

*Heróis em transe: o personagem revolucionário no cinema brasileiro**

Alex Barros Cassal**

(...) o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História (...) Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História.

Marc Ferro

Em 1982, o filme *Pra frente Brasil* surgia como um marco cinematográfico e político. Representou a volta “lenta, segura e gradual” da liberdade de expressão, após quase duas décadas de censura e repressão, abordando um tema tão recente quanto dolorido: os torturados, os mortos, os desaparecidos e os exilados pelo regime militar. Em 1997, *O que é isso, companheiro?*, a versão cinematográfica do *best-seller* homônimo, de Fernando Gabeira, vai apresentar sua própria versão sobre estes acontecimentos. E, assim como *Pra frente Brasil*, provocar reações, debates, controvérsias.

* Este artigo foi desenvolvido a partir de uma pesquisa acadêmica, realizada em 1999, sob a orientação da professora Denise Rollemberg, que, posteriormente, ofereceu sugestões e correções inestimáveis para sua ampliação.

** Graduando em História — UERJ.

Tempo, Rio de Janeiro, nº 12, pp. 153-171

Nos quinze anos entre *Pra frente Brasil* e *O que é isso, companheiro?* foram realizados sobre este tema dezenas de filmes, onde se encontram tanto uma visão do regime, quanto um panorama do próprio cinema brasileiro: suas opções estéticas, ideológicas e históricas. Cineastas, roteiristas, atores e produtores, com seus filmes, estão interpretando e julgando um tempo do qual fizeram parte — estão reconstruindo a memória (ou a história).

A ditadura que vigorou por duas décadas não poderia deixar de tornar-se parte do imaginário da sociedade brasileira e foi retratada das mais diversas formas. Personagens e acontecimentos característicos deste período irão constituir o eixo central ou os elementos secundários de filmes políticos, dramas existenciais, comédias e até pornochanchadas; podem-se citar *O beijo da mulher-aranha* (1984), de Hector Babenco, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *Corpo em delito* (1990), de Nuno César de Abreu, *Extremos do prazer* (1984), de Carlos Reichembach, *Feliz ano velho* (1987), de Roberto Gervitz, *Kuarup* (1989), de Ruy Guerra, *As meninas* (1995), de Emiliano Ribeiro, *Ao sul de meu corpo* (1982), de Paulo César Saraceni, *Verdes anos* (1984), de Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase, entre outros. No entanto, por mais distintas que sejam estas produções, um personagem se destaca: o revolucionário, indivíduo que optou por (ou foi levado a) um enfrentamento radical contra o regime militar. Não necessariamente o revolucionário real; a figura histórica transforma-se, aqui, num símbolo e numa idealização, moldados segundo os paradigmas de nossa sociedade. Isto não quer dizer que estes personagens sejam falsos (não somos nós próprios moldados pelos mesmos paradigmas?), mas que sua representação remete a uma série de códigos, cujas origens se misturam com a origem da própria cultura: a estrutura mítica do herói.

O herói como revolucionário

Joseph L. Henderson diz que, nas mais distantes culturas do planeta — seja no tempo, seja no espaço — se repete “a mesma história do herói de nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício ‘heróico’, onde sempre morre”.²

² Joseph L. Henderson, “Os mitos antigos e o homem moderno”, Carl G. Jung (org.), *O homem e seus símbolos*, 12ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 110.

Encontram-se aqui as características principais do herói trágico, que pode ser identificado na Antigüidade Clássica e no extremo oriente, nas histórias de cavalaria medievais e nas lendas dos índios das planícies norte-americanas, no interior da África e nas aventuras do Super-homem. A natureza do herói é sempre a mesma: a luta, o enfrentamento. E sua função também é bem clara: mudar o mundo, apenas; em sua trajetória destrutiva de matar monstros e derrubar reinos, o herói vai abrir os novos caminhos para a humanidade (é o **herói civilizador**).

Derrubando a velha ordem para criar a nova, mostra um caráter fundamentalmente revolucionário, radical, pois não aceita mediações ou contemporizações — é o sujeito da história por excelência. Sendo assim, representa um grande perigo, não somente para os que estão ao seu redor, mas para si próprio.

Tudo isto faz dele um ser solitário. Por não ter compromisso algum com as leis, com a ordem instituída e com o “espírito de sua época” — o senso-comum que norteia a vida da quase totalidade da sociedade — ele não vai encontrar muitos pares. Embora os heróis sejam, em geral, também líderes, seus combates decisivos serão sempre solitários. Isto porque, numa leitura arquetípica, a luta contra o dragão é, na verdade, a luta contra a própria sombra (os aspectos ocultos, negativos da personalidade): um processo que pode levar à destruição, mas também à libertação da consciência individual (esta libertação e o potencial criativo que ela representa são o “tesouro” ou a “virgem”, que o herói irá receber como recompensa).³

Mas ele não enfrenta tamanhos perigos por uma decisão pessoal. Não está mudando o mundo segundo sua vontade, mas respondendo ao próprio impulso de mudança do mundo. Neste sentido, o personagem heróico representa o seu tempo e sua sociedade, não como antagonista, mas como resultado de uma pulsão submersa, porém poderosa; ao desafiar a sociedade, ele a força a desenvolver-se, a evoluir. É a oposição do herói que impede o mundo de cair na letargia, e isto o justifica: “Sua destruição é inevitável, mas de modo algum carece de sentido. Sua época ainda não está madura para o valor pelo qual luta e cai, mas seu sacrifício abre caminho para um futuro melhor”.⁴

Passando do ciclo mítico para o Brasil dos anos 60/70, pode-se perguntar se os grupos que praticaram a luta armada estavam representando uma

³ C. G. Jung, *Estudos sobre psicologia analítica*, Rio de Janeiro, Vozes, 1981, p. 118.

