

# DA REALIDADE À FICÇÃO: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA DITADURA NOS FILMES “HÉRCULES 56” E “O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?”

*Juliana Benetti*

## **Introdução**

A interação do homem em seu meio social permite inúmeras transformações socioculturais ao passar do tempo, seja no contexto artístico ou político, que leva a uma pluralidade de vozes, visões e versões. Entretanto, a cultura e o próprio conhecimento podem ser ferramentas detentoras de um poder vigente. No Brasil, o período ditatorial iniciado após o golpe civil militar em 1964 é o principal momento de intervenção política na cultura. Principalmente após o Ato Institucional Nº5, em 13 de dezembro de 1968, decreto que se sobrepôs à Constituição de 1967 e deu poderes absolutos ao regime. Com o AI-5, todos os veículos de informação e as produções artísticas deveriam passar por censura prévia. Isso intensificou a relação entre arte e política e muitos artistas e intelectuais passaram a participar da luta pela liberdade de expressão, chegando até a integrar organizações guerrilheiras contra o regime.

Este artigo busca estudar a maneira como a ditadura é retratada na produção cinematográfica pós-redemocratização. Para abordar a temática, será feita uma análise da relação entre a História e o Cinema com o objetivo de descobrir se os filmes podem servir como documento histórico. A História e o Cinema são duas formas distintas de narrativa. Devido ao fato do cinema ser uma forma de representação artística, de interpretação incerta e, no caso dos filmes de adaptação da História, ser uma representação de um determinado fato histórico, um recorte contado por um ponto de vista em particular, o cinema é muitas vezes excluído como fonte de documentação histórica. Marc Ferro, historiador francês pioneiro no estudo da relação entre o Cinema e a História e nas possibilidades do uso de filmes para o ensino da História, afirma que a historiografia é construída com base em uma visão hierarquizada da sociedade. O Cinema, nesse sentido, pode funcionar como uma “contra-análise” da sociedade e da História, pois ele pode não servir como confirmação ou contestação de um fato, mas como registro e oferece alternativas de interpretação de um determinado período histórico.

Para o estudo, duas obras cinematográficas de diferentes gêneros serão analisadas. Os filmes têm como tema principal o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick pelo grupo de guerrilha urbana Dissidência Comunista Guanabara (DI-GB), ou Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8), em conjunto com a Aliança Libertadora Nacional (ALN), em 1969, durante o período conhecido como “anos de chumbo” do Regime militar brasileiro. O sequestro foi uma ação armada que visava à libertação de 15 guerrilheiros de esquerda que estavam presos. Os filmes analisados são o documentário *Hércules 56* e o filme de ficção *O que é isso, companheiro?*, livre adaptação do livro homônimo de Fernando Gabeira.

A questão é descobrir se os filmes sobre história no Brasil reproduzem uma filosofia da história e uma estética conservadora dominantes, como afirma Jean Claude Bernadet, ou se rompem com o estilo heroico e conseguem apresentar outras formas de interpretação sobre um mesmo fato, construindo assim uma contra-análise da História, proposta por Marc Ferro.

### **Cinema e a representação da história**

As interferências entre o Cinema e a História são múltiplas. Segundo o historiador Marc Ferro, o cinema tem a função de agente da História, “na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades” (FERRO, 1992, p.13). Isso significa que, seja o filme uma representação de um dado fato histórico ou não, documentário ou ficção, ele pode ser considerado como um retrato da sociedade que o produz. Entretanto, é preciso identificar qual é a maneira que determinado filme pode representar a realidade, visto que o cinema é, em primeiro lugar, uma forma de expressão artística, sem ter necessariamente compromisso com a realidade.

