A história do diplomata americano que liga Hemingway a Bolsonaro e Biden a Dilma**. Estadão: São Paulo. 09 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/bolsonaro-e-os-militares/a-historia-do-diplomata-americano-que-liga-hemingway-a-bolsonaro-e-biden-a-dilma/>. Acesso em: 01 de agosto de 2024.

GOES, Tony. **‘O País do Cinema’, com Andréia Horta, volta à TV com novas entrevistas**. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 fev. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/o-pais-do-cinema-com-andreia-horta-volta-a-tv-com-novas-entrevistas.shtml> . Acesso em: 20 jul. 2025.

GRILLO, Cristina. **‘O Que É Isso, Companheiro?’ chega aos cinemas**. Agência Folha, Rio de Janeiro. 30 de abril de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu30041.htm>. Acesso em: 05 de janeiro, 2023.

GUIMARAES, L. F. **Vida ao Vivo - Pedro Cardoso e Luiz Fernando Guimarães**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=E1\\_j6gey5Lo](https://www.youtube.com/watch?v=E1_j6gey5Lo). Acesso em: 13 ago. 2024.

Idibal Matto Pivetta. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/idibal-matto-pivetta/>. Acesso em: 5 mai. 2024.

Izaías do Vale Almada. Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/izaias-do-vale-almada/>. Acesso em: 18 mai. 2024.

Jacob Gorender. Disponível em: <https://marxismo21.org/jacob-gorender-historiografia-critica-e-politica/>. Acesso em: 26 abril. 2024.

L.C Barreto. Disponível em: <<https://lccbarreto.com.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2024.

LUNGARETTI, Celso. **Celso Lungaretti**. *Ágora ECA*, 4 maio 2022. Disponível em: <https://www.agoraeca.com.br/2022/05/04/celso-lungaretti/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

MACHADO, Leandro. **Como foi o primeiro 'Lula livre' em 1980, quando ex-presidente foi preso pela ditadura**. *BBC News Brasil*, 8 nov. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50297742>. Acesso em: 19 maio 2025.

MARAFON, Renato. **Quem Somos [online]**. CinePOP, sem data. Disponível em: <https://cinepop.com.br/quem-somos/>. Acesso em: 26 jul. 2025.

MATTOS, Cláudia. **Filme é criticado pela direita e esquerda**. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1996

MEMÓRIAS DA DITADURA. **Dilma Rousseff**. Disponível em: <https://memoriasdeditadura.org.br/personagens/dilma-rousseff/>. Acesso em: 19 maio 2025.

MEMÓRIA GLOBO. **Formato | Casseta & Planeta, Urgente!**. *Memória Globo*, 29 out. 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/casseta-planeta-urgente/noticia/formato.ghtml>. Acesso em: 30 jul. 2025.

O GLOBO. **Aos 92 anos, produtora Lucy Barreto fala sobre novos projetos e cuidados do marido: “meu Barretinho”**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 junho 2025. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2025/06/24/aos-92-anos-produtora-lucy-barreto-fala-sobre-novos-projetos-e-cuidados-do-marido-meu-barretinho.ghtml>. Acesso em: 19 jul. 2025.

PINTO, Flávio. **“Ainda Estou Aqui é 2º filme com Fernanda Torres e Selton Mello no Oscar”**. *CNN Brasil*, 24 jan. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/ainda-estou-aqui-e-2o-filme-com-fernanda-torres-e-selton-mello-no-oscar/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

Poder360. **Há 5 anos, Câmara abria impeachment de Dilma e Bolsonaro louvava Ustra**. *Poder360*, 17 abr. 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/ha-5-anos-camara-abria-impeachment-de-dilma-e-bolsonaro-louvava-ustra/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

PORTAL DOS JORNALISTAS. **Gilberto Dimenstein**. Portal dos Jornalistas, 30 maio 2017. Disponível em: <https://www.portaldosjornalistas.com.br/jornalista/gilberto-dimenstein/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

Publicações Perseu Abramo. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/publicacoes/editora-fpa/>. Acesso em: 02 jan. 2024.

Reações de Fernanda Torres ao rever carreira no “Vídeo Show” divertem a web. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/programas/video-show/noticia/reacoes-de-fernanda-torres-ao-rever-carreira-no-video-show-divertem-a-web.ghtml>>. Acesso em: 15 ago. 2024.

RODRIGUES, Beto. **O Oscar perto de nós**. Extra Classe, Porto Alegre, 06 de março de 1998. Disponível em: <https://www.extraclasse.org.br/geral/1998/03/o-oscar-perto-de-nos/>. Acesso em: 08 de agosto de 2024.

SANTOS, Bruno Botelho dos. “**Antes de *Ainda Estou Aqui*, Fernanda Torres e Selton Mello já estiveram juntos em outro filme indicado ao Oscar**”. *AdoroCinema*, 2 mar. 2025. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-1000131557/>. Acesso em: 21 jul. 2025.

TELA NACIONAL. **Dona Flor E Seus Dois Maridos (1976) com Sônia Braga • Filme de Comédia | Tela Nacional**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SC2KX4t5yNY>>. Acesso em: 11 set. 2024.

VICTOR, Fabio. **História, volver**. *piauí*, São Paulo, n. 150, mar. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/historia-volver/>. Acesso em: 15 jul. 2025.