⁴ Albin Lesky, *A tragédia grega*, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 40.

“pulsão submersa” das massas em busca de liberdade ou apenas engajados em projetos solitários, numa trajetória que, além de afrontar um maior que suas forças, era indiferente ou antipática ao restante da população. De qualquer forma, os poucos, valentes e idealistas brasileiros que “combateram à sombra” foram heróis que buscaram a derrubada do antigo para a implantação do novo. Porém, no início dos anos 70, grande parte dos membros das organizações de vanguarda estava morta, presa ou no exílio. No fim das contas, as “massas” não pegaram o bonde puxado pelas vanguardas, e a revolução, isolada, acuada, foi derrotada pelas forças tremendamente superiores e mais bem organizadas do governo militar, que utilizou nessa “guerra secreta” todos os métodos ao seu alcance.

O resgate desta época pelo cinema, a partir da década de oitenta, ressaltou de modo geral a característica de “heróis falhados” dos militantes das organizações de vanguarda. Mudam-se os personagens, o enredo, mas o resultado é idêntico: morte e fracasso. Se a vitória não foi alcançada, cantam-se os valores destes heróis: a integridade, a bravura, a generosidade no sacrifício. E seus defeitos: a cegueira, o sectarismo, a incapacidade de perceber o seu tempo. Vista quer como um sacrifício estéril ou como ato que semeou uma liberdade futura, a luta revolucionária vai ser considerada sempre como um auto-sacrifício (muito embora os movimentos de vanguarda estivessem preparados não só para morrer, mas também para matar — fato que igualmente está presente nos filmes sobre este período).

Embora os protagonistas destes filmes sejam, em sua quase totalidade, os opositores do regime, é também um retrato do regime que se compõe. Encarnada em militares, policiais e civis de direita, a ditadura assume formas desumanas, brutais. Isto leva a uma reflexão: se a história é escrita pelos vencedores, então a ditadura foi de fato derrotada pelos “subversivos”. Ecoando Marc Ferro, caberia perguntar: de que realidade o cinema seria a imagem?

E ele mesmo responde: “ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles”.⁵ O cinema não é apenas uma interpretação da realidade, mas uma manifestação dela. Mais que ilustrar a história, o cinema vai revelá-la e recriá-la como crise, metamorfose, contradição.

⁵ Marc Ferro, *Cinema e História*, São Paulo, Paz & Terra, 1987, p. 85.

Este artigo pretende analisar algumas das representações do herói revolucionário, que irão aparecer no cinema brasileiro, nas duas décadas que se seguiram ao fim da abertura militar. Em *A cor do seu destino*, *Lamarca*, *Nunca fomos tão felizes*, *Pra frente Brasil* e *O que é isso, companheiro?*, figuras reais e ficcionais mostram-se como **personae** multifacetadas, mas compartilhando uma série de elementos comuns: a solidão, a audácia, a destruição. E estes elementos comuns irão comparecer em um filme que antecedeu e, de certa forma, anteviu tanto a trajetória da luta armada quanto a representação imaginária de seus combatentes: *Terra em transe*. Assim, vale a pena examinar também esta **revolução cinematográfica** que marcou sua geração e aquelas que vieram depois.

*O herói profético: Terra em transe*⁶

Uma longa tomada do mar e da costa brasileira, ao som de um canto de candomblé. É a primeira imagem de *Terra em transe*, um filme, segundo o próprio Glauber “sobre o que existe de mais grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, mas trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvimento (...) Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir”.⁷

Logo no início de *Terra em transe*, o “herói negativo” Paulo Martins, poeta e jornalista, é baleado pela polícia do golpe de Estado que tomou o país fictício de Eldorado. No momento de sua morte, ele revê sua trajetória como delírio: as lutas entre políticos de esquerda e direita, igualmente corrompidos, a miséria do povo, o compromisso radical consigo mesmo, que o leva a trair e a ser traído por todos que ama. Paulo é a encarnação das contradições dos intelectuais, ao mesmo tempo revolucionário e burguês, movido pelo sofrimento do povo, mas com um desprezo incontido por este mesmo povo “fraco, falador, covarde”. Em Paulo, encontra-se uma das questões centrais de Glauber: a negação da oposição entre Bem e Mal. Esta visão dialética vai desagradar sobremaneira os intelectuais de vanguarda da década de 60 e suas teorias conscientizadoras. Era um tempo que precisava de certezas e inimi-

⁶ *Terra em transe* (1967) — Direção e roteiro: Glauber Rocha; Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo.

⁷ Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 140.

gos claros, e Glauber os fundia em uma explosão caótica, em um “ato de fala que não pudesse ser calado”.⁸ Numa das cenas que causou arrepios no público da época, Paulo tapa a boca de um representante do povo, dizendo: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!” Um miserável tenta falar, mas é preso, amarrado, enfiam-lhe um revólver na boca. Ao seu redor, padres, intelectuais, sambistas, militantes de esquerda e políticos giram, numa celebração delirante. É mais que uma denúncia ou uma crítica; é a representação da realidade, enquanto transe. O intelectual revolucionário de Glauber vai na direção contrária dos que desejam um “herói positivo”. Mas o herói não é positivo, não é moral; é uma força de transformação — e, neste sentido, sim, positivo.