O Cinema é uma forma de manifestação artística, produto do imaginário do homem. William Reis Meirelles explica que cada obra cinematográfica tem o objetivo de satisfazer os anseios do espírito e do desejo. Meirelles ainda cita Karl Marx para explicar que esse anseio é fundamental para o homem, que necessita satisfazer as

vontades das fantasias e da imaginação. O pensamento e o imaginário são fruto “das relações no interior de uma formação social” (MEIRELLES, 1997, p.115). Portanto, o filme é uma forma de expressão da sociedade, fazendo parte de suas manifestações culturais. Edgar Morin explica o processo de criação e recepção cinematográficas como formas de satisfazer as necessidades humanas de projeção e identificação:

A projecção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, receios, projectam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. (MORIN, 1980, p.106)

Sendo a projeção o processo em que o homem percebe o mundo a partir de suas próprias percepções, a identificação é o processo de absorção e incorporação dessas percepções de mundo pelo homem. Morin explica que a mais simples projeção resulta na identificação, e é a partir desse processo que o homem consegue assimilar o mundo. A obra cinematográfica é uma série de projeções-identificações, “é o produto objectivado (em situações, acontecimentos, personagens, actores), reificado (numa obra de arte) dos devaneios e da subjectividade dos seus autores” (MORIN, 1980, p.120). É a partir desse tipo de aproximação que o filme representa a sociedade; e a mensagem de cada filme varia diante de fatores distintos.

Segundo Ferro, desde que os dirigentes das sociedades compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar no imaginário coletivo, tentaram usá-lo a seu serviço, como ferramenta de doutrinação. Ferro ainda afirma que “sem dúvida, esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia explicitamente ou sem colocar abertamente as questões” (FERRO, 1992, p.14). A capacidade de intervenção de um filme em uma determinada sociedade está ligada à sociedade que o produz e à sociedade que o recebe, além da época em que o filme é exibido, pois uma mesma obra pode ser lida de formas distintas por uma mesma sociedade em dois momentos de sua história. A mensagem do filme também pode variar dependendo da produção: do objetivo do autor, da mensagem que ele quer transmitir, da linguagem que irá usar e de qual sociedade ele quer atingir; e da recepção: da noção de projeção-identificação de cada sociedade e indivíduo e do momento histórico em que o filme é visto.

## A historiografia e o roteiro cinematográfico

A historiografia é a ciência da História, o processo científico da produção da narrativa histórica. O historiador Michel de Certeau diz que historiografia quer dizer *história* e *escrita*, trazendo assim no próprio nome o paradoxo do real e do discurso, respectivamente, tendo como objetivo a articulação da História pela escrita. Para ele, a historiografia divide o presente do passado em períodos, fazendo uma triagem do que deve ser lembrado e esquecido. Esse trabalho consiste na dicotomia do real, que Certeau classifica como real enquanto *conhecido*, que é o objeto de estudo do historiador, e enquanto *implicado*, que é a sociedade em que o historiador ou a problemática estudada se insere e a prática de sentido ao discurso.

Certeau também diz que existem dois tipos de história: a *pensável* e a *vivida*, que servem como documentos para a produção do discurso historiográfico. A *pensável* “examina sua capacidade de tornar pensáveis os documentos de que o historiador faz um inventário” (CERTEAU, 1982, p.41), sejam esses documentos de ordem econômica, cultural, política, etc. Já a *vivida* consiste na possibilidade de reviver o passado a partir de relatos, para ressuscitar um passado esquecido através de traços remanescentes.

Mesmo com o rigor científico da historiografia, não há como escapar da subjetividade. Certeau diz que a História era tida como uma reconstituição fiel da realidade, mas que, após o início da crítica ao cientificismo historiográfico, essa certeza deu lugar à desconfiança.

Marc Ferro explica que para analisar a História escrita é necessário analisar quais monumentos do passado o historiador transforma em documento; e quais documentos essa História transforma em monumentos. O historiador usa ou deixa de usar fontes e métodos de pesquisa em razão de um objetivo. Durante muito tempo os historiadores estiveram quase exclusivamente a favor de uma História hierarquizada, que reflete as relações de poder da sociedade em questão e acaba por construir uma narrativa a serviço do Estado. Essa noção do fazer histórico começou a mudar após o marxismo, e, já no final do século XX, Ferro diz que o

historiador passa a desenvolver a narrativa histórica sem o objetivo final de reproduzir uma História fiel a realidade, mas sim mostrando que seu trabalho procura comprovar um fato específico, e isso é feito pela apresentação de hipóteses, análises, resultados e incertezas fundamentados em documentos históricos distintos.