Trailer de O que é isso, Companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda. Rio de Janeiro, 1997. Versão contida no VHS do filme O povo contra Larry Flynt (Miloš Forman, 1996) veiculada pela Columbia Tristar.

VIVA. **Flávio, afilhado DE Joana, chega à academia | malhação 1997 | melhor do Dia**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9gh8pXl5iQ>>. Acesso em: 07 set. 2024.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Karen; SILVA, Rodolfo. História e Tecnologias da Televisão. BOCC. **Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação**, v. 1, p. 1-12, 2012

ADAMATTI, Margarida. “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues”. **Revista Famecos** v. 23, nº 3. Porto Alegre, set-dez. 2016.

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMADA, Pablo Emanuel Romero. O negacionismo na oposição de Jair Bolsonaro à Comissão Nacional da Verdade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 36, n. 106, p. 1–21, 2021.

ALMEIDA, Anderson. 60 anos do golpe de 1964 | Entrevista com Anderson da Silva Almeida. **Revista Maracanan**, [S. l.], n. 37, p. 39–46, 2024. DOI: 10.12957/revmar.2024.88921. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/88921>. Acesso em: 19 jul. 2025.

ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 36, n. 32, p. 119–135, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERQUÓ, Alberto. **O sequestro dia a dia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude; Ramos, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo, Verona, 2013. Não paginado.

BRAGA, Leonardo. Operação Condor: a internacionalização do terror. **Estudios Avanzados**, n. 21, p. 111–136, 2014.

CAETANO, Maria. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. **Revista ALCEU**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, v. 8, n. 15, p. 196 – 216, 2007.

CAMARGO, Paulo Roberto Ferreira de. Morte e ressurreição do cinema brasileiro nos anos 1990: uma discussão sobre a retomada da produção nacional. **Cadernos da Escola de Comunicação**, v. 1, n. 10, 2012.

CERTEAU. Michel de. **A escrita de história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTEAU. Michel de. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

CHAVES, Renan. Documentário clássico e a voz que não vemos: revisitando as noções de voz de deus e voz over. **Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentario**, [S.L.], v. 26, p. 83-105, 2019. LabCom.IFP. <http://dx.doi.org/10.25768/FAL.DOC.26.AR05>.

CLETO, Murilo Prado. **Novas direitas, memória e revisionismo: como a Brasil Paralelo contou a história do regime militar**. 2024. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2024. 330 f.

CUNHA, Yasmeen Pereira da. “Um homem livre, só, resta no cárcere”: diário da prisão, poemas de Ho Chi Minh. **Revista de Letras-Juçara**, v. 5, n. 01, p. 76-93, 2021.

FERREIRA, Rodrigo. **Luz, câmera e história: práticas de ensino com o cinema**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018.

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

FICO, Carlos. **O golpe de 1964: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FIELD, Syd. **Manual do bom roteiro: fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016.
- GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GRILLO, Cristina. **‘O Que É Isso, Companheiro?’ chega aos cinemas**. Agência Folha, Rio de Janeiro. 30 abril 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/cu30041.htm>. Acesso em: 05 janeiro, 2023.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2006.
- HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: Presentismo e Experiências do Tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUR, Domenico Uhng. Cartografias da luta armada: a guerrilha como máquina de guerra. **Mnemosine**, v. 8, n. 2, 2012.
- JOFFILY, Mariana. **No centro da engrenagem os interrogatórios na operação Bandeirante e no DOI de São Paulo (1969-1975)**. São Paulo: Edusp, 2013.
- KAMINSKI, Rosane. Sylvio Back e o cinema “desideologizado”. In: PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André; ARAUJO, Denize (Org). **Ver, ouvir e ler os cineastas: teoria dos cineastas – Vol.1**. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.
- KINZO, Maria D’Alva G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 4, p. 3–12, out./dez. 2001.
- KORNIS, M. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992.
- SILVA, Kiane. A atuação do Movimento Brasil Livre na política recente (2013–2016). In: SANTOS, Mayara; MIRANDA, João (orgs.). **Nova direita, bolsonarismo e fascismo: reflexões sobre o Brasil contemporâneo**. Ponta Grossa: Texto & Contexto, 2020. p. 188–213.
- LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques (Org). **A história nova**. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 216 – 241.
- LE GOFF, Jacques. **História & Memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- MACHADO, João Luís de Almeida. **Livro: O Que é Isso, Companheiro?**. 10 set. 2009. Disponível em: <https://mestresdahistoria.blogspot.com/2009/09/livro-o-que-e-isso-companheiro-o-que-e.html>. Acesso em: 18 abr. 2025.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Cortez, 2008.

MARSON, Melina. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras, 2009

MONTEIRO, Millena Fontoura. Justiça de Transição no Brasil pós-ditadura civil-militar de 1964–1985: a importância das leis 9.140/1995 e 10.559/2002 para a implementação de políticas de reparação. **Anuario Latinoamericano – Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales**, [S.L.], v. 8, p. 321, 24 mar. 2020.

MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. El perpetrador en el cine brasileño: genealogía de un personaje (1979-2007). **Papeles del Ceic**, [S.L.], p. 1-18, 5 out. 2021. UPV/EHU Press. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.22493>.

MOTTA, Rodrigo. 60 anos do golpe de 1964 | Entrevista com Rodrigo Patto Sá Motta. **Revista Maracanan**, [S. l.], n. 37, p. 91–96, 2024. DOI: 10.12957/revmar.2024.88929. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanan/article/view/88929>. Acesso em: 19 jul. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria (et al.) (org). **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2011, p. 65 – 84.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235–289.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 9-45, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar**. São Paulo: Contexto, 2020.

NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de Paula, a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais**. Porto Alegre: Intermeios, 2018. p. 77-100.

NORONHA, Danielle Parfentieff de. **Cinema, memória e ditadura civil-militar: representações sobre as juventudes em *O que é isso, Companheiro?* e *Batismo de sangue***. 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

OSÓRIO, Vitor. Partido Verde e a institucionalização do alternativo. **ECOPOLÍTICA**, n. 4, 2012.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 90. **Revista ALCEU**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, v. 8, n. 15, 2007.

- PEIXOTO, Rodrigo Corrêa Diniz. Memória social da Guerrilha do Araguaia e da guerra que veio depois. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 6, n. 3, p. 479-499, set./dez. 2011.
- POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RAMOS FILHO, Vagner Silva. “**Século virgulino**”: o cangaço nas (con)fusões da memória entre comemorações de lampião no tempo presente. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa da Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- REIS, Daniel. Ditadura, anistia e reconciliação. *Tempo Social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 83-104, nov. 2006.
- RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.
- ROCHA, Camila. O boom das novas direitas brasileiras: financiamento ou militância? In: SAFATLE, Vladimir (Org.). **O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018. p. 71–94.
- ROLLEMBERG, Marcello. As muitas histórias e vidas de Fernando Gabeira. *Jornal da USP*, São Paulo, 16 fev. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/as-muitas-historias-e-vidas-de-fernando-gabeira/>. Acesso em: 2 ago. 2025.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 342-364.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. IN: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína(orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- SALES, Jean Rodrigues. A influência da Revolução Cubana na história da Ação Popular nos anos 1960. *Antíteses*, [S.L.], v. 11, n. 21, p. 345, 24 jul. 2018. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2018v11n21p345>.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 03–20, 2010. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>. Acesso em: 2 maio. 2024.

SELIPRANDY, Fernando. **A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória**. São Paulo: Intermeios, 2015.

SELIPRANDY, Fernando. Perpetradores no cinema sobre as ditaduras do Cone Sul: do arquétipo ao círculo íntimo. **Antíteses**, v. 12, n. 23, p. 674-697, 2019.

SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil**: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico. 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SILVA, Carla Luciana. Sequestros e terrorismo de Estado no Brasil: casos de resistência revolucionária. **Izquierdas**, [S.L.], v. 49, 2020. SciELO Agencia Nacional de Investigacion y Desarrollo (ANID). <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-50492020000100284>.

SINGER, André. A segunda alma do partido dos trabalhadores. **Novos Estudos - Cebrap**, [S.L.], n. 88, p. 89-111, dez. 2010. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-33002010000300006>.

SINGER, André. **Esquerdas e Direitas no Eleitorado Brasileiro: das Diretas à eleição de Lula**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

SINGER, André. A segunda alma do Partido dos Trabalhadores. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 88, p. 5–23, dez. 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOARES, Adalgisa Bozi. Lei de (Auto) Anistia no Brasil: Obstrução da Justiça e da Verdade. **Meridiano**, v. 20, n. 3, 2008.

SORLIN, Pierre. Historia del cine e historia de las sociedades. **Filmhistoria online**, v. 1, n. 2, p. 73-87, 1991.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 13, p. 81-96, 1994.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

VEDOVATO, Luis Renato; CAMARGO, Amanda de Souza. A INTERPRETAÇÃO NACIONALISTA DOS DIREITOS HUMANOS: um obstáculo ao cumprimento da sentença da corte interamericana no caso gomes lund/ nationalist interpretation of human rights. **Revista Culturas Jurídicas**, [S.L.], v. 4, n. 7, p. 221-242, 13 jun. 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo . **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 55, p. 349–366, 2005.

WEICHERT, M. A. O RELATÓRIO DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE : CONQUISTAS E DESAFIOS. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 50, 2015.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1995.

XAVIER, Ismail. A decupagem clássica. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2022. p. 27–40.

XAVIER, Ismail. Olhar “neutro” e a banalização. In: **Praga: Estudos Marxistas**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 141-153.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Editora 34, 2019.

**APÊNDICE A – BLOCOS FÍLMICOS DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?***

<b>BLOCO</b>	<b>Minutagem</b>	<b>Tema</b>
1 - Prólogo	00:00 – 02:07	Ao som de Garota de Itapema, de Tom Jobim, imagens de arquivo da cidade do Rio de Janeiro são apresentadas ao espectador. Fotos que indicam um lugar feliz, demarcado textualmente como o início dos anos 1960, são interrompidas por palavras de ordem e um texto contextualizando o Golpe Civil-Militar de 1964 e o Ato Institucional n.º 5, em 1968. Imagens de arquivo sem misturam com produções para o filme, e somos apresentados a Fernando, Cesar e Arthur, participando de manifestações. O primeiro bloco funciona como um prólogo, situando para o espectador onde a trama se desenrolará.
2 – Dualidade	02:08 – 7:12	Cesar, Arthur e Fernando assistem ao pouso do homem na Lua, reunidos em torno de uma televisão de tubo. Cesar ocupa o sofá, Arthur senta-se sobre a mesa de centro, Fernando ocupa em uma poltrona ao lado. A câmera os encara de frente, alternando o foco para cada um à medida que falam, movendo-se na vertical e horizontal, mas sem alterar seu eixo. Cesar e Fernando criticam o ato de colocar uma bandeira dos Estados Unidos na lua, enquanto Arthur aponta ser uma conquista da humanidade.