Paulo está repleto das características do heróis. Sua natureza é a luta, a recusa dos caminhos previamente abertos, e mais: recusa a certeza, a lógica, o equilíbrio. Enquanto o governador deposto, o populista Vieira, aceita o golpe de Estado para não provocar um banho de sangue (o que remete ao presidente João Goulart), Paulo, com uma metralhadora nas mãos, prega a luta suicida: “será o começo de nossa história”. A recusa em compactuar e o nojo por discursos e acordos são a própria *hybris*.

“Eu me libertei e por isso não volto atrás”, diz Paulo. Ele não vai achar lugar nem à direita nem à esquerda, mas vai passar por dentro destas estruturas e abandoná-las. Sozinho. Significativamente, esta é a maldição que o senador Diaz lhe vai gritar, na cena em que se representa, alegoricamente, um elemento característico do ciclo mítico: o assassinato do pai. Após trair Diaz (utilizando o poder das imagens, seus múltiplos significados potenciais), Paulo vai derrotá-lo fisicamente. Radicaliza, assim, o rompimento dos laços que o prendem ao passado, aos afetos, aos compromissos.

O que faz desta uma das obras fundamentais do cinema brasileiro não é somente o que diz, mas como diz. A máxima de McLuhan — o meio é a mensagem — cabe como uma luva aqui. Um filme, e este filme em particular, é formado por uma estrutura que não pode ser despojada de um de seus elementos — fotografia, som, montagem, roteiro, interpretação, etc. — sem perder parte de seu sentido.

Irregular, mal acabado tecnicamente, realizado com “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, *Terra em transe* vai misturar diversas linguagens: *thriller* político, drama romântico, alegoria, documentário, delírio, pompa

⁸ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 265.

grotesca e miséria barroca. Há uma recusa ao bom-gosto e ao equilíbrio; a revolução e a crise perpassam todos os níveis do filme, refletindo o seu tempo. Tudo é desmesurado. Não por acaso, *Terra em transe* vai influenciar duas das outras obras mais representativas de sua época: a peça *O rei da vela*, do Teatro Oficina, de Zé Celso Martinez Corrêa, e a música *Tropicália*, de Caetano Veloso. Para Caetano, *Terra em transe* vai colocar os aspectos inconscientes de nossa realidade à beira da revelação.⁹ Para Gilles Deleuze, é o próprio cinema de agitação:

(...) a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo entrar em transe, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado (...). Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual — fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração.¹⁰

O poeta-revolucionário Paulo tornou-se o “pai” dos revolucionários cinematográficos que viriam depois, tanto para confirmá-lo quanto para negá-lo, nas décadas de oitenta/noventa (e é isto que justifica sua inclusão nesta análise). Ele antecipa uma trajetória que, mais tarde, será examinada em retrospecto, em busca das razões do fracasso. Mas, na *dyalétyka* glauberiana, a morte não significa fracasso e sim afirmação da vida incontida, que afronta os poderosos. Paulo dirá: “eu sabia apenas que não agüentava o mundo em que vivia e que por isso mesmo eu tinha que começar a abrir os caminhos, começar de qualquer jeito, mesmo que deixasse os caminhos pela metade, à espera de que outros mais lúcidos que eu pudessem chegar ao fim”.

Paulo fracassa: o mal não é derrotado, a morte do dragão é apenas um delírio, que se esvanece entre sons de canhões e acordes operísticos. Ao final, realiza-se a elevação de Diaz ao poder, numa coroação grotesca e profana, celebrada por autoridades caracterizadas como destaques de escolas de samba. Misturar políticos e veados, padres e vedetes, donos de emissoras de TV e índios falsos, numa revelação de nossas estruturas de poder, é de uma insolência profundamente lúcida. Como lúcida é a previsão dos rumos da luta armada no destino de Paulo: vai combater até o fim, sozinho, e morrerá atirando para o ar, contra o céu nublado que cobre o país.

⁹ Caetano Veloso, *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 99.

¹⁰ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 261.

*O herói passional: Pra frente Brasil*¹¹

Com *Pra frente Brasil*, o cineasta Roberto Farias mergulhava numa história recente, ainda em carne-viva:

*A abertura política marcou enfim sua estréia no cinema nacional. Será no dia 5 de abril, se até lá a censura aviar o certificado de liberação de Pra frente Brasil, a história angustiante e plausível de um cidadão comum, apolítico, que a repressão captura por engano e arrasta, junto com a família, pelos vários círculos do inferno que se movimentava debaixo do governo Emílio Médici: o terrorismo, a tortura e o exílio.*¹²

A súbita eclosão, nas telas, da cadeira do dragão, do pau-de-arara, dos choques e dos espancamentos praticados pela repressão, em um filme feito para grandes públicos, como *Pra frente Brasil*, causou enorme impressão. Para muitos espectadores, foi o primeiro contato com a realidade subterrânea do regime. E, para quem havia passado por aquilo, um reencontro muitas vezes traumático. A extrema degradação física e moral que envolve a tortura era exposta com clareza, de forma quase didática. Era como se a simples exposição da tortura já fosse suficientemente contundente. Depois dele, nenhum filme deu tanto espaço a este tema.

Mas, se a descida aos infernos, que Jofre, o típico “cidadão comum”, empreende pelos porões da ditadura, é o eixo do filme, o personagem principal não é ele, mas Miguel, seu irmão. O desaparecimento de Jofre vai colocá-lo, e a todos ao seu redor, numa rota irreversível e transformadora.