Meirelles afirma que o trabalho do cineasta se aproxima ao trabalho do historiador, pois a montagem do filme é feita a partir de uma seleção de representações de uma realidade, escolhidas a critério do autor. Segundo Meirelles, “ao historiador o Cinema, enquanto documento, oferece inúmeras oportunidades de análise” (MEIRELLES, 1997, p.116). A mensagem cinematográfica depende da produção do filme, pois também é possível mostrar interpretações históricas diversas. O filme, por ser um registro de uma linguagem de uma época, serve como testemunha. Seja o filme uma reconstituição de um fato histórico do passado ou uma ficção sobre o futuro, ele mostra a visão de uma sociedade sobre o passado e/ou o futuro. Ferro diz que o Cinema tem um grande potencial de ruptura dos valores vigentes em determinadas sociedades, pois ele consegue mostrar além do que se deseja evidenciar, desvendando segredos e lapsos, agregando então a função de *contra análise* da sociedade.

Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? 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. (FERRO, 1992, p.86)

Já a equivalência do Cinema enquanto documento histórico pode ser comprovada pela capacidade de registrar além do que é pretendido mostrar. Meirelles define como documento histórico aquilo que testemunha os acontecimentos da História e que sobrevive ao passar dos anos, não pela intenção de seu autor, mas sim pelos registros que oferece, que “ultrapassam as intenções de seus produtores e contêm um número de informações muito maior do que aparentemente deveriam conter” (MEIRELLES, 1997, p.116).

No Cinema, a própria câmera cinematográfica registra tudo que estiver ao alcance da lente, o que geralmente é muito mais do que o autor pretende mostrar. A produção cinematográfica, por ser resultado de um trabalho coletivo com

interferências econômicas e sociais, sofre muitas intervenções em seu conteúdo. Isso faz com que a mensagem do filme exceda o conteúdo inicialmente pretendido, o que o classifica como fonte de pesquisa histórica. Meirelles ainda ressalta que o Cinema, enquanto cultura de massa, alcança qualquer parte do mundo, levando à democratização do conhecimento. Esses conceitos justificam a importância de estudar tanto as representações da História no Cinema como os filmes produzidos em períodos históricos passados.

### **Os gêneros documentário e ficção**

A sociedade no Cinema pode ser representada tanto no gênero documentário quanto na ficção. Alcides Freire Ramos afirma que é comum acreditar que o documentário se aproxima mais da realidade do que os filmes de ficção, mas é preciso abandonar essa ideia, encarando o documentário não como uma reprodução fiel do real, mas sim como um discurso de um autor, para que assim ele possa ser considerado uma fonte de pesquisa e ensino da História. Jean-Claude Bernadet diz que ambos os gêneros representam a realidade a sua maneira, desde que se façam questionamentos certos para cada tipo de filme.

Segundo Bernadet e Ramos, o filme documentário é muitas vezes definido como uma reunião de filmagens de fatos que ocorreriam independentemente da realização de um filme, em contraposição do filme de ficção, que é a filmagem de uma situação pensada, preparada e representada justamente para este fim. “Essa definição é clara e precisa e, se fosse totalmente verdadeira, seria um ideal” (BERNADET; RAMOS, 1998, p.36).

A própria filmagem, mesmo com o objetivo de captar acontecimentos da realidade, acaba sofrendo algum tipo de interferência. A entrevista, por exemplo, Bernadet e Ramos dizem que o entrevistado está sempre interpretando um personagem na tentativa de mostrar uma imagem de si que julga mais interessante, ele “interpreta a si mesmo, numa situação que, talvez, fuja de seu cotidiano” (BERNADET; RAMOS, 1998, p.36).

A seleção das cenas e a ordem em que serão exibidas, a construção do roteiro, a fotografia, a edição, os efeitos sonoros, a trilha sonora ou a ausência de sons também ajudam a transmitir uma mensagem direcionada. Devido à aparente objetividade do processo técnico de produção, acredita-se que o filme documentário mostra a realidade, o que associa o gênero à atividade historiográfica. Mas o documentário, enquanto documento histórico, deve ser entendido como uma interpretação de um acontecimento, como uma construção narrativa produzida a partir de determinada realidade.