		<p>Os jovens comentam os feitos da União Soviética na corrida espacial. A decoração da casa de Fernando apresenta alguns elementos de esquerda da época: quadro do revolucionário Ernesto Che Guevara e um pôster do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964). Quando a televisão é focalizada, ocorre uma alternância entre os jovens e o embaixador, indicando que ambos assistem à mesma programação. Na embaixada, Charles Burke Elbrick, sua esposa e seus pares políticos assistem à mesma programação. Questionado por John (interpretado por Fisher Stevens, e inspirado em John Mowinckel, um agente da Agência Central de Inteligência (CIA) que atuou no Brasil com embaixadores) sobre o pouso ser um ato político, o embaixador reafirma ser uma vitória da humanidade. Enquanto isso, numa cena alternada, Fernando e Cesar comentam com Arthur que entrarão para a luta armada. Arthur questiona os amigos sobre suas decisões e rechaça a ideia de entrar para a guerrilha. Agora na gafeira, o embaixador e sua esposa comemoram o feito dos Estados Unidos. Fernando e Arthur caminham pela rua e, devido à opção de Fernando, se despedem. O bloco, a partir de uma montagem paralela, apresenta uma dualidade</p>
--	--	---

		entre os dois lados da trama: de um lado os jovens com uma orientação à esquerda e críticos a ditadura e aos Estados Unidos, mas com um discurso idealista sobre a União Soviética e de outro o embaixador, um homem político e muito bem orientado sobre questões de geopolítica
3 – Recrutamento	07:13 – 14:20	Fernando recebe Marcão em sua casa, que vende seus olhos e o leva para o local do recrutamento. Em um apartamento no Rio de Janeiro, Fernando encontra com outros recrutados e seu amigo Cesar. Marcão pergunta se alguém já se conhecia anteriormente, e todos negam. Os novos recrutados são rebatizados, Fernando recebe o nome de Paulo e César de Oswaldo e outros integrantes de Júlio e Renée. Com os membros de costas para a parede, Maria, a comandante do grupo, dá suas primeiras orientações e nota que Paulo estava olhando pelo reflexo do espelho. Um primeiro momento de tensão entre Maria e Paulo ocorre. Os jovens recebem um treinamento de tiro da praia. Paulo critica a comida feita por Maria. O bloco mostra a criação de afinidades entre os membros do MR-8, resultando na formação de um grupo que se distinguirá dos novos integrantes da ALN que ingressarão posteriormente.
4 – Expropriação ao Banco	14:21 – 19:49	Ao som de um solo de guitarra da música House of the rising sun, regravada pela banda The Animals, os

		<p>cinco guerrilheiros fazem sua primeira ação. Enquanto os outros mantêm as pessoas de reféns e saqueiam o banco, Marcão faz um discurso dizendo que não se tratava de um assalto, mas de uma expropriação bancária para fins revolucionários do Movimento Revolucionário de 8 de Outubro. As pessoas que passavam pela rua reconhecem que se tratava de um assalto. Um policial atira na perna de Oswaldo, que acaba sendo capturado e levado para tortura pelos militares Henrique e Brandão. Paulo e Maria têm um novo confronto por Paulo conhecer o Oswaldo anteriormente. Oswaldo é torturado enquanto Henrique e Brandão, em uma sala escura, conversam sobre suas vidas particulares. Oswaldo entrega a localização do grupo. Paulo tem a ideia de sequestrar o embaixador dos Estados Unidos, pois “vitória sem torcida não é vitória”. Desdobramento do bloco anterior, a hesitação dos jovens em determinados momentos durante a primeira expropriação do grupo evidencia que ainda não estavam preparados para ações de maior envergadura. Esse episódio marca o ponto de virada para a chegada de militantes mais experientes, que assumirão a liderança do grupo</p>
5 – Levantamento de informações	19:50 - 30:51	No gabinete da embaixada, o embaixador Elbrick e John discutem um evento e a respectiva lista de

		<p>convidados. A composição inicial da cena os apresenta próximos a uma mesa, com a bandeira dos Estados Unidos posicionada ao lado, um enquadramento que reforça a formalidade institucional do ambiente. À medida que a conversa adquire um tom mais intimista, ambos se deslocam para um sofá situado ao lado de um retrato de Richard Nixon, então presidente dos Estados Unidos. A composição visual desse segundo momento sugere uma transição do protocolo diplomático para um espaço de confidencialidade, em que as hierarquias são momentaneamente suavizadas, embora continuem marcadas pela presença simbólica do poder presidencial. René, no portão da embaixada, se apresenta como Maria das Dores, vinda de Minas Gerais para uma vaga de emprego. Seduz o chefe de segurança (Milton Gonçalves) que a leva para tomar cerveja em um bar próximo. O homem a leva para sua casa para procurar o emprego no outro dia. Os dois voltam a tomar cerveja e dançar. No outro dia, René anda pelas ruas do Rio de Janeiro e para em um bar para fazer uma ligação para sua família. Seu pai atende e a ignora. Em um novo endereço, Toledo e Jonas, enviados pela ALN, chegam para liderar a ação. De táxi, desembarcam no local carregando malas e tocam a campainha da casa.</p>
--	--	---