No momento inicial desta transformação, Miguel se define um apolítico, como Jofre. Ele torce pelo Brasil na Copa do Mundo, comemora nos bares, é abandonado pela namorada, Mariana, envolvida com a luta armada. Mas, a partir do momento em que Jofre desaparece, Miguel vai conhecer o outro Brasil, arbitrário, brutal, kafkaniano; ele passa da normalidade (aparente) para o “estado de exceção”, no movimento característico da tragédia: “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”.¹³

A trajetória de Miguel vai reaproximá-lo de Mariana e jogá-lo também na clandestinidade. Entretanto, sua motivação não é política. Como

¹¹ *Pra frente, Brasil* (1982) — Direção e roteiro: Roberto Farias, Elenco: Reginaldo Faria, Antonio Fagundes, Cláudio Marzo, Elisabeth Savalla, Nathalia do Valle, Carlos Zara.

¹² “Um muro na memória”, Revista *Veja*, nº 708, São Paulo, 31 de março de 1982, p. 72.

¹³ Albin Lesky, *A tragédia grega*, 2ª edição, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 26.

Antígona,¹⁴ Miguel enfrenta o Estado por seu irmão, por laços que estão acima da lei dos homens. Como Antígona, ele se torna a nêmesis do regime para resgatar nem que seja o cadáver de seu irmão.

A transformação de Miguel em justiceiro vingador obedece à lógica do mito e à do “cinema de ação”. Tornando herói (como é comum nos ciclos heróicos, Miguel não quer assumir seu destino, mas é levado a isto — e então vai até as últimas conseqüências), provocará a destruição dos vilões, direta ou indiretamente: o industrial que patrocinava a repressão é justificado, o amigo pusilânime que não queria envolver-se toma o lugar de Jofre após sua morte, o torturador — inspirado no delegado Fleury — e seus asseclas morrem num tiroteio contra os revolucionários. Neste sentido, *Pra frente Brasil* tem um profundo caráter moral: o mal não pode ficar impune, tem que ser castigado.

O catártico acerto de contas com o sistema, esta exaltação do heroísmo individual, é uma das tomadas de posição do filme. Há outras, que vão reinterpretar a época dentro de necessidades dramáticas e políticas próprias. Assim, os torturadores em *Pra frente Brasil* são parte de um grupo paramilitar de direita, sustentado por industriais e com *know-how* estrangeiro (como se vê na “aula” de tortura). Este “detalhe” tem um peso ideológico imenso; ao dissociar violência e Estado, o cineasta cria uma espécie de banguê-banguê entre criminosos civis, de direita e de esquerda. O regime, representado na tela por um único militar, está tão perplexo e assustado com esta “guerra secreta” quanto o resto da população.

Ao absolver (ou pelo menos esquecer) os militares, *Pra frente Brasil* afirma a responsabilidade de todos os que se omitiram. Amarrado à cadeira do dragão, Jofre manifesta sua perplexidade: “O que eu tô fazendo aqui? Eu sou neutro, apolítico, nunca fiz nada. Eu sou um homem comum”. Jofre não sabe, mas ele é, sim, o responsável por estar ali — porque não participou, não se envolveu. Desta forma, a culpa pela existência da ditadura é repartida por toda a sociedade, para depois ser resgatada por Miguel, o omissos que se torna herói. *Pra frente Brasil* cumpre, assim, a função aristotélica da tragédia, ao provocar uma purificação catártica através de emoções como o terror e a pieda-

¹⁴ Na tragédia de Sófocles, a tebana Antígona luta para enterrar o irmão Polinices; mas ele tombou na guerra contra Tebas, e o rei Creonte ordenou que o seu cadáver permanecesse insepulto. Ao afrontar os poderes terrenos para cumprir um mandamento divino, Antígona é condenada à morte.

de. Ou, como percebe Antônio Callado, o filme “põe todo mundo para pagar os pecados na tela, diante da gente”.¹⁵

Miguel assume contornos de mártir, ou de herói trágico, porque sua luta é, no fim das contas, sem esperança. Naquele momento — início dos anos 70 — a revolução já estava em um irreversível processo de desarticulação. Neste panorama, também sem esperança é o amor de Miguel e Mariana. Diante do cerco que se aperta, ela lhe pede que fujam em direção ao exílio, acreditando na “volta num outro momento”. Mas Miguel já está além de qualquer contemporização, tornou-se mais radical que a guerrilheira. Herói apaixonado, só o amor não é mais suficiente para Miguel; ele está numa missão maior, de purificação.

Na fuga final, a esposa de Jofre seguirá para o exílio. Está presa à vida, aos filhos, à continuidade. Permanecer no Brasil, naquele momento, significa morrer, mas Miguel não tem mais laços. Ele fica, corre em direção a uma morte certa, ainda que não vista pelo espectador: sua imagem congela-se na tela. Restam os corpos de dois guerrilheiros, cercados pelo povo, que não sabe bem o que está acontecendo.

*O herói político: Lamarca*¹⁶

Se Miguel é o revolucionário passional, Lamarca é o revolucionário politizado. Os personagens de *Pra frente Brasil* são fictícios, enquanto o capitão Carlos Lamarca realmente existiu.

Lamarca, de Sérgio Rezende, enfoca o militar exemplar, que trocou sua carreira brilhante no exército pela clandestinidade da luta armada na VPR. O momento é o mesmo de *Pra frente Brasil*: o início dos anos 70. Com dificuldades cada vez maiores para sustentar a luta contra a ditadura, as quedas de companheiros se sucedendo, Lamarca parte para o sertão baiano, para começar a “guerrilha rural”. Mas os camponeses brasileiros não eram cubanos ou vietcongs; isolado, vulnerável, cercado pela polícia e pelo exército (que fez da captura daquele “traidor da pátria” uma questão de honra), Lamarca será

¹⁵ Antonio Callado, “Terror e compaixão”, Revista *Isto é*, nº 273, São Paulo, 17 de março de 1982, p. 50.