A ficção é produto do imaginário do homem, e, como já foi dito, desde a criação até sua recepção, é um processo de projeção-identificação, no qual a mensagem depende do consenso ideológico e cultural do autor e do espectador. Segundo o crítico Adonias Filho, o Cinema é dependente da ficção. A linguagem cinematográfica tem o potencial de sustentar o ambiente e a narrativa do romance ou do drama, pois “os elementos fundamentais da ficção, como se verifica, subsistem no filme” (ADONIAS FILHO, 2010, p.118), é justamente por esses elementos funcionarem no Cinema que esta dependência existe. Também por esse motivo é possível relacionar o Cinema com a literatura. Morin diz que

A imagem cinematográfica, a que falta a força probatória da realidade prática, detém um tal poder afectivo que justifica um espetáculo. À sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afectiva eventualmente acrescida, realidade essa a que chamamos o encanto da imagem. (MORIN, 1980, p.115)

Essa afetividade é despertada pela projeção-identificação. O objetivo da ficção é de provocar esse potencial de identificação e afetividade. Morin explica que isso pode ser feito pela identificação do espectador com determinado personagem, pela transformação de tempo e espaço, pelos movimentos da câmera com mudanças de ângulos que tentam levar as cenas para o “circuito afetivo”. Morin conclui ainda que todos esses fatores levam o Cinema e a ficção a suprirem a necessidade subjetiva da alma e do imaginário, “aquelas que a vida prática não pode satisfazer” (MORIN, 1980, p.136)

### **O filme “O que é isso, companheiro?”**

Os filmes de ficção são compostos por vários elementos de análise, como o cenário, fotografia, elenco, trilha sonora. Para a análise do filme *O que é isso, companheiro?* vamos identificar alguns dos personagens e conflitos retratados, inventados ou baseados em fatos reais. Primeiro, é importante dizer que a construção dos personagens gira em torno da ação principal do filme, que é o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, realizado pela DI-GB/MR-8 com apoio da ALN. A narrativa traça a trajetória dos militantes que participaram da ação, mostrando a entrada de alguns deles no MR-8, o treinamento que receberam para participar da luta armada, o assalto a um banco feito pelos militantes, e, finalmente, o sequestro do embaixador, a prisão de dois personagens e a deportação dos militantes.

Em 1969, doze pessoas participaram do sequestro do embaixador americano: oito militantes da DI-GB/MR-8 (Franklin Martins, Vera Magalhães, José Sebastião Moura, João Lopes Salgado, Cláudio Torres, Fernando Gabeira, Cid Benjamin e Sérgio Torres) e quatro militantes da ALN (Joaquim Câmara Ferreira, Vírgilio Gomes, Manoel Cyrillo e Paulo Venceslau). No filme, são oito participantes no total, seis da DI-GB/MR-8 (Paulo ou Fernando, Maria ou Andreia, Marcão, Reneé, Julio) e dois da ALN (Toledo e Jonas).

Dos personagens que aparecem no filme, apenas três representam militantes que existiram de fato: Paulo, codinome de Fernando Gabeira; Toledo, codinome que pertenceu a Joaquim Câmara Ferreira e Jonas, codinome que pertenceu a Vírgilio Gomes durante o sequestro real. Já as duas personagens femininas, Maria e Reneé, foram inspiradas em Vera Magalhães, a única mulher participante da ação. Ademais, Charles Burke Elbrick é a única pessoa que o filme tenta representar de forma fiel, tendo em vista também que Barreto, para compor o personagem, fez entrevistas com a filha de Elbrick e com ex-funcionários da Embaixada dos Estados Unidos. O restante dos personagens é fictício.

No início do filme, mais um personagem figura como militante da DI-GB/MR-8. César, codinome Oswaldo, interpretado por Selton Mello, é preso após ser baleado no assalto ao banco logo no começo do filme. César é torturado e entrega informações sobre o movimento do qual fazia parte. No filme, ele foi um dos quinze

presos soltos em troca da liberdade de Elbrick. César é um personagem fictício que no filme tem a função de mostrar o que acontecia com os militantes capturados durante a ditadura.