		<p>O enquadramento aberto utilizado nesse momento enfatiza a exposição dos militantes em espaço público, sugerindo certo descuido ou vulnerabilidade, 27 uma vez que permanecem à vista, do lado de fora. A recepção por Paulo, que também se dá na área externa, prolonga essa sensação de risco. A câmera mantém certa distância, reforçando a tensão entre a clandestinidade exigida pela militância e a informalidade da recepção. A fala de Toledo “companheiro, vai nos convidar a entrar ou vamos ficar aqui parados, chamando a atenção da vizinhança?” introduz um tom irônico que evidencia a preocupação com a segurança, ao mesmo tempo em que denuncia a aparente despreocupação dos anfitriões. O diálogo, associado à linguagem visual, explicita o contraste entre a experiência dos recémchegados e o amadorismo dos demais envolvidos na operação. Os dois são apresentados e Jonas toma o comando com palavras de ordem e ameaça de morte para quem “vacilar” ou discordar de suas ordens. Jonas decide que Paulo não participará da ação. Paulo fica irritado, pois a ideia foi dele. Jonas, em um quarto com Toledo, mostra desconfiança dos outros companheiros por serem jovens inexperientes. No quinto bloco, com a chegada dos membros da ALN cria-se, para além da</p>
--	--	---

		relação antagônica entre os guerrilheiros e a ditadura, uma relação antagônica dentro do próprio grupo, entre Fernando e Jonas.
6 - Quinta-Feira, 4 de setembro, 1969	30:52 – 53:37	Com o nascer do sol e o Cristo Redentor ao fundo, o letreiro informando o dia, “Quinta Feira, 4 de setembro, 1969”, e a rádio dando as notícias da Guerra do Vietnã e o clima para o dia, inicia-se o sequestro do embaixador. Charles Burke Elbrick levanta-se sozinho e coloca seu terno, enquanto os guerrilheiros o esperam do lado de fora. Dona Margarida (Fernanda Montenegro) nota uma movimentação suspeita na rua e liga para a polícia informando a placa do carro onde os guerrilheiros estavam. O policial (Lulu Santos) não encontra nada de errado. Renée ficou responsável por levantar o braço direito assim que a limousine do embaixador, um carro preto sem bandeiras, conforme ela conseguiu informações com o chefe da segurança, aparecesse na rua. Ela dá um alarme falso, confundindo com o carro do embaixador português. Devido a um problema com os trens, o segurança pessoal do embaixador não havia chegado. Elbrick vai assim mesmo. Renée dá um alarma para seus companheiros e a operação ocorre, o embaixador recebe uma coronhada e é sequestrado pelos guerrilheiros. Paulo nervoso e Toledo calmo esperam os companheiros

		<p>chegarem na casa. No caminho, trocam os carros, deixam a carta na limousine do embaixador e chegam à casa. Os guerrilheiros assistem à leitura do manifesto na televisão. O militar da marinha Henrique e sua esposa Lilia também assistem à mesma programação. Henrique, ao terminar de assistir à notícia, arruma-se para sair e comenta com sua esposa que as férias terminaram. Lilia, desconfiada de traição, questiona o seu marido que conta que está torturando jovens para defender as pessoas da “escória perigosa”. Maria elogia a escrita do manifesto de autoria de Paulo, que a beija, resolvendo todos os momentos de tensão entre os dois nos blocos anteriores. Paulo sai para comprar pizzas para o grupo e acaba encontrando Arthur, em frente ao Teatro Carlos Gomes, no ensaio geral da peça Casa de Bonecas, de Ibsen. Arthur reconhece a escrita do manifesto de Fernando e aponta que os dois extremos, ditadura e guerrilha, se enquadram em uma ferradura, extremos, porém próximos. Fernando responde afirmando que os que pegaram em armas contra a ditadura serão lembrados, diferente de quem se escondeu em uma casa de bonecas, numa alusão ao teatro e à peça. No táxi, de volta para a casa, o taxista elogia a ação do grupo. Paulo age como se não se interessasse por</p>
--	--	---

		<p>política. Com um instrumental de fundo, o cotidiano dos guerrilheiros é mostrado, dando uma impressão de finalização de um dia de sucesso. O bloco mostra que a opinião pública não é homogênea sobre a luta armada. Enquanto Arthur critica o modus operandi de Fernando, o taxista elogia a ação do grupo.</p>
<p>7 - Sexta-Feira, 5 de setembro, 196</p>	<p>53:38 – 01:12:24</p>	<p>Em uma paisagem do nascer do sol em uma praia do Rio de Janeiro, novamente a trama é demarcada pelo letreiro demarcando “Sexta Feira, 5 de setembro, 1969”. Em um primeiro plano, o embaixador aparece de óculos escuros coberto de fita isolante nas lentes. Ao redor dele estão Jonas e Toledo. Maria entra na sala com Paulo, Jonas questiona o porquê de ele estar com ela, pois o interrogatório seria feito apenas pela direção da organização. Maria justifica que seu inglês é ruim. Jonas questiona Elbrick sobre quem são os homens da CIA no Brasil. Elbrick diz trabalhar no Departamento de Estado e não ter contato com a CIA. Jonas coloca a arma em sua cabeça e o ameaça de morte. Questionado, o embaixador, em sua opinião pessoal, os Estados Unidos não deveriam apoiar regimes que não foram democraticamente eleitos. Em uma mesa de jantar, os guerrilheiros reúnem-se e Paul colocase contra as ameaças feitas por Jonas ao embaixador, pois</p>