¹⁶ *Lamarca* (1994) — Direção: Sérgio Rezende, Roteiro: Sérgio Rezende e Alfredo Oroz; livre adaptação do livro *Lamarca, o Capitão da Guerrilha*, de Emiliano e José Oldack Miranda; Elenco: Paulo Betti, Carla Camuratti, José de Abreu, Eliezer de Almeida, Selton Mello.

finalmente morto em fins de 1971. Esta fuga para o sertão, no filme, é um signo do próprio isolamento das vanguardas. Na paisagem árida da caatinga, nenhum movimento revolucionário poderia brotar; Lamarca está literalmente “pregando no deserto”.

O Lamarca-personagem é um herói íntegro e idealista ao extremo, mais um símbolo que um homem — a representação positiva de todos que pegaram em armas. O esquematismo de sua construção retira-lhe as nuances, as contradições inevitáveis em um personagem real. A humanidade de Lamarca e seus conflitos com as exigências das organizações, que não raro atropelavam as necessidades individuais, só irão mostrar-se em sua relação com Clara (Iara Tavelberg).

No momento em que o cerco se aperta ao redor de Lamarca, e sua fuga se torna cada vez mais desesperada, o personagem começa a assumir contornos messiânicos. Só, doente e delirante, Lamarca-personagem vai assemelhar-se ao *Aguirre*¹⁷ de Werner Herzog, ou aos cangaceiros glauberianos. Clara, acuada como um bicho pela repressão, suicidou-se. Os poucos camponeses que Lamarca conseguiu reunir são esmagados. Carregado por Zequinha, o único sobrevivente da abortada guerrilha rural, Lamarca-personagem avança, já transfigurado, mais mito que homem. Ultrapassou completamente seu *métron* — a medida de si mesmo — e a morte é inevitável: mal podendo segurar a arma, é metralhado, enquanto descansa sob uma árvore. Não há, aqui, um apoteótico embate final entre as forças do Bem e do Mal; na verdade, os militares estavam ali matando um cadáver, cuja destruição já estava predeterminedada desde que decidiu partir para o sertão, assim como o Jofre de *Pra frente Brasil* começa a morrer quando divide o táxi com um desconhecido.

Magro, machucado, com os braços em cruz sobre um tronco de árvore, a imagem de Lamarca, morto, ao fim do filme, sugere um paralelo com Jesus Cristo, numa transposição do humano para o divino, já anunciada na citação de Charles Dickens, que abre o filme: “Era o melhor dos tempos, era o pior dos tempos (...), em suma, era uma época tão semelhante à atual, que algumas das suas mais espalhafatosas autoridades insistiam em ser aceitas, para o bem ou para o mal, apenas no grau superlativo: Deuses ou Demônios”. Transportado para além do humano, Lamarca vai encarnar a própria revolução.

¹⁷ No final do filme de Herzog, o conquistador espanhol Aguirre se encontra sozinho e ensandecido numa jangada desconjuntada e tomada por macacos.

*O herói adolescente: A cor do seu destino*¹⁸

Na primeira cena de *A cor do seu destino*, de Jorge Duran, o adolescente Paulo assiste a um documentário sobre a queda de Salvador Allende, no Chile. Ele nasceu no Chile do início dos anos 70, mas vive no Brasil do final dos anos 80. Seu pai é chileno, sua mãe brasileira. Está num ponto de mutação, à beira de descobrir sua identidade, na tão comum trajetória do jovem que se torna adulto (que vai ecoar a trajetória da própria América Latina nestes vinte anos).

O personagem carrega a dor de uma tragédia pessoal: seu irmão mais velho, o seu herói de infância, foi arrastado de casa e morto pela repressão chilena. Ainda vivo na memória, ele assombra o irmão com o absurdo de sua morte.

Paulo, como Peter Pan, recusa-se a crescer, a aceitar seu próprio futuro (repete-se várias vezes a cena em que ele observa as linhas de sua mão — o seu destino). Jorge Duran irá dizer: “Eu sempre quis escrever sobre todos esses mortos que a gente ainda não matou; essa criança que vive dentro de nós e nos impede de ser adultos”.¹⁹ Para tornar-se adulto, o jovem deverá lutar contra o dragão, corporificado no cônsul chileno — o mesmo homem que matou seu irmão.

Seu conflito, no fim das contas, é consigo mesmo. Ele não quer crescer, porque isto significa risco, perda, principalmente perder seu irmão: deixá-lo, afinal, morrer. Uma pergunta sem resposta vai dilacerá-lo: por que ele morreu, e não eu?

Paulo está dividido entre dois países, entre passado e futuro, entre a prima chilena que foge da repressão e a namorada carioca. Como bom adolescente, vai descontar em todos que estão à sua volta, principalmente em seus pais. Eles são a personificação do antigo (o filho chama seu pai, significativamente, de “dinossauro”), do fracasso, da impotência diante da morte do irmão e do exílio.

Em *A cor do seu destino*, o exílio surge não só como um alijamento radical dos destinos de seu país, mas como a alienação da própria identidade. Para Paulo, as manifestações contra Pinochet, que sua mãe ajuda a organizar, são

¹⁸ *A cor do seu destino* (1987) — Direção e Roteiro: Jorge Duran; Elenco: Guilherme Fontes, Júlia Lemmertz, Andrea Beltrão, Chico Diaz, Norma Benguell.