Algumas ocorrências também são inventadas para compor a estrutura dramática do enredo. A cena inicial foi escrita especialmente para o cinema, mostrando os personagens Fernando, César e Artur, reunidos e conversando, e Charles Elbrick em uma comemoração. Em ambas as situações, eles assistem a chegada do homem a lua, em 20 de julho de 1969. Enquanto Fernando, César e Artur conversam descontraidamente – conversa que logo dá lugar a uma discussão sobre a participação ou não na luta armada, Elbrick ressalta a importância da chegada do homem a lua. A festa em que o embaixador está, realizada no Brasil, é justamente uma comemoração do evento. Essas cenas, apesar de não terem sido baseadas em fatos reais, começam a apresentar e a moldar as personalidades dos personagens no imaginário do espectador.

É possível destacar que certos fatos históricos, quando retratados, sofreram adaptações maiores, como no começo do filme, na cena em que os novos militantes treinam o tiro ao alvo. Barreto diz que tomou

...liberdades, por exemplo, como a sequência do tiro ao alvo na praia. A maior parte desses treinamentos era realizada em sítios fechados, mas eu queria colocar no filme um lugar bonito, paradisíaco. Foi uma licença poética para quebrar a claustrofobia e não acho que seja tão grave. (Trecho de Bruno Barreto em entrevista ao *Jornal Extra Classe*)

Outra cena que representa uma ação que realmente ocorreu, mas que dessa vez tenta ser fiel ao fato em questão, é a do sequestro do embaixador. No plano executado, uma pessoa ficaria vigiando a aproximação da limusine de Elbrick, avisando o restante dos militantes da presença do embaixador, levantando o jornal como sinal. Duas pessoas estariam por perto, em um fusca azul, esperando o sinal para impedir a passagem do carro do embaixador. Outras duas pessoas esperariam na esquina perto de um fusca vermelho, fazendo a cobertura e esperando para bloquear por trás o carro de Elbrick com o fusca, impedindo-o de fugir em marcha ré. Quatro pessoas ficariam a pé na calçada para abordar o veículo e executar o sequestro, assumindo a direção do carro. Outra pessoa estaria em uma Kombi em

outra parte da cidade, para que os militantes e embaixador abandonassem os veículos usados no bloqueio e a limusine de Elbrick para então seguir até o cativo, onde outros dois militantes permaneceriam esperando.

O plano demorou a ser executado, visto que o embaixador só apareceu por volta das 14h20 da tarde e os militantes o esperavam desde manhã. Além disso, houve alguns contratemplos, como o carro do embaixador de Portugal que passou por ali e quase foi confundido pelo carro de Elbrick pelos militantes, e a esposa do comandante Souto Maior, que morava na rua e viu uma movimentação atípica na rua pela janela. Ela chegou a ligar para a polícia, mas como as placas dos carros (que eram roubados) foram trocadas para não levantar suspeita, a polícia não deu importância. O sequestro do embaixador saiu como planejado – fora pela forte coronhada que Elbrick levou na cabeça por um dos militantes.

No filme, a cena apresenta poucas alterações. Como o grupo de militantes é menor, quem dá o sinal que indica a aproximação do embaixador é Reneé, e também é ela quem dirige sozinha o fusca que bloqueia a traseira do carro de Elbrick. Duas pessoas estão na rua e outras duas dentro do outro carro que bloqueia a passagem de Elbrick. Após o bloqueio, três abordam o carro do embaixador, assumindo a direção. A personagem que interpreta a esposa do comandante Souto Maior no filme chama-se Dona Margarida, interpretada por Fernanda Montenegro, e assiste ao sequestro e avisa a polícia. Fernando Gabeira relata no livro que, no sequestro real, a esposa do comandante não presenciou a ação.

Pode-se aferir que o filme apresenta os principais fatos daquele episódio histórico, mas não respeita a memória dos que participaram da ação, misturando e reduzindo personagens, criando outros novos integrantes, acontecimentos e romance. Isso é justificável na ficção, justamente pelo conceito de projeção-identificação de Edgar Morin. Barreto, como o próprio diretor afirma, se deu licença poética e histórica para fazer uma visão dramática da ação. Para adaptar a história, o diretor sentiu a necessidade de criar conflitos e personagens que configurassem uma estrutura dramática que se tornasse atraente para o Cinema.