		<p>Elbrick não foi sequestrado para falar. Toledo concorda com Paulo e traz para a reunião os 15 nomes de guerrilheiros que serão libertos em troca do embaixador estadunidense. Paulo propõe o nome de Oswaldo. Jonas não concorda, Paulo reafirma o nome do Oswaldo e puxa uma votação para a adesão do nome de seu amigo. Júlio sai para comprar oito frangos assados para o grupo em uma padaria. O padeiro desconfia e denuncia para a polícia uma atividade suspeita por conta do número de frangos e da quantidade de dinheiro que Júlio carregava. Em inglês, Renée conversa com o embaixador sobre sua mulher e pede para escrever uma carta para acalmar os militares por conta das manchas de sangue no carro. Paulo deixa a carta e a lista dos 15 nomes a serem libertos em uma igreja e comunica por telefone a redação do Jornal do Brasil. Júlio e Jonas conversam sobre o voto em Oswaldo. Na trama, ele é o único que parece concordar com as atitudes de Jonas. Júlio também pede para ser o escolhido para executar o embaixador caso os militares não aceitem a proposta, porém Jonas, em segredo, conta que já escolheu o Paulo. Em voz over, a carta é lida descrevendo cada um dos guerrilheiros, reforçando as características expostas durante o filme. Devido à denúncia, os militares tocam</p>
--	--	---

		<p>a campanha da casa. Paulo se assusta e coloca a arma na cabeça do embaixador, que acorda desorientado e pede para ir ao banheiro, onde chora. O sétimo bloco acentua as contradições dentro do grupo. Jonas é alçado a “vilão” dentro do grupo. Júlio é único que apoia as decisões de Jonas. A descrição dos jovens por parte do embaixador acentua que Júlio é um “fanático” e está cegado pela ideologia comunista, tanto que entrega para o embaixador um livro do líder revolucionário vietnamita Ho Chi Minh.</p>
<p>8 - Sábado, 6 de setembro, 1969.</p>	<p>01:12:25 – 01:28:35</p>	<p>Novamente, a data aparece no filme com uma nova paisagem do Rio de Janeiro. Elvira Elbrick (Caroline Kava) recebe emocionada a carta de seu marido. Jonas e Toledo desconfiam de dois homens da telefônica em um poste. Brandão e Henrique ligam para casa. Os dois tocam à campanha a procura de Eduardo. Fernando atende e segue os dois. Fernando é designado por Jonas para matar o embaixador caso seja necessário. Maria e Fernando notam que Jonas trocou os turnos para que Fernando fosse o encarregado de executar o embaixador. Os dois se beijam e se deitam em uma cama no quarto da casa. Henrique diz a Brandão que não consegue dormir à noite por conta das coisas que pratica. Fernando fica junto ao embaixador, mas recebe a notícia de que o governo aceitou a troca, os</p>

		guerrilheiros comemoram. A tensão entre Jonas e Fernando só aumenta durante o bloco. Volta a ser explorado, como foi no sexto bloco, a subjetividade do torturador Henrique.
9 - Domingo, 7 de setembro, 1969	01:28:35 - 01:38:05	“Domingo, 7 de setembro, 1969” novamente demarcado por uma imagem do Rio de Janeiro. Interrompendo a programação normal, o jornal noticia pela televisão, através de uma fotomontagem, a chegada dos 15 presos políticos no México. Novamente, os guerrilheiros comemoram, Jonas e Paulo se cumprimentam firmemente, aparando arestas que surgiram durante a ação. A operação de libertar o embaixador se inicia. O grupo é seguido por militares, entretanto, aproveitando a saída da torcida ao final do clássico carioca de Flamengo e Vasco, o embaixador é solto no meio da multidão. Elbrick chega à embaixada e encontra Elvira e John. O nono bloco, último que mostra o grupo reunido, demarca o fim do antagonismo entre Jonas e Fernando.
10 - Um mês depois.	01:38:06 - 01:43:45	Militares vão à casa onde Elbrick ficou e encontram, a partir de jornais recortados, possíveis locais onde os militantes estariam. Em voz over, Fernando caminha por uma rua de terra e encontra cartazes com seu rosto e de seus companheiros. Ignorando algumas regras do grupo, encontra Maria. Os

		dois estão em crise pelo resultado da operação, dando a atender que os objetivos para além da libertação de companheiros não foram atingidos. Henrique e Brandão chegam até a casa onde estavam Fernando e Maria. Fernando é atingido por um tiro nas costas enquanto tentava fugir e é capturado e torturado em um pau de arara. O bloco é encerrado por um grito de Fernando. Nesse bloco, o antagonista de Fernando volta a ser a ditadura militar, representada por Henrique e Brandão.
11 - Epílogo	01:43:46– 01:46:49	Oito meses depois, Maria, em voz over, de cadeira de rodas, encontra os outros militantes à espera do avião para a Argélia devido ao sequestro do embaixador alemão. Jonas e Toledo estão mortos, Maria reencontra Fernando, Renée, Marcão e Júlio. Os guerrilheiros são fotografados, de colorido passam a preto e branco e, com o passar dos segundos, a imagem fica embaçada, dando lugar a um texto sobre o rescaldo da ditadura e a primeira eleição livre pós-1964. No décimo primeiro bloco temos um fechamento com imagens que voltam a se confundir com fotos reais, assim como o primeiro bloco, misturando a ficção do filme com imagens de arquivo.
12 - Créditos	01:46:50 – 01:51:04	Créditos ao som de <i>House of the rising sun</i> , da banda <i>The Animal</i> , trilha sonora do assalto ao banco.