¹⁹ Carlos A. de Mattos, “Luminosa aventura libertadora”, *Revista Isto é*, n° 541, São Paulo, 06 de maio de 1987, p. 12.

um substituto pobre para a participação direta. Sua relação com o exílio é, de certa forma, um desdobramento de sua relação com a morte do irmão: primeiro, uma realidade que ele prefere esquecer, depois, uma distância que ele se recusa a aceitar. O crescimento de seus conflitos vai empurrá-lo de volta para o Chile — a inação torna-se cada vez mais dolorosa. O impulso de retornar não se configura como uma decisão racional, mas completamente passional. Não voltar, neste caso, seria traição às próprias raízes, covardia, acomodamento.

Num herói, signo da mudança e do dinamismo, mesmo o impasse é pleno de movimento. Sua revolta caótica provoca reações, questionamentos. Paulo é uma energia criativa potencial. Seu quarto é o reflexo dele mesmo: um confuso amontoado de pinturas e desenhos, imagens do irmão, lixo. A chegada da prima inicia o processo de organização, de “limpeza” dos elementos imobilizadores. Ao final, ele vai afirmar todas as suas opções — políticas e afetivas — num gesto catártico, libertador.

A agressão ao cônsul é mais um ato de coesão que de rompimento: o adolescente está assumindo sua adesão às lutas de seu próprio país, posicionando-se como adulto e independente. Mais que uma vingança, seu ato é uma afirmação de sua identidade. É este o sentido que tem a luta com o dragão nos ciclos heróicos: “o ego infantil ou adolescente liberta-se da opressão das ambições paternas e encontra sua própria individualidade”. É nesta ascensão em direção à consciência que o herói adquire a energia necessária para formar do caos um esquema cultural.²⁰

Paulo “mata” o dragão ao revelar sua natureza maligna. Isto é significativo: sua arma é tornar visível para o mundo a verdadeira face do regime de Pinochet (assemelha-se ao que o Paulo, de *Terra em transe*, fez com Diaz), trazer à luz o sangue derramado. O seu ato revolucionário, investindo contra a ordem instituída, é, antes de tudo, democrático.

Neste ritual de passagem, em que o jovem toma posse da plenitude de suas possibilidades, ele tem que estar disposto a morrer, e de fato morre — simbolicamente. Mas, quando “[se] rasga (...) o véu negro da morte e a luz inunda a cena”,²¹ ele está preparado para ocupar seu lugar no mundo: a barreira invisível que impedia seu avanço não existe mais, ele pode deixar para trás a criança que foi, seu irmão e sua terra natal. Fazem parte de sua história, mas não o imobilizam mais. Jorge Duran dá um sentido para a dor e a perda:

²⁰ Joseph L. Henderson, *op. cit.*, p. 126.

²¹ Junito Brandão, *Teatro grego*, São Paulo, Ars Poética, 1992, p. 50.

elas fazem parte do crescimento, de um processo por que todos devem passar para alcançar a maturidade.

*O herói isolado: Nunca fomos tão felizes*²²

Em muitos sentidos, cair na clandestinidade significava tornar-se um exilado dentro de seu próprio país. Entrar para a luta armada significava para o militante uma ruptura avassaladora com toda a sua vida anterior. Identidades falsas, “aparelhos”, “pontos”, regras de segurança tornavam-se parte da rotina. O guerrilheiro habitava um mundo com linguagem, leis e códigos próprios, que criavam uma existência paralela.

O isolamento dos movimentos de vanguarda é o tema de um filme ao mesmo tempo sutil e avassalador: *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, que vai mostrar os abismos intransponíveis que se abriram na época: no início dos anos 70, um militante clandestino tenta reaproximar-se do filho, que cresceu em um colégio interno. Através do adolescente, deixado pelo pai em um apartamento vazio, com um bolo de dinheiro, *Nunca fomos tão felizes* vai falar da construção da identidade e da reconstrução da memória. Sozinho, ele busca conhecer o pai através dos raros vestígios deixados no apartamento: recortes de jornal, fotos, um nome; peças isoladas de um quebra-cabeças que não se completa. O adolescente busca um passado que não teve, o pai luta por um futuro que não terá. A ruptura que existe entre eles não mais pode ser superada: a cisão não é apenas cronológica, mas política, cultural e afetiva.

O desconhecimento e a mágoa mútua estarão presentes até o final de *Nunca fomos tão felizes*. A foto que o filho tira do pai é uma última tentativa, pungente, de criar um vínculo que não existe. O único momento em que o filho possui o pai, em que consegue tocá-lo, é quando ele já está morto. Uma morte anunciada desde o início do filme, na pira funerária do carro, ou na imagem do pai, adormecido ao lado da notícia da morte de um terrorista.²³

Na luta armada de *Nunca fomos tão felizes* não há heroísmo. Há, isto sim, cansaço, resignação e solidão. Em nenhum outro filme a luta armada aparecerá tão sem sentido, nem o preço pago pelos militantes será tão alto, porque Salles percebe que o vazio deste “amor clandestino entre pai e filho”²⁴ vai-se refletir no futuro — este vazio ainda não foi preenchido.

²² *Nunca fomos tão felizes* (1984) — Direção: Murilo Salles, Roteiro: Alcione Araújo; baseado no conto *Alguma coisa urgentemente*, de João Gilberto Noll; Elenco: Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Suzana Vieira.