O problema é que essa estrutura dramática estabelece uma linha tênue entre a ficção e a realidade, principalmente entre o que é entendido pelo espectador como ficção ou como realidade. O filme de Barreto, portanto, mostra um ponto de vista romanceado da realidade da luta armada durante a ditadura, montando uma narrativa que não é completamente fiel aos fatos. A confusão está no discernimento do que é adaptação histórica e o que é liberdade ficcional dentro da obra.

### **“Hércules 56” e o gênero documentário**

No documentário *Hércules 56*, lançado em 2006, o diretor Silvio Da-Rin reconstrói a história da libertação e deportação de 15 presos políticos após o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, realizado pelos grupos de resistência MR-8 e ALN. Essa reconstrução é feita a partir de entrevistas com alguns dos envolvidos, além de imagens e depoimentos da época. O documentário, em sua totalidade, não segue uma linha cronológica. O filme combina e mistura cenas de três narrativas distintas: a leitura do manifesto escrito pelo MR-8 e ALN para o sequestro do embaixador; uma entrevista feita em conjunto com alguns dos participantes desses grupos de esquerda debatendo sobre a ação; e entrevistas e depoimentos antigos e atuais dos presos políticos libertados em troca da liberdade do embaixador americano com o objetivo de reconstruir a narrativa política de cada um, além de reconstruir a história da libertação à deportação. Cada narrativa segue uma linha cronológica própria, são divididas em cenas curtas que se misturam com as outras narrativas.

O foco do documentário *Hércules 56* é montar uma narrativa sobre a esquerda brasileira retratando a história dos 15 presos políticos libertados em troca da liberdade do embaixador Charles Elbrick, raptado pelo MR-8 e ALN. Todos os nove sobreviventes foram entrevistados individualmente para o documentário, que se utiliza também de imagens e depoimentos dos presos políticos na época da ditadura. As imagens e depoimentos registrados no período tornaram possível a apresentação de todos os 15 personagens, inclusive os que já faleceram.

Essas entrevistas seguem uma ordem cronológica. Começa com cada um dos personagens se apresentando, falando sobre sua participação no movimento

político e sobre como foram presos. Eles narram alguns acontecimentos marcantes da ditadura, que são ilustradas no vídeo com imagens de arquivo. Depois da apresentação, eles falam sobre como ocorreu a libertação – a forma como souberam, como saíram na prisão e como foi o embarque (com imagens da base aérea do Galeão, no Rio de Janeiro em 6 de setembro de 1969), contam sobre o voo e a chegada na Cidade do México e sobre a ida a Cuba (com imagens), o asilo político em Cuba e a recepção dos cubanos e de Fidel Castro, e finalmente, o retorno ao Brasil.

Durante os primeiros 30 minutos do filme é feita uma apresentação dos 15 presos libertados, realizada por depoimentos dos próprios militantes, que aparecem primeiro em fotografia da época, com legendas que explicam quem é cada um, quando e com qual idade foram presos e a qual grupo de resistência política pertenceram. Alguns acontecimentos políticos, de conflitos entre o Estado e a resistência, são mostrados entre algumas das apresentações, narrados pelos próprios personagens.

Os entrevistados e os eventos aparecem na seguinte ordem: Gregório Bezerra, Mario Zanconato, José Ibrahin, José Dirceu, Luis Travassos, Ricardo Vilas, Vladimir Palmeira, enterro de Edson Luiz, Passeata dos Cem Mil, Rolando Frati, invasão da Cobrasma, rua Maria Antonina, Maria Augusta, XXX Congresso da UNE, Ivens Marchetti, Flávio Tavares, Ricardo Zaratti, Agonalto Pacheco, João Leonardo e Onofre Pinto. Ao longo do documentário, alguns entrevistados aparecem mais que outros.

No final do filme, é feito um contraponto de opiniões sobre a luta armada. Agonaldo Pacheco aparece dizendo que a luta armada foi a opção certa contra a ditadura, mas o problema esteve na forma como foi conduzida. Em seguida, Dirceu aparece afirmando que a luta armada foi um desastre, e depois imagens são mostradas junto com um depoimento de Ricardo Frati dizendo que foi a partir da luta armada que a esquerda foi completamente derrotada. Depois vem uma sequência de imagens dos entrevistados revendo as imagens da época, emocionados, além de gravações da época.