**APÊNDICE B – SEQUÊNCIAS FÍLMICAS DE *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?***

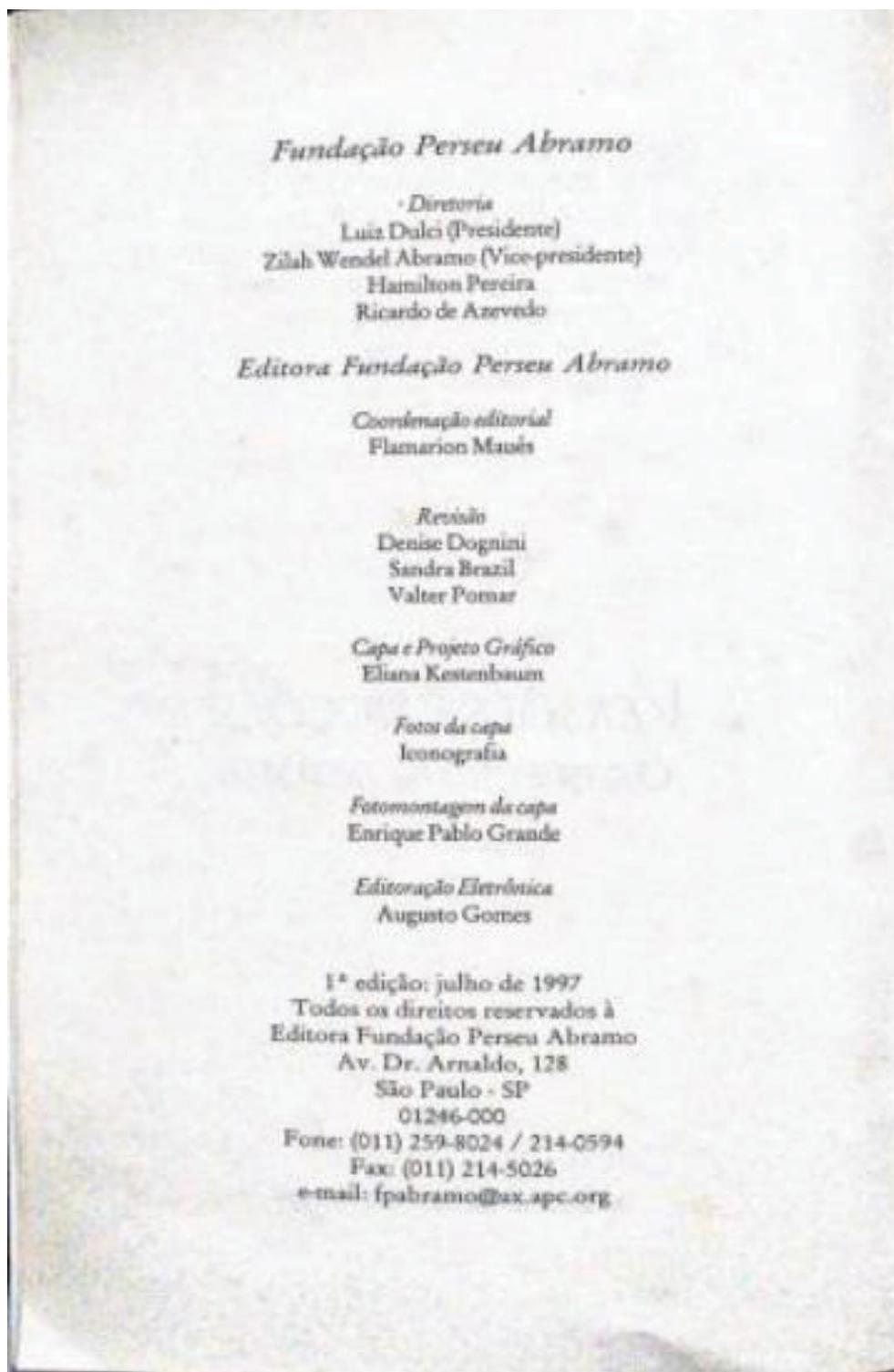
<b>Sequência</b>	<b>Minutagem</b>	<b>Tema</b>
01	00:00 – 00:44	Imagens do Rio de Janeiro na década de 1960 ao som de Garota de Ipanema (Tom Jobim).
02	00:45 – 02:07	Texto sobre o Golpe Militar de 1964 e sobre O AI-5. Fernando, Oswaldo e Artur em manifestação contra a ditadura.
3	02:08 – 03:08	Fernando, Oswaldo e Artur discutem sobre a ida do homem à lua.
4	03:09 – 03:47	Em um evento comemorativo a ida do homem à lua, embaixador dos EUA no Brasil discutem sobre questões políticas.
5	03:49 – 05:09	Fernando, Oswaldo e Artur discutem sobre o rumo que cada um seguirá para lutar contra a ditadura. Artur questiona a opção pela luta armada.
6	05:10 – 06:00	Embaixador é homenageado e comemora a ida do homem à lua na gafieira.
7	06:01 – 07:12	Artur e Fernando andam pela rua e conversam sobre a adesão à luta armada. Artur tenta convencer Fernando a optar por outras alternativas.
8	07:13 – 08:24	Marcão busca Fernando em casa e leva para um apartamento no Rio de Janeiro.
9	08:25 – 12:12	Fernando se encontra com novos militantes. Todos são “batizados” por Marcão e ganham novos nomes.
10	12:13 – 14:20	Maria e Marcão dão treinamento para os novos recrutados.
11	14:21 – 15:50	MR-8 faz expropriação a banco. Oswaldo é baleado e