²³ Inácio Araújo, “Limbo e labirinto”, *Filme Cultura*, nº 44, Rio de Janeiro, abril-agosto 1984, p. 85.

²⁴ Chamada publicitária do filme.

***O herói intelectual: O que é isso, companheiro?*²⁵**

Ao assistir, na década de 60, a *Terra em transe*, o então jornalista Fernando Gabeira vai-se sentir incomodado com a construção “elitista” do personagem intelectual, sua “revolta quase pessoal e desesperada”, que nega “a ação organizada das massas”. Anos depois, escrevendo sobre os acontecimentos que o levaram ao exílio, Gabeira vai perceber que, no fim das contas, esta acabou sendo a sua trajetória política: pegar numa metralhadora e sair atirando a esmo.²⁶

A transformação de um intelectual pequeno-burguês em um guerrilheiro urbano é a síntese do caminho percorrido pelos que ingressaram em luta armada. No fim das contas, a guerra de vanguarda das organizações de esquerda nunca chegou a se tornar uma “guerra popular”.

Em 1997, *O que é isso, companheiro?*, o livro de memórias de Gabeira, foi transformado em filme por Bruno Barreto, descrevendo o seqüestro do embaixador norte-americano no Brasil pelos guerrilheiros do MR-8 e da ALN.

Fernando (o filme mantém os nomes reais daqueles que participaram deste episódio, mesmo que os personagens nem sempre correspondam à realidade; assim, a única mulher que participou do seqüestro divide-se, no filme, em duas) é uma espécie de anti-herói: mau atirador, desastrado, indeciso, indispondo-se com as lideranças da organização. Sua maior qualidade heróica é justamente a condição de intelectual. Fernando-personagem tem idéias, questionamentos, ele *pensa* a revolução. Por isto vai bater de frente com Jonas, o guerrilheiro proletário que é só ação, disciplina e rigidez ideológica. Ora, de modo geral, a condição de intelectual não era considerada uma virtude pelos movimentos de vanguarda dos anos 60/70, mas sim uma falha, um entrave às verdadeiras “virtudes revolucionárias”, que, supunha-se, eram inerentes aos proletários. Após a derrota da luta armada é que o valor da atuação intelectual seria revisto. O filme realiza, aqui e em outros pontos, uma transposição do presente para o passado, que já se encontrava no livro de Fernando Gabeira, escrito como se a sua reavaliação crítica da luta armada, desenvolvida no distanciamento do exílio, já estivesse presente no interior das organizações de vanguarda. O anacronismo do personagem aumenta sua estatura heróica — ele é uma exceção.

²⁵ *O que é isso, companheiro?* (1997) — Direção: Bruno Barreto; Roteiro: Leopoldo Serrán; baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira; Elenco: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Luís Fernando Guimarães, Claudia Abreu, Selton Mello, Alan Arkin

²⁶ Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?*, Rio de Janeiro, Ed. CODECRI, 1979, p. 32.

O sacrifício de Fernando (ele será baleado, preso, torturado e, afinal, exilado) se torna mais heróico, porque está consciente do quanto aquela guerra era vazia de sentido e resultado. Como muitos heróis, Fernando-personagem (o do filme, assim como o do livro) parece ter clara a noção de que aquela empreitada levaria à destruição. E, ainda assim, luta. “Um dia todo mundo vai saber que um grupo de pessoas pegou em armas para enfrentar a ditadura”, ele dirá em uma cena que revela este seu dom de “profecia retrospectiva”.

A força transformadora de Fernando-personagem está em humanizar a guerrilha, que se pretendia ser constituída por super-homens marxista-leninistas. Ele não deixa que a guerra o transforme num soldado, que o afaste de seus semelhantes. É através dele que a dura Maria vai assumir seus medos, suas fragilidades e seu afeto. É nele que o embaixador seqüestrado Charles Elbrick irá encontrar um interlocutor e uma espécie de “alma irmã”. Aliás, o embaixador norte-americano é, mais até que Fernando-personagem, a consciência crítica de *O que é isso, companheiro?* Ele demonstra integridade e coragem suficientes para julgar tanto as ações de seu governo, quanto as de seus seqüestradores. Isto lhe dá autoridade moral perante o espectador, ele se torna uma “testemunha privilegiada”. Não deixa de ser irônico que o representante daquele país, que foi o mais demonizado pelos movimentos revolucionários dos países “subdesenvolvidos” e que apoiou a maioria dos golpes militares da América Latina, se tornaria o herói de um filme sobre estes mesmos movimentos.

Além disto, Bruno Barreto vai realizar aquele que é, provavelmente, o primeiro filme brasileiro que humaniza o torturador, ao mesmo tempo em que coloca em um dos guerrilheiros os elementos habitualmente destinados à repressão. Ironicamente, realiza-se o temor que Fernando Gabeira sentia ao discutir, de arma na mão, com o embaixador: “Éramos intelectuais, querendo dizer alguma coisa, e os tanques estavam apontados contra nós, no Brasil. Não queríamos de forma alguma trocar de papel”.²⁷

Jonas, o truculento guerrilheiro do filme, é a materialização de todos os males das vanguardas: sectário ao extremo, frio, preconceituoso, sanguinário, o personagem do cinema brasileiro que mais perto chegou de ser um “torturador de esquerda”. Em contrapartida, o torturador em crise matrimonial é o oposto: sincero, verdadeiro, lúcido. Seu papel cresce em estatura, ele

²⁷ *Idem*, p. 119.

torna-se um homem dilacerado por sua noção de dever. O espectador é confrontado com uma série de dúvidas: será que todos os agentes da repressão eram monstros? Se a revolução era conduzida por brucutus como Jonas, não foi melhor ter sido derrotada? A opção dramático-ideológica do cineasta acentua-se pela confusão entre personagens e fatos reais e ficção, que se concretiza tecnicamente na inserção dos atores em cenas documentais; para o espectador, o filme não está contando **uma** história, mas a “história verdadeira”, como ressaltavam as chamadas publicitárias do filme.