Outra narrativa do filme é a entrevista coletiva com mentores do sequestro do embaixador americano e participantes do DI-GB/MR-8 e ALN. A entrevista foi realizada em um cenário que reconstruía uma mesa de bar, e estavam na mesa Cláudio Torres, Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho, representando a MR-8/DI-GB, e Paulo de Tarso Venceslau e Manoel Cyrillo, representando a ALN. Somente Daniel Aarão Reis não participou do sequestro, mas foi convidado a compor a mesa por integrar o comando da DI-GB. A entrevista foi editada e dividida em 14 partes ao longo do filme.

Apesar de somente três dos doze mentores da ação terem falecido, a mesa foi composta por apenas quatro dos nove integrantes sobreviventes. O diretor Silvio Da-Rin, em entrevista ao Brasil de Fato, justifica essa seleção dizendo que, se a mesa fosse composta por mais pessoas, a discussão não fluiria com tanta naturalidade. Essa construção dá o tom da narrativa do sequestro: Da-Rin diz que seu interesse era político, portanto, construiu a narrativa da ação com base no comando da operação, não na execução de fato. Por isso, decidiu convidar representantes das duas organizações políticas de oposição ao regime que tiveram participação ativa nas decisões da ação, e por isso também a escolha de Aarão Reis, que não participou efetivamente, mas executava um papel de importância na DI-GB/MR-8. Da-Rin ainda diz que a entrevista durou quatro horas e foi gravada em um só dia, algo que já havia sido pré-estabelecido pelo diretor na produção. Essa série de escolhas definiu a construção do discurso da ação do sequestro no documentário.

Da-Rin diz que a ideia de representar a ação de maior repercussão da esquerda armada nacional lhe deu a oportunidade de explorar a história de um conjunto plural de guerrilheiros, uma lista de 15 militantes que representavam as lideranças dos movimentos mais expressivos da esquerda naquele período. Além disso, ele também teria a oportunidade de procurar os militantes que idealizaram a ação. Como o objetivo dessa narrativa era a ação em si, e não retratar a trajetória militante de cada um dos participantes do sequestro, a entrevista foi realizada em grupo. Durante a entrevista, foram discutidos assuntos como, por exemplo, sobre como surgiu a ideia do sequestro, a falta de reação da esquerda no momento do golpe militar, o AI-5 e as implicações que resultaram na luta armada.

Apesar das narrativas se passarem em tempos distintos, o filme tenta traçar um paralelo entre os dois discursos. Por exemplo, após a leitura do final do manifesto, são mostradas imagens e entrevistas feitas com os presos libertados no momento em que desembarcaram do avião, na Cidade do México no dia 7 de setembro de 1969. Logo após, Maria Augusta e José Ibrahin falam em entrevista atual sobre a chegada ao México, depois segue uma parte da entrevista coletiva em que os integrantes da mesa contam como foi a libertação do embaixador americano, que também ocorreu no dia 7 de setembro de 1969, ilustrada por imagens que mostram Charles Elbrick chegando de táxi em sua residência.

A leitura do manifesto é dividida em sete partes durante a primeira hora do documentário. Ela tem a função de introduzir, complementar e amarrar assuntos das outras narrativas. A leitura também é aliada com imagens que complementam seu sentido. Por exemplo, temos o começo do filme com a leitura do começo do manifesto, que explica o sequestro do embaixador americano como parte das ações revolucionárias que vinham sendo feitas pelos grupos de esquerda. Durante a leitura do trecho, aparecem imagens do avião Hércules 56 partindo, do próprio manifesto impresso em jornais, além de outras notícias e manchetes sobre o sequestro, entre outras imagens de pessoas circulando em centros urbanos.

No documentário, não há nenhum depoimento que mostre o lado dos militares e do Estado. Silvio Da-Rin acredita que a produção de documentários sempre é parcial, mesmo que se tente mostrar dois pontos de vista sobre um mesmo assunto. Logo, para ele, é melhor assumir um só ponto de vista. No caso, foi o ponto de vista dos militantes de esquerda. O documentário constrói seu discurso a partir de relatos e entrevistas, o que Michel de Certeau define como história vivida, ou seja, reviver a História através de relatos.