		capturado.
12	15:51 – 16:47	Membros do MR-8 discutem sobre Oswaldo ter sido capturado.
13	16:48 – 18:28	Oswaldo é torturado. Torturadores conversam sobre o cotidiano.
14	18:29 – 19:49	Militantes debatem sobre sequestrar o embaixador dos Estados Unidos.
15	19:50 – 26:35	Reneé seduz o porteiro do embaixador para conseguir informações. Após passar a noite na casa do porteiro, liga para seu pai que a ignora.
16	26:36 – 30:51	Jonas e Toledo assumem o comando do sequestro do embaixador.
17	30:52 – 32:37	Os militantes aguardam a saída do embaixador para o sequestro.
18	32:38 – 33:41	Dona Margarida liga para a polícia devido a atitude suspeita dos militantes.
19	33:42 – 34:30	Embaixador e sua esposa tomam café da manhã.
20	34:31 – 35:09	Reneé dá alarme falso, Jonas é rude.
21	35:10 – 35:50	Polícia liga para Dona Margarida e pede para ela não se preocupar.
22	35:51 – 40:15	Embaixador é sequestrado.
23	40:16 – 43:42	Militantes, esposa do embaixador e torturador Henrique, assistem à leitura do manifesto no jornal.
24	43:43 - 48:17	Lilia questiona Henrique, que conta que está torturando os militantes.
25	48:18 – 49:12	Fernando e Maria se beijam.
26	49:13 – 50:13	Embaixador é vigiado no seu quarto.
27	50:14 – 51:57	Fernando sai para comprar pizza. Artur e Fernando se encontram. Artur faz críticas a luta armada. Fernando volta para casa de táxi.
28	51:58 – 53:37	Cotidiano dos militantes e do embaixador na casa.

29	53:38 – 56:36	O embaixador é interrogado.
30	56:37 – 57:58	Guerrilheiros debatem sobre os nomes da lista para serem libertos.
31	57:59 – 59:45	Julio compra frango e acaba entregando a localização do grupo.
32	59:46 – 01:01:17	Reneé conversa com o embaixador.
33	01:01:18 – 01:02:34	Fernando deixa a lista de militantes em troca do embaixador em uma igreja.
34	01:02:35 – 01:05:45	Julio e Jonas conversam sobre o voto no Oswaldo para ser liberto e sobre quem irá matar o embaixador caso o governo brasileiro não coopere.
35	01:05:46 – 01:08:51	Carta do embaixador para esposa é lida. No texto, ele expõe características dos militantes. Fernando e embaixador conversam.
36	01:08:52 – 01:09:17	Henrique e Brandão conseguem pistas conversando com comerciante que vendeu frangos para Jullio.
37	01:09:18 - 01:12:25	Tocam a campanha da casa, Fernando se desespera e aponta arma para o embaixador.
38	01:12:26 – 01:13:20	Elvira Elbrick recebe a carta de seu marido.
39	01:13:21 – 01:16:10	Jonas e Toledo desconfiam de dois homens da telefônica em um poste. Brandão e Henrique ligam para casa.
40	01:16:11 – 01:19:25	Henrique e Brandão tocam a campanha a procura de Eduardo. Fernando atende e segue os dois.
41	01:19:26 – 01:21:09	Fernando é designado por Jonas para matar o embaixador caso seja necessário.
42	01:21:10 – 01:23:33	Fernando e Maria discutem sobre Jonas ter trocado os turnos para Fernando executar o embaixador. Os

		dois se beijam na cama.
43	01:23:34 – 01:24:47	Henrique diz à colega que não consegue dormir a noite por conta das coisas que pratica.
44	01:24:48 – 01:28:35	Fernando fica responsável pelo último turno com o embaixador. Governo aceita os termos e militantes comemoram.
45	01:28:36 – 01:32:05	Jornal noticia a chegada dos militantes ao México. Embaixador se prepara para ser liberto.
46	01:32:06 – 01:38:05	Imagens de Flamengo e Vasco no Maracanã. Embaixador é liberto em meio à saída do jogo.
47	01:38:06 – 01:38:57	Militares encontram recortes de jornais com endereços aonde possivelmente os militantes foram.
48	01:38:58 – 01:42:38	Fernando visita Maria. Os dois estão em crise pelo resultado da operação. São pegos pelos militares.
49	01:42:39 – 01:43:46	Henrique tortura Fernando.
50	01:43:47 – 01:46:00	Os militantes são libertos por conta do sequestro do embaixador alemão.
51	01:46:01 – 01:46:49	Texto sobre o contexto do Brasil pós-libertação dos militantes.
52	01:46:50 – 01:51:04	Créditos.

## ANEXO A – FICHA CATALOGRÁFICA DA VERSÃO IMPRESSA.



Fonte: REIS (1997).

## ANEXO B – FICHA CATALOGRÁFICA DA VERSÃO DIGITAL.

*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

Fonte: REIS (1997).