Nos quinze anos entre *Pra frente Brasil* e *O que é isso, companheiro?*, perdeu-se em grande parte o sentido de denúncia, que era intrínseco aos primeiros resgates cinematográficos dos “anos de chumbo”. Os próprios valores defendidos pela esquerda da época foram relativizados. À primeira vista, o filme realiza um estudo dialético sobre os personagens que lutaram nesta guerra. Mas humanizar um personagem é diferente de justificá-lo.

No fim das contas, é significativo não só **quando** estes filmes foram realizados, mas **para quem**. *Pra frente Brasil*, mesmo amenizando (para não dizer anulando) a participação do exército nos fatos relatados, foi acusado de “ofender os militares”. O filme de Roberto Farias, ainda que tachado de “politicamente ingênuo” ou “romântico” pelos círculos intelectuais, não deixou de ser reconhecido como um resgate importante da história recente do país.

Por outro lado, *O que é isso, companheiro?* não chegou a incomodar os militares, mas foi considerado equivocada pela quase unanimidade daqueles que trabalham com a memória dos anos 60/70. As críticas que os ex-militantes já tinham feito ao livro de Fernando Gabeira recrudesceram com sua versão cinematográfica, provocando até mesmo a publicação de uma coletânea de ensaios,²⁸ que discute as distorções históricas e ideológicas de todos: Gabeira e Barreto, livro e filme. Ainda assim, *O que é isso, companheiro?* foi bem recebido pela geração que, mais acostumada a *thrillers* de ação que a debates políticos, aprendeu sobre seu passado em uma minissérie de televisão. A história de Fernando-personagem tornou-se a candidata nacional na premiação do Oscar, o que, de certa forma, explica a opção do cineasta: trata-se, apenas, de um filme sobre brasileiros feito para os americanos (inclusive aqueles nascidos aqui).

²⁸ *Versões e ficções: o seqüestro da história*, Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.

A herança do herói

O MR-8, um dos grupos que realizou o seqüestro de Charles Elbrick, era, na verdade, o segundo grupo a utilizar este nome. Após o primeiro MR-8 ter sido desbaratado pela repressão, tendo todos os seus membros mortos ou presos, outra organização de esquerda assumiu este nome, no manifesto da ação que tentava provar à ditadura que a revolução continuava viva e forte: o seqüestro do embaixador dos EUA. Na continuidade do nome, estava a continuidade da luta.

Esta idéia está falando da perpetuação do indivíduo através da continuidade dos ideais. Neste contexto, a derrota das organizações de esquerda é compensada pela sobrevivência de sua memória. Estes filmes estão falando da coragem de colocar a defesa de seus projetos político-pessoais acima da segurança pessoal: “a história poderia dizer qualquer coisa da nossa geração, menos que tinha sido uma geração de cagões, de covardes”.²⁹

A função do herói é mudar o mundo, e a utilização de seus signos faz com que nos perguntemos o que mudou, ou como pode ainda mudar. As derrotas sociais foram sentidas como derrotas pessoais por aquelas gerações em luta. Durkheim disse que

*(...) o homem é um duplo, é que ao homem físico se acrescenta o homem social. Ora, este último supõe necessariamente uma sociedade que ele exprime e a que ele serve. Se ela vier, ao contrário, a se desagregar, se nós não a sentimos mais viva e atuante em torno e em cima de nós, isto que há de social em nós se vê desprovido de todo fundamento objetivo.*³⁰

Ainda assim, a derrota e a destruição física correspondem a uma vitória mítica sobre o esquecimento que o tempo traz. É o que percebe um escritor inglês do século XVIII, ao falar do embate entre Hércules e Cérbero:³¹ “Este cão com três cabeças denota o passado, o presente e o futuro, que recebem e, por assim dizer, devoram todas as coisas. O fato de ser vencido por Hércules provou que as ações heróicas são vitoriosas sobre o Tempo e subsistem na Memória da Posteridade”.³²

²⁹ Reinaldo Guarany, *Os fornos quentes*, São Paulo, Ed. Alfa-omega, 1980, p. 109.

³⁰ José Albertino Rodrigues, *Durkheim*, São Paulo, Ativa, 1981, p. 109

³¹ Em um dos seus “doze trabalhos” da mitologia grega, Hércules vai ao Inferno e derrota Cérbero, o cão monstruoso de três cabeças.

³² Citado por Jorge Luís Borges e Margarida Guerreiro, *O Livro dos Seres Imaginários*, São Paulo, Globo, 2000, p. 48.

O destino do herói é tornar-se um símbolo, como os heróis da Antigüidade, que, ao morrerem, eram alçados aos céus, transformando-se nas estrelas que guiam os homens. Neste sentido, o “tesouro” a ser conquistado pelos guerrilheiros em sua trajetória heróica é, também, a consciência do que eles significaram para si mesmos e para a história de seu país. Os revolucionários foram heróis, não porque fizeram grandes feitos, mas porque acreditaram que poderiam mudar o mundo. E esta noção é transformadora.

Recebido para publicação em Fevereiro de 2000