Duas narrativas dentro do filme foram tratadas de formas distintas nesse sentido: a mesa de discussão reuniu um grupo de pessoas que participaram – ativamente ou não – do sequestro do embaixador. A decisão de fazer a entrevista em grupo já denota parcialidade por parte de Da-Rin, de colocar essa narrativa como secundária no discurso, além da própria escolha de quem iria compor a mesa. A

entrevista em grupo, porém, conferiu uma pluralidade e contradição de lembranças ao discurso que talvez não fosse alcançada se as entrevistas fossem apenas individuais.

As entrevistas individuais feitas para construir a narrativa da trajetória dos 15 presos políticos definiram o foco principal do filme. A personalidade de cada personagem é construída a partir da entrevista, que por ser individual é mais intimista e acaba explorando mais a visão particular de cada um, e da montagem.

O contraponto feito com as entrevistas antigas e atuais também é essencial ao discurso. Nos depoimentos antigos, a maioria dos presos aparece abatida, com outros ideais por conta da realidade da época. Nas entrevistas atuais, a realidade é outra e já houve tempo para cada um dos envolvidos construírem uma opinião a partir da reflexão sobre o período. Esse contraponto traz uma diversidade de opiniões e visões, que faz o espectador refletir sobre o fato histórico representado.

### **Considerações finais**

Enquanto adaptação histórica, *O que é isso, companheiro?* pode se enquadrar enquanto uma *contra análise* da sociedade, conceito descrito por Ferro, pois a obra representa uma visão particular sobre um determinado fato histórico, fazendo uma análise particular a partir dessa visão, buscando elementos que provoquem o potencial de identificação e afetividade descritos por Morin. O filme é, portanto, válido enquanto documento histórico se o espectador tiver conhecimento de que a obra em questão se trata de uma adaptação fundamentada na visão de Barreto.

Bernadet e Ramos dizem que o documentário é uma interpretação do real, não uma simples reprodução. Em *Hércules 56*, ao assumir que o objetivo é retratar a visão dos militantes de esquerda durante a ditadura, Da-Rin constrói a narrativa fundamentada em depoimentos e entrevistas, formando um discurso plural composto pelo debate de memórias. O documentário é válido enquanto documento histórico por retratar um dos lados da luta armada e por recuperar imagens e depoimentos fundamentais da época.

As adaptações históricas podem reconstituir fatos e memórias, além de incentivar a discussão de questões que já foram esquecidas. Entretanto, as representações cinematográficas, seja no gênero documentário ou ficção, não são reproduções completamente fieis aos fatos. A própria construção historiográfica significa uma construção de discurso da História pelo historiador, isso não seria diferente na produção cinematográfica. É necessário compreender que a construção de cada discurso é realizada a partir de escolhas feitas por indivíduos, escolhas baseadas em valores e ideias particulares. Ou seja, filmes que retratam acontecimentos históricos são na realidade interpretações dos fatos, e não uma reprodução exata. Tendo isso em vista, podemos encarar obras cinematográficas em questão como documentos históricos.

## Referências

ADONIAS FILHO. **A ficção e o cinema**. Edição fac-similar 13-23. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA, 2010. 793 p.

BERNADET, J. C. ; RAMOS, A. F. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 1988. 93 p.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da história**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1982. 414 p.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992. 143 p.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 424 p.

MEIRELLES, William Reis. **O cinema como fonte de estudo para a História**. V.3. Londrina, 1997. p.113-122.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. 2º ed. Lisboa: Ed. Moraes, 1980. 261 p.

**HÉRCULES 56**. Direção: Silvio Da-Rin. Produção: Suzana Amado. Roteiro: Silvio Da-Rin. Música: Berna Ceppas. Brasil: Projeto Cinema, 2007. 94 min, sonoro. Color.

**O QUE É ISSO COMPANHEIRO?** Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, RioFilme. 1997, 110 min, sonoro, colorido.

**Documentário Hércules 56. Entrevista com o diretor Silvio Da-Rin.** Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/8497-documentario-hercules-56-entrevista-com-o-diretor-silvio-da-rin>. Acesso em 20 de outubro de 2012.

**O Oscar perto de nós.** Disponível em <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mar98/entrevis.htm..> Acesso em 20 de outubro de 2012.